

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԱՀԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Անահիտ Գագիկի Մակարյան

**«ԱԶԱՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀԱՍԿԱՑՈՒՅԹԻ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ՀԱՅԵՑԱԿԵՐՊԻ
ԼԵԶՎԱԿԱՆԱՑՈՒՄԸ ՄԻՋՏԵՔՍԱՅԻՆ ՏԻՐՈՒՅԹՈՒՄ**

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ժ. 02. 07 - «Ռոմանագերմանական լեզուներ» մասնագիտությամբ բանասիրական
գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար

Գիտական ղեկավար՝

բ. գ. թ., պրոֆեսոր Հ. Ս. Քաջբերունի

Երևան 2018

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	3
ԳԼՈՒԽ 1	
ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԱՆՀԱՏԱԿԱՆ ՈՃԻ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՆԱԽԱԴԻՅԱԼՆԵՐԸ.....	12
1.1. Անհատական ոճը որպես աշխարհի հեղինակային պատկերի լեզվական առկայացման միջոց	12
1.2. Հասկացույթը որպես աշխարհի հասկացական պատկերի ձևավորման հիմնական միավոր.....	30
1.3. Միջտեքստայնությունը որպես հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման հնարավոր գործոն	42
ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ	62
ԳԼՈՒԽ 2	
«ԱԶԱՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ՀԱՍԿԱՑՈՒՅԹԻ ԻՆՔՆԱՄԻՋՏԵՔՍԱՅԻՆ ԴՐՍԵՎՈՐՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՏԵՔՍՈՒՄ	66
2.1. «Ազատություն» հասկացույթի հեղինակային ընկալումը Ս. Մոեմի վեպերում՝ ինքնամիջտեքստային տարրերի հաշվառումով.....	66
2.2. «Ազատություն» հասկացույթի առկայացման միջոցները Ջ. Ֆաուլզի ստեղծագործություններում	96
2.2.1. Ինքնամիջտեքստային կապերի դրսևորումը Ջ. Ֆաուլզի անհատական ոճում	122
2.3. «Ազատություն» հասկացույթի լեզվաոճական արժևորումները Ջ. Ափոլայքի վեպերում	134
ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ.....	158
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ.....	161
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	167

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Գիտության զարգացման հետ մեկտեղ փոխվում է նաև գիտական մտածողության կառուցվածքը: 20-րդ դարի երկրորդ կեսը և 21-րդ դարի սկիզբը նշանավորվում են գիտության մեջ մարդակենտրոն մոտեցմամբ, ինչի արդյունքում լեզուն ընկալվում է որպես ոչ միայն հաղորդակցման կարևորագույն միջոց, այլև աշխարհի ճանաչողության գործիք: «Մտքերի աշխարհը», գտնվելով «իրականության աշխարհի և լեզվի աշխարհի միջև» (Щирова, Гончарова 2007: 147), տարբեր գիտությունների ուսումնասիրության առարկա է, այդ թվում՝ ճանաչողական լեզվաբանության: Ժամանակակից ճանաչողական լեզվաբանությունը, ի տարբերություն այլ ճանաչողական գիտությունների, զբաղվում է մարդկային գիտակցության ուսումնասիրությամբ՝ հիմնվելով լեզվում առկա հասկացույթների բովանդակության վերհանման վրա: Վերջին տարիներին լեզվաբանները հաճախ են անդրադառնում հասկացույթների առկայացման լեզվական առանձնահատկություններին գեղարվեստական տեքստում, քանի որ հասկացույթների անհատական-հեղինակային իմաստավորումը հնարավորություն է ընձեռում բնորոշել աշխարհի լեզվական պատկերի հեղինակային ըմբռնումը, ինչպես նաև վեր հանել հեղինակի աշխարհընկալման յուրահատկությունները:

Գործառական ոճերի զարգացման ներկա փուլում գեղարվեստական գրականության լեզվի, հատկապես ականավոր գրողների անհատական ոճի գիտական ուսումնասիրությունը շարունակում է պահպանել իր արդիականությունը լեզվաբանության մեջ: Գեղարվեստական տեքստին անդրադարձը ևս մեկ անգամ ապացուցում է արդի լեզվաբանության միտումը՝ դիտարկել լեզուն որպես մարդկային գիտակցության, մտածողության, ճանաչողության, հոգեբանության անքակտելի մաս: Արդյունքում՝ գեղարվեստական տեքստը հեղինակի մտահղացումների, հույզերի դրսևորման միջոց է: Ակնհայտ է, որ գեղարվեստական ստեղծագործության կայացման գործում հսկայական կարևորություն ունի հեղինակի կողմից կիրառված լեզվական միջոցների ընտրությունը: Ինչպես արդարացիորեն նշում է Վ. Վինոգրադովը՝ «հեղինակի ստեղծագործական կյանքը, նրա անհատականությունը, հերոսները, թեմաները, մտքերը, կերպարներն արտացոլվում են գեղարվեստական տեքստում

լեզվի միջոցով, և միայն լեզուն է, որ ծառայում է վերջիններիս առանձնահատկությունների բացահայտմանը» (Виноградов 1959: 6):

Գեղարվեստական յուրաքանչյուր երկ կյանքի ինչ-որ հատվածի պատկերն է հեղինակային որոշակի վերաբերությամբ, որտեղ ամեն տող ու պատկեր կրում է անհատական ոճի դրոշմը: Հետևաբար, գեղարվեստական գրականության լեզուն ուսումնասիրելիս անհնար է անտեսել ընթերցողի գործոնը, քանի որ ընթերցողը, թափանցելով հեղինակի ստեղծած պատկերի խորքը, կարող է նկատել ինչպես հեղինակի մտադրությունը, երևակայությունը, ներաշխարհը, այնպես էլ հեղինակի ստեղծագործության ինքնատիպ ոճն ու ձեռագիրը:

Սույն ատենախոսությամբ փորձ է արվում ուսումնասիրել «ազատություն» հասկացության հեղինակային հայեցակերպի առկայացման առանձնահատկությունները միջտեքստային տիրույթում: Մեր **ուսումնասիրության օբյեկտը** հեղինակի աշխարհի պատկերի և մտահղացումների վերհանման նպատակով ուսումնասիրված «ազատություն» հասկացության լեզվականացման միջոցներն են: Հիմք ընդունելով տեսական գրականության մեջ ձևավորված այն դրույթը, որ հեղինակի ստեղծագործության արժեքը գնահատվում է ասելիքի ինքնատիպությամբ, որն էլ իր հերթին ծնում է դրա արտահայտման համապատասխան միջոցներ, փորձել ենք ներթափանցել հեղինակի արվեստանոցը՝ մոտիկից ուսումնասիրելով նրա ստեղծագործական անհատականության առանձնահատկությունները, նրա գեղարվեստական խոսքի ինքնարտահայտման ձևերն ու եղանակները:

Ատենախոսության **ուսումնասիրության առարկան** «ազատություն» հեղինակային հասկացության համակողմանի վերլուծությունն է, որի համատեքստում ներկայացվում են հեղինակի անհատական ոճը, աշխարհի պատկերի յուրովի ընկալումը, մտադրությունը, որոնք ժամանակի ընթացքում փոփոխվում և զարգանում են: «Ազատություն» հասկացության ընտրությունը՝ որպես սույն աշխատանքի ուսումնասիրության առարկա, պայմանավորված է այն փաստով, որ վերջինս ընդգրկված է անգլալեզու հանրության գիտակցության մասը կազմող հիմնական հասկացությունների շարքում (Вежбицкая 1999): Առաձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության դրոշմն իրենց վրա կրող հեղինակների՝ ազատության յուրովի

ընկալումն ու դրա արտացոլումը ստեղծագործության մեջ ինքնատիպ լեզվաոճական միջոցների գործածությամբ:

Հետազոտության **արդիականությունը** պայմանավորված է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հասկացույթի, մասնավորապես հեղինակային հասկացույթի ուսումնասիրության անհրաժեշտությամբ: Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հեղինակային հասկացույթի առկայացման լեզվաոճական բազմազան հնարների հետազոտության արդյունքում հնարավոր է դառնում բացահայտել հեղինակի աշխարհընկալումը, մտածողությունը և անհատական ոճը: Աշխատանքն արդիական է նաև այն առումով, որ «ազատություն» հասկացույթի առկայացման ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև հեղինակի անհատական ոճի առանձնահատկությունների բացահայտումն իրագործվում են միջտեքստային տիրույթում, մասնավորապես ինքնամիջտեքստային տարրերի քննության արդյունքում:

Աշխատանքի **գիտական նորույթն** այն է, որ փորձ է արվել ուսումնասիրել «ազատություն» հասկացույթը Ս. Մոեմի, Զ. Ֆաուզի և Զ. Ափդայքի ստեղծագործություններում հեղինակային հասկացույթի տարբեր շերտերի վերլուծության հենքի վրա, այն է՝ հասկացական, գնահատողական, զուգորդային-պատկերային, խորհրդանշային, որոնք առկայացված են տեքստում բազմաթիվ ու բազմապիսի լեզվաոճական միջոցներով: Առաջին անգամ է, որ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի առկայացման առանձնահատկություններն ուսումնասիրվում են միջտեքստային տիրույթում՝ ընդգրկելով հարատեքստայնությունը և ինքնամիջտեքստայնությունը: Առանձնակի ուշադրության է արժանի այն, որ առաջին անգամ, հիմնվելով «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի քննության արդյունքների վրա, ինքնամիջտեքստայնությունը դիտարկվում է որպես վերոնշյալ հեղինակների անհատական ոճի, ինչպես նաև աշխարհի հասկացական և լեզվական պատկերի ձևավորման և վերհանման միջոց:

Ատենախոսության **նպատակն է** ուսումնասիրել հեղինակի եզակի աշխարհընկալման և դրա լեզվական պատկերման միջոցները ինքնամիջտեքստային տիրույթում՝ վերլուծության ենթարկելով «ազատություն» հասկացույթի իմաստային և կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

Այս նպատակի իրականացման համար աշխատանքում առաջադրվել են հետևյալ **խնդիրները**.

1. պարզաբանել ճանաչողական հասկացույթի և հեղինակային (գեղարվեստական) հասկացույթի միջև առկա տարբերությունները տարաբնույթ տեսությունների վերլուծական քննության արդյունքում,
2. համակողմանի վերլուծության ենթարկել «ինքնամիջտեքստայնություն» եզրի ըմբռնումները լեզվաբանական գրականության մեջ,
3. ուսումնասիրել «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի բազմաշերտ կառուցվածքը՝ քննելով Ս. Մոեմի, Ջ. Ֆաուլզի և Ջ. Ափոյաքի գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ստեղծագործություններում գործածված լեզվաոճական արտահայտչամիջոցները,
4. նշված հեղինակների ստեղծագործությունների լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծության միջոցով բացահայտել «ազատություն» հասկացույթի հեղինակային հայեցակերպը,
5. վեր հանել Ս. Մոեմի, Ջ. Ֆաուլզի և Ջ. Ափոյաքի անհատական ոճի յուրահատկությունները՝ հիմք ընդունելով «ազատություն» հասկացույթի վերլուծությունը, ինչպես նաև տեքստի մեկնաբանության հերմենևտիկ մոտեցումը,
6. դիտարկել ինքնամիջտեքստայնությունը որպես աշխարհի հասկացական-լեզվական պատկերի ձևավորման միջոց հեղինակի գեղագիտական համակարգում՝ հիմք ընդունելով «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը:

Ատենախոսության **տեսական-մեթոդաբանական հիմքը** պայմանավորված է ուսումնասիրության ընթացքում առաջադրված նպատակներով ու խնդիրներով: Աշխատանքում զետեղված **տեսական** դրույթները հիմնված են հայ, ռուս և արևմտյան տեսաբանների մշակած հայեցակարգերի վրա (Ս. Ասկոլդով, Ի. Տարասովա, Ն. Բոլոտնովա, Ի. Շչիրովա, Ե. Գոնչարովա, Վ. Մասլովա, Օ. Մակարովսկա, Վ. Պիշչալնիկովա, Ն. Կուզմինա, Մ. Նիկիտին, Ե. Կուբրյակովա, Յու. Լոտման, Լ. Բաբենկո, Ա. Լիպգարտ, Վ. Զադորնովա, Մ. Բախտին, Յու. Կրիստևա, Մ. Ռիֆֆատեր, Ժ. Ժեննետ, Ի. Արնոլդ, Ն. Կուզմինա, Ն. Ֆատևա, Վ. Զերնյավսկայա, Ա. Ֆիլիպովա,

Ջ. Լիչ, Ե. Սեմինո, Ա. Փալմեր, Վ. Էվանս, Ս. Գասպարյան, Գ. Գասպարյան, Լ. Հայրապետյան և այլք):

Լեզվաբանական վերլուծության **մեթոդների** ընտրությունը բխում է ուսումնասիրվող նյութի բնույթից և նպատակից: Որպես հեղինակային հասկացույթի ուսումնասիրության մեթոդ՝ կիրառվել է ճանաչողական վերլուծության մեթոդը, որը հնարավորություն է ընձեռում վեր հանել գեղարվեստական տեքստում առկա հեղինակային հասկացույթի բազմաշերտ կառուցվածքը: Հեղինակի անհատական ոճի բացահայտման նպատակով ընտրվել են լեզվաոճական, լեզվաբանաստեղծական, հաղորդակցական, ճանաչողական, համատեքստային և միջտեքստային վերլուծության մեթոդները: Գեղարվեստական տեքստում «ազատություն» հասկացույթի առավել լիարժեք վերլուծության և մեկնաբանության հասնելու նպատակով՝ ներառել ենք նաև տեքստի մեկնության հերմենևտիկ մեթոդը:

Հետազոտության հիմնական **փաստական նյութը** անգլիացի և ամերիկացի հոչակավոր գրողների՝ Ս. Մոեմի, Ջ. Ֆաուլզի և Ջ. Ափոլայքի տարբեր ժամանակահատվածներում գրված ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ գեղարվեստական ստեղծագործություններն են: Նշված հեղինակների ընտրությունը պայմանավորված է որոշ նկատառումներով: Առաջին, երեք հեղինակների երկերում էլ արծարծվում է ազատության հիմնահարցը՝ առկայացվելով ստեղծագործություններում բազմապիսի լեզվաոճական արտահայտչամիջոցներով: Նշված բոլոր հեղինակներն էլ, լինելով տաղանդավոր անհատականություններ, աչքի են ընկնում հարուստ լեզվաշխարհով, որը հետազոտողի համար առանցքային նշանակություն ունի: Երկրորդ, երեք հեղինակների գրական ստեղծագործությունների հիմքում էլ ընկած են որոշ ինքնակենսագրական տարրեր, որոնք նպաստում են, որպեսզի ընթերցողը ներթափանցի հեղինակի ներաշխարհ, հաղորդակից լինի նրան՝ ավելի մոտիկից ծանոթանալով աշխարհի պատկերի հեղինակային գնահատականին:

Ատենախոսության **տեսական արժեքը** պայմանավորված է ճանաչողական լեզվաբանության շրջանակներում հասկացույթի ուսումնասիրության միջոցով աշխարհի հեղինակային պատկերի վերհանմամբ, տեքստում հեղինակային հասկացույթի լեզվաոճական առանձնահատկությունների քննությամբ,

ինքնամիջտեքստային վերլուծության միջոցով հեղինակի անհատական ոճի յուրահատկությունների, ինչպես նաև հեղինակային հասկացույթի փոփոխական բնույթի ուսումնասիրությամբ:

Աշխատանքի **գործնական արժեքն** այն է, որ ստացված արդյունքները կարող են հիմք դառնալ Ս. Մոեմի, Ջ. Ֆաուլզի և Ջ. Ափոլայքի ստեղծագործությունների հետագա ուսումնասիրությունների համար, նպաստել գեղարվեստական տեքստի բազմակողմանի մեկնաբանության հնարավորությունների ընդլայնմանը: Աշխատանքը կարող է նաև կիրառվել ճանաչողական լեզվաբանության, տեքստի լեզվաբանության, գեղարվեստական տեքստի հաղորդակցական ոճաբանության, գրականագիտության տեսական և գործնական դասընթացներում, ինչպես նաև ուսումնասիրության արդյունավետ ոլորտ դառնալ ավարտական հետազոտական աշխատանքների իրականացման համար:

Որպես **նախնական վարկած** ատենախոսության մեջ առաջադրվում է այն դրույթը, որ հեղինակային հասկացույթի առկայացումը տեքստում բազմապիսի արտակա և ներակա լեզվաոճական միջոցներով արտացոլում է հեղինակի աշխարհընկալումը, աշխարհայացքը, ներաշխարհը, ինչպես նաև լեզվաաշխարհը և անհատական ոճը: Ավելին, կատարված ուսումնասիրության արդյունքում ինքնամիջտեքստայնությունը դիտարկվում է որպես հեղինակի աշխարհի հասկացական-լեզվական պատկերի ձևավորման և վերհանման միջոց:

Աշխատանքը բաղկացած է ներածությունից, երկու գլուխներից, որոնք բաժանվում են ենթագլուխների, ուսումնասիրվող նյութը լրացնող ծանոթագրություններից, եզրակացությունից և օգտագործված գրականության ցանկից:

Ներածության մեջ հիմնավորվում են թեմայի ընտրությունը, արդիականությունն ու նորույթը, որոշարկվում են ուսումնասիրության նպատակն ու խնդիրները, տեսական և գործնական արժեքը, մեթոդաբանական հիմքը:

Առաջին գլուխը՝ **«Հեղինակի անհատական ոճի քննության տեսական նախադրյալները»**, բաղկացած է երեք ենթագլուխներից: Այստեղ ներկայացվում են հայ, ռուս և արևմտյան տեսաբանների կողմից առաջ քաշված դրույթներն ու հայեցակարգերը: Առաջին երկու ենթագլուխներում քննվում են «հեղինակի

անհատական ոճ» և «հեղինակային հասկացույթ» եզրույթների վերաբերյալ հայեցակետերը, ինչպես նաև տեսաբանների կողմից մշակված վերլուծության մի շարք մեթոդներ: Հեղինակային հասկացույթի լեզվաոճական վերլուծության նպատակից ելնելով՝ ուսումնասիրել ենք մի շարք լեզվաբանների տեսակետներ, ովքեր առաջ են քաշում հեղինակային հասկացույթի բազմաշերտ կառուցվածքի մասին դրույթը: Այս գլխում քննության են առնվում նաև հեղինակի անհատական ոճի հետ սերտորեն փոխկապակցված աշխարհի հասկացական և լեզվական պատկերների մասին լեզվաբանների կողմից առաջադրված հայեցակարգերը: Ատենախոսության մեջ մենք սկզբունքային ենք համարում Ի. Տարասովայի, Ն. Բոլոտնովայի, Ի. Շիրովայի և Ե. Գոնչարովայի, Ս. Գասպարյանի հայեցակարգերը, քանի որ վերջիններս առավել բազմաբովանդակ և ամբողջական պատկերացում են ձևավորում հեղինակային հասկացույթի լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական ուսումնասիրության միջոցով հեղինակի աշխարհընկալման, անհատական ոճի վերհանման վերաբերյալ:

Երրորդ ենթագլուխում փորձ է արվել համակողմանի վերլուծության ենթարկել միջտեքստայնության և ինքնամիջտեքստայնության տեսության հիմնական խնդիրները լեզվաբանական գրականության մեջ: Միջտեքստայնության տեսությունը ենթադրում է ինչպես միջտեքստային հարաբերությունների և տեքստի կառուցվածքի ուսումնասիրություն, այնպես էլ հեղինակ-ընթերցող փոխհարաբերությունների վերհանում: Ինքնամիջտեքստայնության ուսումնասիրությամբ ներկայումս առավել խորը և մանրակրկիտ զբաղվում են ռուսական լեզվաբանական դպրոցի ներկայացուցիչները, մասնավորապես Ն. Ֆատեևան, Վ. Չերնյավսկայան, Ն. Կուզմինան, Ա. Ֆիլիպովան, Ի. Վոլկովը, որոնք ինքնամիջտեքստայնությունը դիտարկում են որպես միևնույն հեղինակի տարբեր ժամանակահատվածներում գրված ստեղծագործություններում առկա միջտեքստային հարաբերությունների ամբողջություն, ինչը նպաստում է հեղինակի անհատական ոճի ձևավորմանը: Վերոնշյալ լեզվաբանների հայեցակարգերի քննության արդյունքում վեր ենք հանել նաև ինքնամիջտեքստայնության գործառույթները, որոնք արդյունավետ կերպով գործածվել են փաստական նյութի վերլուծության նպատակով:

Երկրորդ գլուխը՝ **«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հնքնամիջտեքստային դրսևորման առանձնահատկությունները գեղարվեստական տեքստում**», բաղկացած է չորս ենթագլուխներից: Ատենախոսության երկրորդ գլխում լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական քննության են առնվել Ս. Մոեմի «Ստրկություն Մարդկային» և «Ամփոփելով անցած ուղին», Զ. Ֆաուլզի «Կոլեկցիոները», «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպերը և «Արիստոս» էսսեն, Զ. Ափդայքի «Ճագար, վազի՛ր», «Ճագարը հարստացել է» և «Ագարակ» վեպերը, որոնց վերլուծության միջոցով փորձ է արվել վեր հանել վերոնշյալ հեղինակների անհատական ոճի յուրահատկությունները, ինչպես նաև բացահայտել «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի յուրովի ընկալումն ու մեկնաբանումը: Այս հետազոտություններում մենք իրականացրել ենք ինչպես արտահայտության պլանի, այնպես էլ բովանդակության պլանի վերլուծություն: Ինչպես արդարացիորեն նշում է ակադեմիկոս Գ. Զահուկյանը՝ «արտահայտության պլանի ուսումնասիրությունը լեզվաբանի համար առաջնակարգ նշանակություն ունի: ... Յուրաքանչյուր դեպքում սկսում ենք արտահայտության պլանից և անցնում բովանդակության պլանին, պարզում դրանց փոխհարաբերությունը և բովանդակության պլանի տարրերի կառուցվածքը» (Զահուկյան 1969: 98-99):

Ավելին, դիտարկելով ինքնամիջտեքստայնությունը որպես տեքստաստեղծման կարևորագույն միջոցներից մեկը՝ փորձել ենք քննության առնել գեղարվեստական ստեղծագործություններում առկա ինքնամիջտեքստային տարրերը՝ նպատակ ունենալով վեր հանել հեղինակի աշխարհայացքը, անհատական ոճի յուրահատկությունները՝ հիմք ընդունելով «ազատություն» հասկացույթը: Ինքնամիջտեքստայնությունն իր արտացոլումն է գտնում նոր ձևավորված տեքստում ինքնամեջբերումների, ինքնանդրադարձերի միջոցով, որոնք կարող են արտահայտված լինել բազմազան լեզվաոճական հնարներով: Հենց այստեղ է, որ արժևորվում և մեծ կարևորություն է ստանում հեղինակի անհատական ոճը, քանի որ նորաստեղծ տեքստն, իր մեջ կրելով ինքնամիջտեքստային տարրեր, ուշիմ ընթերցողին հնարավորություն է ընձեռում անդրադարձ կատարելու միևնույն հեղինակի ավելի վաղ ժամանակներում գրված ստեղծագործություններին և

բացահայտելու տվյալ հեղինակի մտորումները, հույզերը, աշխարհի ինքնատիպ ընկալումը և լեզվական արտահայտությունը:

Եզրակացության մեջ ամփոփված են տեսական և փաստական նյութի ուսումնասիրության արդյունքում ստացված եզրահանգումները:

ԳԼՈՒԽ 1

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԱՆՀԱՏԱԿԱՆ ՈՃԻ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐԸ

1.1. Անհատական ոճը որպես աշխարհի հեղինակային պատկերի լեզվական առկայացման միջոց

20-րդ դարի վերջը և 21-րդ դարի սկիզբը նշանավորվում են լեզվաբանության մեջ ճանաչողական ուղղության արագընթաց զարգացմամբ, ինչը հանգեցնում է արդեն իսկ լայնածավալ կիրառություն ունեցող հասկացությունների վերաիմաստավորմանը, ինչպես նաև մի շարք նոր գաղափարների, սկզբունքների և մեթոդների ներմուծմանը ժամանակակից լեզվաբանության մեջ: Հայտնի է, որ անցումը ճանաչողական հարացույցին հնարավորություն ընձեռեց դիտարկել լեզուն ոչ միայն որպես սոսկ հաղորդակցման միջոց, այլև մարդու մտավոր գործունեության, գիտելիքների համակարգման, կարգայնացման և դասակարգման (Маслова 2008: 23), ինչպես նաև տեղեկատվության կոդավորման և փոխանցման միջոց (Курьякова 1996: 53-55), որն ուսումնասիրվում է ճանաչողական լեզվաբանության կողմից:

21-րդ դարում արդեն ճանաչողական լեզվաբանությունը հիմք հանդիսացավ մեկ այլ գիտական ուղղության՝ *ճանաչողական ոճաբանության* զարգացմանը, որն էլ դիտարկվում է որպես գեղարվեստական տեքստի ուսումնասիրության մի նոր հարացույց (Андреева 2005): Նոր ձևավորված ուղղության ակունքներում կանգնած են հիմնականում արևմտյան, մասնավորապես բրիտանական լեզվաբանական դպրոցի ներկայացուցիչներ Ե. Սեմինոն, Զ. Քալիփեփերը, Փ. Սթոքվելը, Ա. Փալմերը, Զ. Լիչը, Մ. Շորթը և այլք: Նշված լեզվաբանները, իրականացնելով մի շարք հետազոտություններ ճանաչողական ոճաբանության շրջանակներում, գալիս են այն եզրակացությանը, որ ճանաչողական ոճաբանությունը միջգիտակարգային բնույթ է կրում՝ գտնվելով լեզվաբանության, գրականագիտության և ճանաչողական գիտության խաչմերուկում: Այսպիսով, ճանաչողական ոճաբանությունը ներառում է մի շարք դրույթներ, սկզբունքներ, հայեցակերպեր, որոնք հատուկ են ոչ միայն ճանաչողական լեզվաբանությանը, այլև գրականագիտությանը: Սա բացատրվում է այն

հանգամանքով, որ լեզվի ուսումնասիրությունը չպետք է իրականացվի միայն լեզվաբանության շրջանակներում, այլև պետք է ընդլայնի իր շրջանակները՝ ընդգրկելով նոր մոտեցումներ, որոնք առաջարկում են լեզվի համակողմանի քննություն՝ առաջին պլան մղելով մարդու գործոնը լեզվում: Ինչպես նշում է Պ. Սիմփսոնը՝ «ճանաչողական ոճաբանությունը միտված է ոչ թե ժխտել ավանդական ոճաբանության դրույթները, հայեցակետերն ու մեթոդները, այլև լրացնել դրանք՝ նպատակ ունենալով ուսումնասիրել գեղարվեստական տեքստը այլ դիտանկյունից՝ բացահայտելով կապեր մարդու գիտակցության և ընթերցանության գործընթացի միջև» (Simpson 2004: 39): Հետևելով ավանդական ոճաբանության դրույթներին՝ ճանաչողական ոճաբանությունը ևս գեղարվեստական տեքստի վերլուծության գործընթացում կարևորում է ոճական հնարների ու արտահայտչական միջոցների քննության դերը: Չնայած այն հանգամանքին, որ ոճական հնարները մանրագնին և բազմակողմանի ուսումնասիրության են ենթարկվել ավանդական ոճաբանության շրջանակներում, այնուամենայնիվ, ըստ մի շարք լեզվաբանների (Ջ. Լիչ, Մ. Շորթ, Ե. Սեմինո, Ջ. Քալփեփեր) պնդման՝ ճանաչողական ոճաբանությունը նույնպես կարող է իրականացնել ոճական հնարների կառուցվածքի խորքային վերլուծություն:

Ոճաբանության ավանդական և ճանաչողական մոտեցումների միջև առկա հիմնական տարբերությունների մասին արժեքավոր դրույթներ են առաջարկում Ե. Սեմինոն և Ջ. Քալփեփերը իրենց հայտնի «Ճանաչողական ոճաբանություն» գրքում: Լեզվաբանները պնդում են, որ ավանդական ոճաբանության շրջանակներում իրականացված լեզվաոճական քննությունը հիմնականում կրում է «նկարագրական բնույթ», մինչդեռ ճանաչողական ոճաբանությունը հիմնված է այնպիսի տեսությունների վրա, որոնք վեր են հանում «գեղարվեստական տեքստում գործածված լեզվական միջոցների և ճանաչողական կառույցների ու գործընթացների միջև առկա կապերը» (Semino, Culpeper 2002: 9): Ուստի, ճանաչողական ոճաբանության շրջանակներում ներկայացված տեսություններն ապահովում են գեղարվեստական տեքստի մեկնության առավել համակարգված և հստակ մեխանիզմներ:

Այնուամենայնիվ, հարկ ենք համարում ընդգծել, որ ինչպես ավանդական, այնպես էլ ճանաչողական ոճաբանության տեսությունների հանգուցային տարրը «ոճի»

գաղափարն է, որը, անտարակույս, ինչպես արևմտյան, այնպես էլ ռուսական լեզվաբանական դպրոցների ներկայացուցիչները մեծապես արժևորում են գեղարվեստական ստեղծագործությունների լեզվաբանական վերլուծության գործընթացում: Ինչպես Փ. Վերդոնքն է նշում՝ «ոճը լեզվի գործածման ինքնատիպ եղանակ է, որն ունի իր նպատակը և արդյունքները: Ոճը ենթադրում է ընտրություն» (Verdonk 2002: 10): Ակնհայտ է, որ ոճը և հեղինակի անհատականությունը միմյանց հետ սերտորեն փոխկապակցված են, և ոճն արտացոլում է հեղինակի մտածողությունն ու լեզվաշխարհը: Հեղինակն, իր ուրույն ոճը կերտելով, սեփական խոսքին հաղորդում է գրավչություն, գեղագիտական փայլ և արտահայտչականություն: Մ. Ռիֆֆատերը կարևորում է այն հանգամանքը, որ հեղինակի կողմից գործածված լեզվական միավորները կարող են համարվել հեղինակային ոճի տարրեր, եթե վերջիններս կատարում են ներգործական գործառույթ, այսինքն՝ կիրառված են ոչ միայն սոսկ տեղեկատվություն փոխանցելու համար, այլև գործածված են ընթերցողի վրա որոշակի ազդեցություն գործելու նպատակով (Riffaterre 1959: 155): Հետևաբար, կարող ենք փաստել, որ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հանդիպող լեզվական ցանկացած միավոր հեղինակի մտավոր գործունեության արդյունքում ձևավորված տարր է, որը, ներթափանցելով գիտակցության մեջ, ենթարկվել է որոշակի ընտրության՝ արտացոլելով ստեղծագործողի միտքը: Պատահական չէ, որ առաջնորդվելով ոճաբանության ճանաչողական մոտեցմամբ՝ բրիտանացի լեզվաբանները 20-րդ դարի երկրորդ կեսին առաջ են քաշել «մտքի ոճ» (mind style) գաղափարը, որը մինչ օրս շարունակում է մնալ տեսաբանների ուշադրության կենտրոնում: Ուսումնասիրությունները վկայում են, որ «ոճ» և «մտքի ոճ» գաղափարները գտնվում են աստիճանակարգային և ներառման հարաբերությունների մեջ: Զ. Լիչի և Մ. Շորթի դիտարկմամբ՝ «մտքի ոճը կարող է համարվել ոճի ավելի նեղ տիրույթ, քանի որ այն ոչ թե նկարագրում է հեղինակի ողջ գեղագիտական համակարգը, այլև պատկերում է ինչպես հեղինակի, այնպես էլ գեղարվեստական ստեղծագործության առանձին կերպարների աշխարհընկալումը և դրանց առկայացման ձևերը խոսքում» (Leech 2007: 151):

«Մտքի ոճ» գաղափարն առաջին անգամ օգտագործվել է բրիտանացի լեզվաբան Ռ. Ֆաուլերի կողմից 20-րդ դարի երկրորդ կեսին: Այս գաղափարը մեծ ուշադրության է արժանացել արևմտյան լեզվաբանների աշխատություններում, քանի որ ինչպես առանձին հեղինակների, այնպես էլ առանձին կերպարների մտքի ոճի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է ընձեռում իրագործել գեղարվեստական ստեղծագործության ոչ թե մակերեսային, այլ խորքային վերլուծություն: Ռ. Ֆաուլերը սահմանում է մտքի ոճը որպես՝ «անհատի մտավոր գործունեության արդյունքում ձևավորված լեզվական միջոցների ինքնատիպ մատուցման ձև» (Fowler 1977: 103): Նշված սահմանման մեջ առանցքային է հատկապես լեզվական բառի ընդգրկումը, քանի որ ինչպես փաստում է Ռ. Ֆաուլերը «լեզվական անփոփոխականների կիրառումը հնարավորություն է ընձեռում ստեղծագործողին մասնատել աշխարհը բազմաթիվ և բազմապիսի կաղապարների, ինչն էլ պատկերում է հեղինակի աշխարհընկալումը, աշխարհի պատկերի յուրովի մեկնաբանումը» (Fowler 1977: 76): Այլ կերպ ասած, մտքի ոճը վերաբերում է գեղարվեստական ստեղծագործության ոչ միայն բովանդակության պլանին, այլև արտահայտության պլանին ևս: Ինչպես իրավացիորեն նշում են Ջ. Լիչը և Մ. Շորթն իրենց աշխատության մեջ «մտքի ոճը նկարագրում է աշխարհընկալման, աշխարհի կարգայնացման ձևերն ու եղանակները» (Leech 2007: 150): Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ իրական աշխարհը ներկայացվում է հեղինակի աչքերով, այսինքն՝ օբյեկտիվ իրականությունը նկարագրվում է մի սուբյեկտի կողմից, որն աշխարհը կարգայնացնում է ուրույն ընկալմամբ՝ ընթերցողին փոխանցելով օբյեկտիվ իրականության իր սուբյեկտիվ ընկալումը:

Մտքի ոճը կարող է տարբերվել կախված աշխարհի հեղինակային ընկալման և արտապատկերման ինքնատիպության: Ըստ Ջ. Լիչի և Մ. Շորթի՝ հեղինակի մտքի ոճը կարող է լինել «օբյեկտիվ (չեզոք)» և «սուբյեկտիվ» (Leech 2007): Մտքի ոճը համարվում է չեզոք, եթե հեղինակը սուկ արտապատկերում է իրականությունը՝ ինչպես լուսանկարչական սարքը: Այնուամենայնիվ, ընթերցողի, հետազոտողի համար հատկապես ուշագրավ է հեղինակի մտքի ոճի սուբյեկտիվությունը: Արդյո՞ք հեղինակը ներկայացնում է օբյեկտիվ իրականությունը որպես այդպիսին, թե՞ իր անհատական-հեղինակային մեկնաբանությամբ ընթերցողին դրդում է խորհելու իրականության

զանազան խնդիրների շուրջ նորովի: Ակներև է, որ առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում այն հեղինակը, ով տարբերվում է մյուսներից իր մտածողությամբ, երևակայությամբ, լեզվաշխարհով, ինչպես նաև յուրահատուկ մտքի ոճով:

Ինչպես արդեն նկատեցինք, արևմտյան տեսաբանները «մտքի ոճ» գաղափարը վերագրում են ոչ միայն հեղինակին, այլև գրական ստեղծագործության առանձին կերպարներին: Այսինքն, տեքստի մեկնության գործընթացում լեզվաբաններն առանձնացնում են հեղինակին, հեղինակ-ասացողին և կերպարներին (Leech 2007), որոնցից յուրաքանչյուրը տարբերվում են իրենց աշխարհընկալմամբ: Ե. Սեմինոյի պնդմամբ՝ «մտքի ոճ» գաղափարը ներառում է անհատի (հեղինակի, կերպարների) աշխարհընկալման ձևերը, մասնավորապես մտածողությունը, անհատի ճանաչողական գործունեությունը, որոնք ուղղված են իրականության արտացոլմանը (Semino 2002: 97):

Ի լրումն վերոնշյալ լեզվաբանների՝ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ կերպարների մտավոր գործունեության ներկայացվածության մասին խոսել է նաև Ա. Փալմերը իր «Գեղարվեստական մտքեր» գրքում: Ըստ Ա. Փալմերի դիտարկման՝ «միտք» գաղափարը ենթադրում է «ոչ միայն ճանաչողական գործընթացներ, ինչպիսիք են մտածողությունն ու ընկալումը, այլև ցանկություններ, հույզեր ու զգացմունքներ» (Palmer 2004: 19): Փաստորեն, Ա. Փալմերն առաջ է քաշում այն դրույթը, որ գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնությունը մեծապես պայմանավորված է գեղարվեստական տեքստում ընդգրկված կերպարների ինչպես մտավոր գործունեության, այնպես էլ զգայական շերտի վերձանմամբ, որը թույլ կտա պատկերացում կազմել տվյալ կերպարի աշխարհի հասկացման վերաբերյալ:

Արևմտյան ժամանակակից մի շարք տեսաբանների և ոճաբանների դիտարկմամբ՝ ճանաչողական գիտության մեջ ընդգրկված հասկացույթներն ու կարգերը նշանակալիորեն օժանդակում են գեղարվեստական ստեղծագործությունների, մասնավորապես գեղարվեստական մտքի ուսումնասիրությանը: Գրական ստեղծագործության մեջ առկայացված հասկացույթների ուսումնասիրությունը ճանաչողական ոճաբանության լույսի ներքո մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել նաև ռուս լեզվաբանների շրջանում, որոնք

հասկացույթի լեզվաոճական վերլուծությունը դիտարկում են որպես հեղինակի անհատական ոճի (идиостиль) վերհանման միջոց: «Հեղինակի անհատական ոճի» գաղափարը¹ ուսումնասիրության առարկա է դարձել դեռևս 20-րդ դարի երկրորդ կեսին, որը ներկայումս շարունակվում է մեծապես ուսումնասիրվել ռուս ժամանակակից լեզվաբանների կողմից²: Ի. Տարասովան հեղինակի անհատական ոճը նկարագրում է որպես մարդու գիտակցության միավորների՝ հասկացույթների և ճանաչողական կառույցների առկայացման եղանակ խոսքում՝ արտացոլված տարաբնույթ լեզվաոճական միջոցներով: Հեղինակը հավելում է նաև, որ հեղինակի անհատական ոճի վերհանման գործընթացում առանցքային նշանակություն ունի հեղինակային հասկացույթների ուսումնասիրությունը (Тарасова 2003: 22): (Հեղինակային հասկացույթի ուսումնասիրությանն առավել մանրամասն կանդրադառնանք հաջորդ ենթագլխում):

Միևնույն հեղինակի մեկ կամ մի քանի ստեղծագործություններում հանդիպող հեղինակային հասկացույթները կազմում են տվյալ հեղինակի հասկացութաուղորտը, ինչն էլ հնարավորություն է ընձեռում ընթերցողին, ապակողավորելով լեզվաոճական բազմազան միջոցներով տեքստում առկայացված հեղինակային հասկացույթները, բացահայտել աշխարհի հեղինակային պատկերը:

Դեռևս 90-ականներից սկսած՝ «աշխարհի պատկերի» գաղափարը հաճախ օգտագործվում է հեղինակի անհատական ոճն ուսումնասիրող լեզվաբանների կողմից (Լ. Բուտակովա, Ն. Կուզմինա, Ե. Մալիշևա և այլք): Նշված հեղինակները, ուսումնասիրելով հեղինակի անհատական ոճն իրենց աշխատություններում, եկել են այն եզրակացության, որ աշխարհի անհատական պատկերը ներառում է համամարդկային աշխարհընկալման հիմնական կարգերը, սակայն իրենց անհատական մեկնաբանությամբ՝ պայմանավորված տվյալ սուբյեկտի աշխարհընկալմամբ, արժեհամակարգով, նպատակներով և շարժառիթներով:

Ըստ Ի. Տարասովայի՝ վերոնշյալ գիտնականների հիմնական դրույթները հետևյալներն են՝

- աշխարհի անհատական պատկերը ենթադրում է իրականության հոգեբանական արտացոլումը սուբյեկտի գիտակցության միջոցով,

- գեղարվեստական տեքստը աշխարհի անհատական, միջնորդավորված պատկերի մեկնաբանումն է՝ արտահայտված լեզվական միջոցներով,
- տեքստն արտացոլում է հեղինակի աշխարհի լեզվական պատկերից մի հատված, որը կրում է սուբյեկտիվ, ստեղծագործական բնույթ (Тарасова 2012: 10):

Այսպիսով, կարող ենք փաստել, որ հեղինակի անհատական ոճը և աշխարհի պատկերը միմյանց հետ սերտորեն փոխկապակցված են, քանի որ հեղինակի անհատական ոճի քննության արդյունքում հնարավոր է վեր հանել հեղինակի աշխարհի պատկերը: Աշխարհի պատկերի վերաբերյալ իրենց հայեցակետերն են առաջադրել մի շարք գիտնականներ, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայացրել է տվյալ երևույթի իր բնութագիրը: Աշխարհի պատկերին բնորոշ են համակարգվածությունը և կարգավորվածությունը (Кудрякова 1994, Топоров 1983), կայունությունը և շարունակ զարգացման միտումը (Постовалова 1988):

Համաձայն Ի. Շչիրովայի և Ե. Գոնչարովայի տեսակետի՝ «աշխարհի պատկերը՝ որպես գիտելիքի մի մաս, ոչ այլ ինչ է, քան մտածողության արդյունք: Մտածողությունն արտացոլում է իրականությունը, իսկ լեզուն արտացոլում է մտածողությունը: Այսպիսով, լեզուն ոչ թե ստեղծում է աշխարհը, այլ առարկայացնում է մարդու ստեղծագործական գործունեությունը» (Щирова, Гончарова 2007: 157):

Աշխարհի պատկերի վերաբերյալ նմանօրինակ մոտեցում է ցուցաբերում նաև Մ. Նիկիտինը, որը աշխարհի պատկերը դիտարկում է որպես հոգևոր, մտավոր կառույց, որն առկա է ոչ թե լեզվում, այլ գիտակցության մեջ: Լեզուն այն ներկայացնում և առարկայացնում է խոսքային կառույցներում, որոնք էլ արտացոլում են մտքի կառուցվածքը (Никитин 2007: 773):

Այստեղ տեղին է մեջբերել Զ. Պոպովայի և Ի. Ստերնինի դրույթը աշխարհի միջնորդավորված և չմիջնորդավորված պատկերների վերաբերյալ: Ըստ նշված լեզվաբանների՝ «աշխարհի չմիջնորդավորված պատկերը ձևավորվում է աշխարհի հետ մարդու անմիջական շփման արդյունքում: Մինչդեռ աշխարհի միջնորդավորված պատկերը ձևավորվում է երկրորդական նշանային համակարգերի օգտագործման արդյունքում, որոնք առկայացնում են գիտակցության մեջ գոյություն ունեցող չմիջնորդավորված ճանաչողական աշխարհի պատկերը» (Попова, Стернин 2007: 53):

Այսպիսով, չմիջնորդավորված աշխարհի պատկերի օրինակ կարելի է համարել աշխարհի հասկացական պատկերը, իսկ միջնորդավորված՝ աշխարհի լեզվական պատկերը:

Հայտնի է, որ մի շարք լեզվաբաններ (Մ. Նիկիտին, Ե. Կուբրյակովա, Ի. Շիրովա, Ե. Գոնչարովա, Վ. Մասլովա, Տ. Վորոնցովա) տեսականորեն տարանջատում են աշխարհի պատկերի երկու տեսակ՝ *աշխարհի հասկացական պատկեր* և *աշխարհի լեզվական պատկեր*: Այնուամենայնիվ, հարկ է նկատել, որ աշխարհի հասկացական և լեզվական պատկերները աստիճանակարգային և ներառման հարաբերությունների մեջ են գտնվում, քանի որ լեզվաբանների դիտարկմամբ աշխարհի հասկացական պատկերն առավել լայն և ընդգրկուն է՝ իր մեջ ներառելով աշխարհի լեզվական պատկերը: Նկատենք, որ աշխարհի հասկացական պատկերն ավելի լայն, հարուստ և համամարդկային է, քանի որ ընդգրկում է մարդկային մտածողությունը: Ավելին, աշխարհի հասկացական պատկերի մեջ միախառնված են «համամարդկայինը, մշակութայինը և անհատականը» (Гончарова 2012: 398):

Զուգահեռներ անցկացնելով աշխարհի լեզվական և հասկացական պատկերների միջև՝ լեզվաբանները առաջ են քաշում մի շարք մոտեցումներ: Համաձայն Ա. Զալևսկայայի տեսակետի՝ «աշխարհի լեզվական պատկերն ունակ է արտացոլելու աշխարհի պատկերի ընդամենը մի հատվածը» (Залевская 2003: 46):

Ե. Կուբրյակովան նույնպես դիտարկում է աշխարհի լեզվական պատկերը՝ որպես աշխարհի հասկացական պատկերի մի մաս, այսինքն՝ մասը ամբողջի մեջ. «Աշխարհի լեզվական պատկերը կարելի է համարել մարդու գիտակցության մեջ աշխարհի հասկացական կաղապարի մի առանցքային, անքակտելի մաս, այսինքն՝ աշխարհի մասին պատկերացումների և գիտելիքների ամբողջություն, ինչը ամբողջ համակարգի մի մասն է կազմում և ուղղորդում է մարդուն աշխարհի ճանաչման և աշխարհի ընկալման գործընթացում» (Кубрякова 1988: 169):

Մարդու մտածական գործունեության լեզվականացումն իրականանում է լեզվական միավորների միջոցով, քանի որ հենց լեզուն է, որ ապահովում է մուտք դեպի մարդու անտեսանելի ճանաչողական աշխարհ: Բայցևայնպես, մարդու ուղեղում ձևավորված ճանաչողական գործընթացները, ճանաչողական կառույցներն ու

գիտելիքները արտացոլվում են գեղարվեստական տեքստում խոսքի միջոցով: Փաստորեն լեզուն հանդես է գալիս որպես միջնորդավորված ուղի գրական ստեղծագործության մեջ հեղինակի աշխարհի պատկերի ներկայացման գործում: Լեզվի միջնորդավորված կապի մասին է խոսել նաև Տ. Վորոնցովան, ում պնդմամբ աշխարհի լեզվական պատկերը ամբողջ տեղեկատվությունն է ներքին և արտաքին աշխարհների մասին, որոնք միմյանց հետ կապված են կենդանի խոսակցական լեզվի միջոցով: Լեզուն և խոսքը փոխկապակցված են, և լեզվի միջոցով խոսքը ստեղծում է մի շարք այլ աշխարհներ, բացի իրականից: Աշխարհի լեզվական պատկերը գիտակցության արգասիքն է, որն ի հայտ է գալիս մտածողության, իրականության և լեզվի փոխներգործության արդյունքում՝ որպես հաղորդակցման ընթացքում աշխարհի մասին մտքերի արտահայտման միջոց (Воронова 2003: 68):

Այսինքն՝ աշխարհի պատկերը ձևավորվում է մարդկային գիտակցության մեջ, և մարդը լեզվի միջոցով արտապատկերում է իրականությունը³: Այնուամենայնիվ, հարկ է նկատել, որ աշխարհի պատկերը ոչ թե աշխարհի հայելային արտացոլումն է, այլ յուրաքանչյուր անհատի գիտակցության մեջ ձևավորված աշխարհի սեփական ճանաչողությունն ու աշխարհընկալումը, ինչպես նաև աշխարհի յուրովի մեկնաբանությունը:

Ինչպես իրավացիորեն նշում է Գ. Կոլշանսկին՝ «մարդը, լինելով ճանաչող և ինքնաճանաչող սուբյեկտ, հակադրվում է աշխարհին որպես ոչ թե պասիվ օբյեկտ, այլ գործող սուբյեկտ, քանի որ գիտակցության մեջ ստեղծում է իր սեփական աշխարհը» (Колшанский 1990: 19-25): Հետևաբար, կարող ենք փաստել, որ ստեղծագործող մարդն իր գիտակցության մեջ ստեղծում է մի աշխարհ, որն իր անհատական, սուբյեկտիվ աշխարհընկալման արդյունքն է, և դրանով իսկ ձևավորում է «աշխարհի հեղինակային պատկերը»: Տեքստում առկա ցանկացած լեզվական միջոց ուղղակի կամ անուղղակի, ներակա կամ արտակա ներկայացնում են հեղինակի աշխարհընկալումը՝ աշխարհի հեղինակային պատկերը (Щирова, Гончарова 2007: 157):

Հետևաբար, գեղարվեստական տեքստը կարելի է համարել մի տիրույթ, որտեղ լեզվաոճական տարաբնույթ միջոցների գործածմամբ, հեղինակը հնարավորություն է ստանում ընթերցողին փոխանցելու աշխարհի ընկալման, գնահատման իր կերպը: Մ.

Բախտինի ձևակերպմամբ՝ «աշխարհի հեղինակային/գեղարվեստական պատկերը աշխարհընկալման յուրահատուկ ձև է, որը հանդես է գալիս որպես իրական աշխարհի այլընտրանքային միջոց և արտացոլում է հեղինակի ստեղծագործական գործունեությունը» (Бахтин 1986: 67):

Իր հերթին, Ի. Տարասովան նշում է, որ աշխարհի հեղինակային պատկերում արտացոլվում են մարդկային աշխարհընկալման հիմնական կարգերը և հասկացույթները, սակայն անհատական մեկնաբանությամբ՝ հաշվի առնելով հեղինակ-սուբյեկտի նպատակները և շարժառիթները (Тарасова 2003: 15):

Ուստի, որևէ հեղինակի գեղարվեստական ժառանգության լեզվական ուսումնասիրությունը հնարավորություն է ընձեռում հետազոտողին ոչ միայն վեր հանելու տվյալ գրական ստեղծագործության ոճական առանձնահատկությունները, այլև ձեռք բերված նյութի հենքի վրա բացահայտելու «հեղինակի՝ որպես գեղարվեստական անհատականության էությունը և իրականության գեղարվեստական-պատկերային ընկալումը» (Гаспарян 2015: 25):

Ամփոփելով ինչպես արևմտյան, այնպես էլ ռուսական լեզվաբանական գրականության մեջ առկա տեսություններում հիշատակված դրույթներն ու հայեցակերպերը՝ գալիս ենք այն եզրակացության, որ գեղարվեստական տեքստի քննության ճանաչողական հարացույցն արդիական է լեզվաբանական երկու դպրոցներում էլ: Ճանաչողական ոճաբանության շրջանակներում արևմտյան տեսաբաններն առանձնացնում են «մտքի ոճ» գաղափարը, մինչդեռ ռուս լեզվաբանները առաջ են քաշում «հեղինակի անհատական ոճի» գաղափարը: Երկու հասկացությունների հիմքում էլ ընկած է «ոճի» գաղափարը, քանզի ինչպես «մտքի ոճը», այնպես էլ «հեղինակի անհատական ոճն» ուսումնասիրում են անհատի մտածական գործունեության, աշխարհընկալման առանձնահատկությունները՝ առկայացված գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ բազմաթիվ և բազմապիսի լեզվաոճական միջոցներով: Այնուամենայնիվ, ի տարբերություն «մտքի ոճի», որը քննության է առնում ինչպես հեղինակի, այնպես էլ առանձին կերպարների իրականության ընկալումը, «հեղինակի անհատական ոճի» ուսումնասիրության առանցքը հեղինակի մտադրությունները, մտահղացումները, աշխարհի պատկերի

վերհանումն է, ինչին մեծապես նպաստում է լեզվական արտակա և ներակա միջոցներով գեղարվեստական տեքստում առկայացված հասկացույթների վերլուծությունը: Այսպիսով, գեղարվեստական տեքստի քննությունը թույլ է տալիս վեր հանել հասկացույթի և գեղարվեստական ստեղծագործության միջև առկա յուրատեսակ կապը: Հասկացույթը կարծես մի բանալի է, որը ծառայում է հեղինակի անհատական ոճի բացահայտմանը:

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ մեր ուսումնասիրության առանձնահատկություններից ելնելով՝ մենք առաջնորդվել ենք ռուս լեզվաբանների առաջարկած մոտեցումներով՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններում առկայացված հասկացույթների լեզվաբանական վերլուծությունը համարելով հեղինակի անհատական ոճի վերհանման միջոց: Հետևաբար, իրականացրել ենք հեղինակի անհատական ոճի վերլուծության տարաբնույթ մոտեցումների դասակարգում՝ քննության առնելով մի շարք լեզվաբանների (Վ. Վինոգրադով, Դ. Պոցեպնյա, Յու. Լոտման, Յու. Կարաուլով, Ն. Բոլոտնովա, Լ. Բաբենկո, Վ. Պիշչալնիկովա, Ի. Տարասովա, Ս. Գասպարյան և այլք) հայեցակերպերը: Լեզվաբանական գրականության մեջ առանձնացնում են հեղինակի անհատական ոճի վերլուծության հետևյալ հիմնական մոտեցումները՝ *իմաստատոճական, լեզվաբանաստեղծական, հաղորդակցական և ճանաչողական*:

Իմաստատոճական մոտեցման վառ ներկայացուցիչն է Վ. Վինոգրադովը, ըստ որի՝ «հեղինակի անհատական ոճը գեղարվեստական գրականության տվյալ ժամանակաշրջանին բնորոշ բառային արտահայտման միջոցների անհատական-գեղագիտական օգտագործման համակարգ է», ինչպես նաև ենթադրում է «բազմազան խոսքային տարրերի ընտրության, իմաստավորման և տեղաբաշխման համակարգ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ» (Виноградов 1961:85): Փաստորեն իմաստատոճական մոտեցման համաձայն՝ գեղարվեստական ստեղծագործության ուսումնասիրության հիմնական խնդիրը բառային, ինչպես նաև այլ լեզվական միջոցների իմաստատոճական վերլուծությունն է:

Համաձայն Ա. Լիպգարտի տեսության՝ գեղարվեստական տեքստի լեզվաբանաստեղծական քննությունն ուղղված է ոճականորեն նշույթավորված

լեզվական միավորների նշանակության և գործառույթի վերահամանը, որոնք էլ ծառայում են ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության բացահայտմանը (Липгарт 2009: 18-19):

Ըստ Վ. Զադորնովայի՝ «լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդը⁴ ենթադրում է լեզվական միավորների գեղագիտական բնույթի ուսումնասիրությունը, ինչը վերջիններս ձեռք են բերում գեղարվեստական համատեքստում» (Задорнова 2005: 116):

Դեռևս նախորդ դարի 80-ական թվականներին հայտնի ռուս լեզվաբաններ Օ. Ախմանովայի և Վ. Զադորնովայի կողմից առաջ է քաշվել գեղարվեստական տեքստի եռամակարդակ վերլուծության մեթոդը, որի հիմքում ընկած է մասի փոխակերպումը ամբողջի: Գեղարվեստական ստեղծագործության եռամակարդակ վերլուծությունը բաղկացած է իմաստային, վերնշանային և վեր-վերնշանային մակարդակներից (Akhmanova 1988, Задорнова 1984): Հարկ է նկատել, որ առաջին երկու մակարդակները պատկանում են լեզվաոճական վերլուծությանը: Իմաստային մակարդակը ենթադրում է լեզվական միավորների հիմնանշանակային իմաստների վերլուծությունը, որից հետո անցում է կատարվում վերնշանային մակարդակին, որտեղ ուսումնասիրվում է լեզվաոճական միավորների գործառնությունը խոսքում: Երրորդ մակարդակը վերաբերում է լեզվաբանաստեղծական վերլուծությանը, որի քննության առարկան լեզվական միավորների գեղագիտական առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունն է: Այն սերտորեն կապված է գեղարվեստական ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության հետ (Задорнова 2005: 115-116):

Ինչպես նշում է Գ. Գասպարյանը՝ «հեղինակի անհատական ոճի համալիր և բազմակողմանի վերլուծության համար անհրաժեշտ է ստեղծագործության ինչպես արտահայտության պլանի, այսինքն՝ լեզվի, այնպես էլ բովանդակության պլանի, այսինքն՝ գաղափարական-թեմատիկ կողմի մանրակրկիտ հետազոտություն» (Гаспарян 2015: 25):

Հեղինակի անհատական ոճի վերլուծության լեզվաբանաստեղծական մոտեցումը Ն. Բոլրտնովայի կողմից բնութագրվում է որպես «լեզվական նյութի կառուցվածքային և

իմաստային տարբեր ձևերի ամբողջական վերլուծություն, որը նպատակ ունի վեր հանել դրանց հարաբերակցության բնույթը հեղինակի անհատական ոճում» (Болотнова 2004: 37):

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Ս. Գասպարյանի առաջ քաշած դրույթը լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդների տարբերակման վերաբերյալ. «Եթե լեզվաոճական վերլուծության կարելի է ենթարկել ցանկացած տեքստից քաղված որևէ հատված, ապա լեզվաբանաստեղծական քննություն հնարավոր է իրականացնել միայն ողջ ստեղծագործությանը ծանոթ լինելու պարագայում»: Ավելին, հեղինակը նաև հավելում է. «Լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդի արդյունավետությունը պայմանավորված է որոշ գործոններով. առաջին, երբ ուսումնասիրվող ստեղծագործությունը հարաբերվում է միևնույն հեղինակի այլ ստեղծագործությունների հետ, երկրորդ, երբ հետազոտողը ծանոթանում է հեղինակի ողջ գեղագիտական համակարգին» (Гаспарян 1991: 18):

Փաստորեն հեղինակի անհատական ոճի վերլուծության լեզվաբանաստեղծական մոտեցման նպատակն է վեր հանել հեղինակի կողմից օգտագործված լեզվաոճական միջոցների ընդհանուր օրինաչափությունները և պարզել, թե վերջիններս ինչպիսի գեղագիտական պատկերավորություն են ստանում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ և ինչպես են ծառայում հեղինակի մտահղացման բացահայտմանը: Մեր հետազոտության շրջանակներում առանցքային նշանակություն ունի լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդի կիրառումը, քանի որ միևնույն հեղինակի ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ գեղարվեստական ստեղծագործությունների քննության արդյունքում է, որ կարողանում ենք ներթափանցել հեղինակի գեղագիտական աշխարհը՝ ծանոթանալով նրա աշխարհընկալման կերպին, գնահատականին, հեղինակի աշխարհի հասկացական-լեզվական պատկերին, ինչպես նաև անհատական ոճին: Միևնույն ժամանակ տեքստի վերլուծության լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական մեթոդների շնորհիվ հնարավորություն ենք ստանում բացահայտելու «ազատություն» հասկացույթի հեղինակային հայեցակերպը:

Համաձայն Ս. Գասպարյանի դիտարկման՝ լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդները սերտորեն փոխկապակցված են

տեքստի մեկնաբանության հերմենևտիկ մոտեցման հետ, քանի որ ինչպես արդարացիորեն նշում է Ս. Գասպարյանը՝ «թե՛ լեզվաոճական և թե՛ լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդները միտված են ուսումնասիրելու ստեղծագործության ձևի յուրահատկությունները: Մինչդեռ հնարավոր լիարժեք հասկացումն ու մեկնաբանությունը ձևի և բովանդակության միասնական ընկալումն է, որն ընդգրկում է նաև գրական երկի գաղափարական բովանդակությունը և հեղինակի մտադրությունը»: Հետևաբար, վերոնշյալ մեթոդների համակցված գործածությունը «կոնկրետ ու հուսալի մեթոդաբանական մեխանիզմ է ապահովում հերմենևտիկ մոտեցումը գործարկելու համար» (Գասպարյան 2015: 35):

Հայտնի է, որ հերմենևտիկան՝ որպես փիլիսոփայական տեսություն, ձևավորվել է 20-րդ դարի կեսերին, սակայն, որպես մեկնության արվեստ, գոյություն ուներ վաղուց⁵: Փիլիսոփայական (հետագայում նաև բանասիրական հերմենևտիկայի) ծագումը կապված է գերմանացի մտածող Ֆ. Շլայերմախերի անվան հետ, որը հերմենևտիկան դիտարկում է որպես հեղինակի ներաշխարհի հասկացման արվեստ՝ հետազոտողի ուշադրությունն ուղղելով հասկացման գործընթացի վրա: Հետաքրքրական է 20-րդ դարի ականավոր փիլիսոփա Պ. Ռիկյորի տեսակետը, որն անդրադառնում է հասկացման գործընթացի կարևորությանը՝ նշելով, որ «մեկնության նպատակով կատարվող աշխատանքը խորը իմաստ ունի, քանի որ հնարավորություն է ընձեռում հաղթահարելու այն հեռավորությունը, որը բաժանում է ընթերցողին իրեն օտար տեքստից, որպեսզի նրան դնի միևնույն հարթության վրա և այդպիսով, բացահայտելով տեքստի իմաստը, ձեռք բերի այն հասկացումը, որն անհրաժեշտ է ընթերցողին» (Рикер 2008:22): Սա նշանակում է, որ որևէ հեղինակի ներաշխարհը, աշխարհայացքը, երևակայությունը, անհատական ոճը բացահայտելու նպատակով անհրաժեշտ է ուսումնասիրել, հասկանալ և մեկնաբանել տվյալ հեղինակի ստեղծագործությունները, որտեղ և արտացոլված են նրա «ես»-ը, մտադրություններն ու մտահղացումները, ինչը կարելի է իրականացնել տեքստի մեկնաբանության հերմենևտիկ մոտեցման միջոցով:

Մեր ուսումնասիրության առանձնահատկություններից ելնելով՝ մեզ համար մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում 19-րդ դարի գերմանացի փիլիսոփա,

բանասիրական հերմենևտիկայի մեթոդաբանության հիմնադիրներից Ա. Բյոքի տեսությունը, որը հերմենևտիկան սահմանում է որպես տեքստի հասկացման տեսություն և ներկայացնում է գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանման հետևյալ չորս եղանակները կամ հերմենևտիկայի չորս տեսակները՝

1. Քերականական հերմենևտիկա. գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանությունն իրականացվում է տեքստում առկա լեզվական միավորների ուսումնասիրությամբ և իմաստների վերհանմամբ:

2. Պատմական հերմենևտիկա. գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանությունը պայմանավորված է պատմական իրադարձություններով:

3. Անհատական հերմենևտիկա. հեղինակի՝ տարբեր ժամանակահատվածներում գրված ստեղծագործությունների ձևի և բովանդակության միասնական ուսումնասիրության և մեկնաբանման հիման վրա եզրակացություն է արվում հեղինակի աշխարհընկալման, մտածողության, ինչպես նաև անհատական ոճի վերաբերյալ: Ուշագրավն այն է, որ Ա. Բյոքը անհատական հերմենևտիկայի շրջանակներում կարևորում է հեղինակի ստեղծագործություններում ինքնակենսագրական տարրերի դերը և մեկնաբանման անհրաժեշտությունը, քանի որ այդպիսով մեկնաբանողը հնարավորություն է ստանում միաձուլվելու հեղինակի հետ՝ ուսումնասիրելով հեղինակի ոչ միայն գիտակցությունը, այլև ենթագիտակցությունը, որը կամա թե ակամա, նույնպես հայտնվել է ստեղծագործության մեջ (տե՛ս Seebohm 2004: 62):

4. Ծագումնաբանական հերմենևտիկա, որի միջոցով պարզաբանվում են հեղինակի՝ որևէ ժանրում ստեղծագործելու նպատակն ու շարժառիթները, քանի որ հեղինակը, լինելով ստեղծագործող անհատականություն, ինքն է որոշում այն ժանրը, որում պետք է ստեղծագործի (Boeckh 1968: 70-107):

Ա. Բյոքի առաջ քաշած մեկնաբանման բոլոր մոտեցումներն էլ միմյանց հետ փոխկապակցված են, որոնց վրա հիմնվելով՝ հնարավոր է վեր հանել հեղինակի անհատական ոճի առանձնահատկությունները:

Հեղինակի անհատական ոճի վերլուծության առանցքային մոտեցումներից է հաղորդակցական մոտեցումը, որը մեծապես ուսումնասիրվում է գեղարվեստական

տեքստի հաղորդակցական ոճաբանության⁶ շրջանակներում, որտեղ հեղինակի անհատական ոճը դիտարկվում է որպես «հաղորդակցական կադապար հեղինակի լեզվական անհատականության և ընթերցողի միջև» (Болотнова 2004):

Հիմք ընդունելով Յու. Կարաուլովի՝ լեզվական անհատականության վերաբերյալ տեսությունը⁷ Ն. Բոլոտնովան առաջ է քաշում այն դրույթը, որ յուրաքանչյուր վերլուծվող տեքստ արտացոլում է՝ ա) հեղինակի աշխարհի լեզվական պատկերի մի հատված (նրա բառապաշարը, քերականական միջոցները, ոճական հնարները, որոնց միջոցով ձևավորվում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը՝ արտացոլելով հեղինակի աշխարհընկալումը), բ) հեղինակի՝ աշխարհի հասկացական պատկերը՝ գեղագիտական դրսևորմամբ, գ) ստեղծագործողի նպատակներն ու շարժառիթները, որոնք էլ հենց ընկած են գեղարվեստական տեքստի ստեղծման հիմքում և իրենց արտացոլումն են գտնում տեքստի գաղափարական-ստեղծագործական առանձնահատկություններում (Болотнова 2004: 7):

Այսպիսով, հեղինակի անհատական ոճի վերլուծության հաղորդակցական մոտեցումը դիտարկում է տեքստը որպես հեղինակի առաջնային հաղորդակցական գործունեության արդյունք և հասցեատիրոջ երկրորդական հաղորդակցական գործունեության օբյեկտ (Кожина 2006: 159): Ն. Բոլոտնովայի պնդմամբ՝ «հեղինակի լեզվական անհատականությունը երևան է գալիս ոչ միայն ստեղծագործության նյութի, թեմայի, խնդիրների ընտրությամբ, ինչպես նաև որոշակի լեզվական միավորների նախընտրությամբ, այլև այնպիսի բազմատեսակ միջոցների կիրառությամբ, որոնք կձևավորեն ստեղծագործական երկխոսություն ընթերցողի հետ՝ վերջինիս գիտակցության մեջ որոշակի զուգորդումներ առաջացնելով» (Болотнова 2004: 8):

Փաստորեն հեղինակի անհատական ոճի ուսումնասիրության հաղորդակցական մոտեցումը հնարավորություն է ընձեռում ընթերցողին ոչ միայն բացահայտելու տեքստի կառուցվածքային-իմաստային առանձնահատկությունները, այլև մուտք գործելու հեղինակի ներաշխարհ, հաղորդակից լինել նրան՝ ծանոթանալով վերջինիս աշխարհընկալմանը:

Հեղինակի անհատական ոճի վերլուծության ճանաչողական մոտեցումը ձևավորվում է ճանաչողական լեզվաբանության շրջանակներում: Վերոնշյալ մոտեցման

վառ ներկայացուցիչներն են Ի. Տարասովան և Ն. Բոլոտնովան, որոնք նկարագրում են հեղինակի անհատական ոճը զուգորդային-իմաստային դաշտի միջոցով: Ն. Բոլոտնովան նշում է, որ ընթերցողի երկրորդական հաղորդակցական գործունեության գործընթացում հեղինակի աշխարհընկալման մասին պատկերացումները ձևավորվում են զուգորդային-իմաստային հիմքի վրա. «Հասկացութային վերլուծությունը հնարավոր է տեքստի զուգորդային-իմաստային դաշտերի մոդելավորման միջոցով» (Болотнова 2009: 466):

Ի. Տարասովայի պնդմամբ՝ «գրական ստեղծագործության զուգորդային-իմաստային դաշտերը, առկայացված լինելով բառերի միջոցով, ոչ միայն տեքստի ուսումնասիրության միավորներ են, այլև կառույցներ, որոնք հարաբերակցվում են տեքստն ընկալող սուբյեկտի գիտակցության մեջ առկա հասկացույթների հետ» (Тарасова 2004):

Ն. Բոլոտնովան առաջադրում է հետևյալ տեսակետը. «Համաձայն առաջնային հաղորդակցական գործունեության՝ տեքստի ստեղծման գործընթացում ելակետային միավոր է հասկացույթը, որի առկայացումը գեղարվեստական տեքստում պայմանավորված է հեղինակի՝ զուգորդումներ առաջացնելու ունակությամբ, ինչպես նաև տարբեր լեզվական և արտալեզվական գործոններով» (Болотнова 1998: 243-244):

Համակարծիք լինելով Ն. Բոլոտնովայի հետ՝ Ի. Տարասովան ընդգծում է, որ հեղինակի գիտակցության մեջ առկա ճանաչողական երևույթների լեզվականացումն է, որ հնարավորություն է ընձեռում բացահայտել հեղինակի անհատական ոճը, քանի որ վերջինս ենթադրում է «մտավոր գործունեության ոլորտի և լեզվական միջոցների, այսինքն՝ հասկացույթների, ճանաչողական կառույցների և դրանց լեզվական դրսևորման ամբողջություն» (Тарасова 2012: 10):

Տեքստի հասկացութային վերլուծությունը կարող է օգտագործվել ոչ միայն տեքստի գեղագիտական իմաստը վեր հանելու նպատակով, այլև հեղինակի անհատական ոճն ուսումնասիրելու համար:

Քննության առնելով լեզվաբանական գրականության մեջ առկա մի շարք լեզվաբանների հայեցակետերը՝ կարող ենք եզրակացնել, որ «հեղինակի անհատական ոճ» գաղափարի ուսումնասիրությունն արդիական է ժամանակակից

լեզվաբանության մեջ: Ամփոփելով լեզվաբանների առաջադրած տեսությունները՝ առաջարկում ենք հեղինակի անհատական ոճը նկարագրող մեր սահմանումը, ըստ որի՝ հեղինակի անհատական ոճը լեզվական անհատականության աշխարհի պատկերի գեղարվեստական մեկնաբանությունն է՝ կառուցված լեզվաոճական ինքնատիպ, յուրօրինակ միջոցներով:

Մեր ատենախոսության շրջանակներում առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում ճանաչողական, հաղորդակցական, լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական, ինչպես նաև հերմենևտիկ մոտեցումները, քանի որ դրանք հնարավորություն են ընձեռում ուսումնասիրելու հեղինակի անհատական ոճի յուրահատկությունները՝ հեղինակի անհատական ոճը սահմանելով որպես նրա մտքերի, մտահղացումների լեզվական արտացոլման համակարգ: Հիմք ընդունելով վերոնշյալ մոտեցումները՝ ատենախոսության գործնական հատվածում կփորձենք բացահայտել Ջ. Ֆաուլզի, Ս. Մոեմի և Ջ. Ապդայքի անհատական ոճի առանձնահատկությունները՝ համակողմանի վերլուծության ենթարկելով «ազատություն» հասկացույթը:

1.2. Հասկացույթը որպես աշխարհի հասկացական պատկերի ձևավորման հիմնական միավոր

20-րդ դարի երկրորդ կեսին ձևավորված ճանաչողական լեզվաբանությունը սկիզբ դրեց լեզվի ուսումնասիրության նոր հարացույցի, որի յուրահատկությունն այն էր, որ լեզվի համակողմանի ուսումնասիրության հիմքում ընկած էր մարդակենտրոն գործոնը, այսինքն՝ մարդը որպես որոշակի փորձի և գիտելիքների կրող: Ուստի, լեզվի բոլոր երևույթները սկսեցին ուսումնասիրվել մարդու փորձի, ընկալման և մեկնաբանման պրիզմայով: Լեզուն համարվեց ոչ թե առանձին ճանաչողական համակարգ, այլ «մարդու ճանաչողական գործունեության մի անքակտելի մաս» (Fodor 1983), որը հնարավոր չէ ուսումնասիրել մարդուց անկախ: Փաստորեն ճանաչողական լեզվաբանության առանցքային խնդիրներից մեկը համարվեց լեզվի և մտածողության հարաբերման խնդիրը, հատկապես այն, թե ինչպես է լեզվական միավորների գործածումը արտացոլում իրականության ընկալումը: Որքանո՞վ է լեզուն ճշգրիտ արտահայտում մարդկանց մտքերն ու զգացմունքները: Ահա այն հարցը, որին պետք է պատասխանի ճանաչողական լեզվաբանությունը:

Ճանաչողական լեզվաբանության հիմնական տեսությունների ձևավորման ակունքներում կանգնած են արևմտյան լեզվաբանական դպրոցի վառ ներկայացուցիչներ Չ. Ֆիլմորը, Է. Ռոշը, Ռ. Լանգաքերը, Լ. Թալմին, Ջ. Լակոֆֆը և Մ. Ջոնսոնը, որոնք ճանաչողական լեզվաբանության կարևոր խնդիրներից էին համարում իմաստի ուսումնասիրությունը: 21-րդ դարում ևս ճանաչողական լեզվաբանությունը շարունակում է մնալ լեզվաբանների ուշադրության կենտրոնում, ովքեր դիտարկում են հասկացույթը՝ որպես ճանաչողական հիմնական միավոր: Ներկայումս «հասկացույթ» եզրը լայնամասշտաբ և բազմաբովանդակ ուսումնասիրությունների է ենթարկվում լեզվաբանության տարբեր ոլորտներում՝ լեզվաճանաչողական, լեզվամշակութային, իմաստաբանական, հոգելեզվաբանական (Croft, Cruse 2004):

Լեզվաճանաչողական մոտեցման համաձայն՝ հասկացույթի ընկալումը մեծապես պայմանավորված է այն լեզվական արտահայտչամիջոցներով, որոնցով ներկայացված է տվյալ հասկացույթը: «Հասկացույթները մարդու մտածական գործընթացներն

արտացոլող ճանաչողական կառույցներ են: Բնական լեզվի բառերն իրենց իմաստը ձեռք են բերում այն հասկացություններից, որոնք որ առկայացվում են լեզվում» (Laurence, Margolis 1999: 3): Նշված տեսաբանների դիտարկմամբ՝ լեզուն չէ, որ ձևավորում է հասկացություններ, այլ հասկացություններն անհատի գիտակցության մեջ կազմավորված կառույցներ են, որոնք լեզվում կարող են արտացոլվել տարաբնույթ լեզվական միավորների գործածմամբ:

Ճանաչողական լեզվաբանության զարգացման ներկա փուլում առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում բրիտանացի լեզվաբան Վ. Էվանսի «*Լեզվական հասկացությունների և ճանաչողական կաղապարների տեսությունը*», որը լեզվաբանը ներկայացրել է 2009 թվականին լույս տեսած իր աշխատության մեջ: Հեղինակն առաջարկում է բառիմաստի և դրա մեկնաբանման մի նոր ճանաչողական-իմաստաբանական մոտեցում, որը ոչ թե ժխտում է նախկինում ձևավորված տեսությունները, այլև համալրում է դրանք նոր մոտեցումներով: Վ. Էվանսի առաջ քաշած «Լեզվական հասկացությունների և ճանաչողական կաղապարների տեսության» և այլ ճանաչողական մոտեցումների միջև հիմնական տարբերությունը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ նշված տեսության շրջանակներում տեսականորեն տարանջատվում են լեզվական և հասկացական համակարգեր, համապատասխանաբար՝ «*լեզվական հասկացություններ*» և «*ճանաչողական կաղապարներ*» (Evans 2009: 55): Ըստ Վ. Էվանսի՝ լեզվական հասկացությունը սոսկ լեզվական բնույթ են կրում՝ ներկայացնելով ճանաչողական-մտածական կառույցների առկայացման ձևը լեզվում, որը կարող է լինել ինչպես արտակա, այնպես էլ ներակա լեզվական միջոցներով արտահայտված: Մինչդեռ ճանաչողական կաղապարները լեզվաբանը համարում է ոչ լեզվական կառույցներ, որոնք ներկայացնում են մարդու ուղեղի աշխատանքը, մտածական գործունեությունը և գիտելիքները: Էվանսը ճանաչողական կաղապարները համեմատում է Լանգաքերի «ճանաչողական տիրույթների» (Langacker 1987), Ֆիլմորի «ֆրեյմերի» հետ (Fillmore 1985), սակայն ի տարբերություն նշված հասկացությունների՝ ճանաչողական կաղապարը ներկայացնում է մի հասկացական ամբողջություն, որը հարաբերվում է լեզվական հասկացությունի հետ: Այլ կերպ ասած, լեզվական հասկացությունն ապահովում են մուտք դեպի մարդու

անտեսանելի ճանաչողական աշխարհ՝ մտածական կառույցների և գիտելիքների տիրույթ (Evans 2009: 70-71):

Վ. Էվանսի դիտարկմամբ՝ իրականությունը ճանաչող անհատն իր գիտակցության մեջ արդեն ունի «պատրաստի» ճանաչողական սխեմաներ, որոնց միջոցով էլ կատարվում է իրականության կարգայնացումը որոշակի ճանաչողական կաղապարների հիման վրա, վերջիններս էլ իրենց արտացոլումն են գտնում խոսքում լեզվական հասկացությունների գործածմամբ: Առանցքային նշանակություն ունի այստեղ այն, որ յուրաքանչյուր անհատի գիտակցության մեջ առկա այդ ճանաչողական կաղապարներն իրենց ուրույն արտահայտությունն են գտնում խոսքում՝ պայմանավորված այն լեզվական միջավայրով, որտեղ որ առկայացվում են: Ի վերջո, Վ. Էվանսը հանգում է այն եզրակացությանը, որ բառերը, արտահայտությունները և, առհասարակ, ցանկացած լեզվական միավոր, որի միջոցով լեզվական հասկացությունները ներկայացվում են խոսքում, չունեն հստակ սահմանված իմաստ, այլ ձեռք են բերում որոշակի իմաստ՝ կախված համատեքստից (Evans 2009: 84):

Հատկանշական է, որ արևմտյան մտածողներին զուգահեռ ճանաչողական լեզվաբանության շրջանակներում «հասկացույթ» գաղափարի վերաբերյալ իրենց ուրույն հայեցակերպերով և դրույթներով աչքի են ընկնում նաև ռուսական լեզվաբանական դպրոցի ներկայացուցիչները: Ի տարբերություն արևմտյան մտածողների՝ ժամանակակից ռուս լեզվաբանները սկսել են խորապես զբաղվել հասկացույթի ուսումնասիրությամբ գեղարվեստական տեքստում: Սա պայմանավորված է տեքստի մեծածավալ ուսումնասիրությամբ արդի լեզվաբանության շրջանակներում, ինչի արդյունքում Ֆ. Սոսյուրի առաջ քաշած լեզու-խոսք երկատումն արդեն լեզվաբանների կողմից դիտարկվում է ավելի լայն մասշտաբով՝ որպես «*լեզու-խոսք-տեքստ*» (Казарин 1999: 8): Փաստորեն տեքստը հանդես է գալիս որպես մի տիրույթ, որն իր ամբողջականությամբ, ավարտվածությամբ ձևավորում է պատշաճ միջավայր խոսքի իրացման համար՝ հաղորդակցական-խոսքային ակտերի դրսևորմամբ տեքստում, վերջիվերջո խոսքն էլ ապահովում է լեզվի զարգացումը: Ինչպես իրավացիորեն փաստել է Ֆ. Սոսյուրը. «Լեզուն խոսողի գործունեության

արդյունքը չէ: Այն որոշակի կառուցվածք ունեցող համակարգ է, որին բնորոշ է շարունակ զարգացման միտումը» (Соскюр 1977: 52):

Ուստի, հասկացույթի ուսումնասիրությունը գեղարվեստական տեքստում հնարավորություն է ընձեռում հետազոտողին համակողմանի քննության ենթարկել հասկացույթը ոչ միայն լեզվում, այլև խոսքում: Որոշ լեզվաբանների դիտարկմամբ՝ (Ս. Ասկոլդով, Ի. Տարասովա, Ն. Բոլոտնովա, Ի. Շիրովա, Ե. Գոնչարովա) գեղարվեստական տեքստը ընթերցողի գիտակցության մեջ հեղինակի աշխարհընկալման, աշխարհի հասկացական և լեզվական պատկերների արտացոլման միջոց է, որտեղ հեղինակի մտածական գործունեությունը, գիտակցության մեջ առկա ճանաչողական կառույցներն առկայացվում են հասկացույթների միջոցով: Ինչպես պնդում է Ն. Բոլդիրևը՝ «հասկացույթները իդեալական, վերացարկված միավորներ են, որոնք մարդն օգտագործում է իր մտածական գործընթացում: Հասկացույթները որոշակի միավորների՝ գիտելիքի «քվանտների» միջոցով արտացոլում են շրջապատող աշխարհի հետ շփման արդյունքում մարդու ձեռք բերած գիտելիքները, փորձը: Մարդը մտածում է հասկացույթներով» (Болдырев 2002: 23-24):

Կարևոր է ընդգծել, որ «հասկացույթ» եզրի ներմուծումը ճանաչողական լեզվաբանության մեջ միանշանակ չընդունվեց բոլոր լեզվաբանների կողմից և առաջ մղվեց «*հասկացույթ*» և «*հասկացություն*» եզրերի տարբերակման խնդիրը: Որոշ գիտնականներ դրանք նույնականացնում են, սակայն լեզվաբանները մեծ մասամբ ընդգծում են վերջիններիս տարբերակված բնույթը: «Հասկացույթ» և «հասկացություն» տերմինների տարբերակվածության մասին հստակ մոտեցում է ցուցաբերում Ե. Կուբրյակովան՝ փաստելով, որ դրանք բնութագրում են մարդկային գիտակցության և մտածողության տարբեր կողմերը: Ե. Կուբրյակովան «հասկացությունը» սահմանում է որպես մարդկային ուղեղի գործունեության բարձրագույն միավոր, որը օբյեկտիվ իրականության արտացոլման միջոցներից մեկն է, ինչն առարկայացվում է որոշակի տրամաբանական ձևով: Մինչդեռ «հասկացույթը» սահմանվում է որպես մարդկային մտածողության ավելի լայն, ավելի ընդգրկուն, ավելի բարդ կառուցվածք ունեցող միավոր, որը ներառում է հասկացություններ, պատկերացումներ, պատկերներ, զգացմունքներ և հույզեր (Кубрякова 1988: 143):

Միևնույն ժամանակ անհրաժեշտ է նշել, որ ոչ միայն «հասկացույթ» և «հասկացություն» եզրերի տարբերակման խնդիրն է տարակարծություն առաջացրել լեզվաբանների շրջանում, այլև «*հասկացույթ – գեղարվեստական հասկացույթ – հեղինակային հասկացույթ*» եզրերի գործածումը, քանի որ վերջիններիս վերաբերյալ լեզվաբանական գրականության մեջ առաջարկվել են տարաբնույթ բնորոշումներ:

«Գեղարվեստական հասկացույթ» եզրն առաջին անգամ առաջ է քաշվել ռուս լեզվաբան Ս. Ասկոլդովի կողմից 1927 թվականին, ինչն էլ հիմք է հանդիսացել գեղարվեստական հասկացույթների հետագա ուսումնասիրության համար: Ս. Ասկոլդովը տարբերակում է «*ճանաչողական*» և «*գեղարվեստական*» հասկացույթներ՝ ընդգծելով տարբերությունները վերոնշյալ երկու տեսակի հասկացույթների միջև: Ս. Ասկոլդովի պնդմամբ՝ ճանաչողական հասկացույթները հիմնված են տրամաբանության վրա, մինչդեռ գեղարվեստական հասկացույթների կարևորագույն առանձնահատկությունը «գեղարվեստական զուգորդումների» առկայությունն է: (Аскольдов 1997: 275):

Հիմնվելով Ս. Ասկոլդովի առաջարկած գեղարվեստական հասկացույթների մասին տեսության վրա՝ ժամանակակից լեզվաբանները նույնպես ներկայացնում են իրենց մոտեցումները:

Վ. Մասլովան ընդգծում է հետևյալ տարբերությունները «*ճանաչողական*» և «*գեղարվեստական*» հասկացույթների միջև. «Առաջին հերթին գեղարվեստական հասկացույթը հիմնված է զուգորդումների վրա, երկրորդ, գեղարվեստական հասկացույթն իր մեջ ներառում է ոչ միայն պատկերների բացահայտման ներուժ, այլև բազմապիսի հուզական մտքեր»: Լեզվաբանը փաստում է. «Գեղարվեստական հասկացույթները, ի տարբերություն ճանաչողական հասկացույթների, անհատական բնույթ են կրում և ունեն հոգեբանական ավելի բարդ կառուցվածք: Վերջինս հասկացությունների, պատկերացումների, զգացմունքների, հույզերի, երբեմն նաև կամային դրսևորումների ամբողջություն է, որը հիմնված է զուգորդումների վրա: Ինչքան հարուստ է հեղինակի հուզազգացական դաշտը, այնքան ավելի խորը և լայնածավալ են նրա կողմից օգտագործված հասկացույթները» (Маслова 2004: 34-35):

Իր հերթին, Օ. Մակարովսկան, զուգահեռներ անցկացնելով հասկացույթի և գեղարվեստական հասկացույթի միջև, պնդում է, որ «հասկացույթը մարդկային գիտակցության բարդագույն միավոր է, որը ներկայացնում է մտքերի ամբողջություն, առարկաների/երևույթների մտավոր արտացոլում» (Макаровска 2004: 11): Միևնույն ժամանակ լեզվաբանը գեղարվեստական հասկացույթը սահմանում է որպես գեղարվեստորեն վերաիմաստավորված և գեղարվեստական լույսի ներքո ներկայացված հասկացույթներ, որոնք հեղինակի կողմից ձևավորվում են գեղարվեստական գործունեության⁸ ընթացքում՝ դառնալով գեղարվեստական տեքստի իմաստային միավորներ (Макаровска 2013: 163):

Ամփոփելով հասկացույթի և գեղարվեստական հասկացույթի միջև հիմնական տարբերությունների քննությունը՝ Օ. Մակարովսկան առաջ է քաշում այն դրույթը, որ վերոնշյալ հասկացությունները աստիճանակարգային հարաբերությունների մեջ են գտնվում, քանի որ գեղարվեստական հասկացույթի հենքը կազմում է հենց հասկացույթը: Ինչպես նշում է լեզվաբանը՝ «հասկացույթի հետ հարաբերակցությամբ հեղինակային հասկացույթը երկրորդային բնույթ է կրում, քանի որ այն հիմնվում է հասկացույթի վրա, գեղարվեստորեն վերաիմաստավորվում և առկայացվում է ստեղծագործության մեջ լեզվաոճական, գեղարվեստական միջոցներով» (Макаровска 2013: 170):

Գեղարվեստական հասկացույթի վերաբերյալ հետաքրքրական մոտեցում է ցուցաբերում նաև Ն. Բոլոտնովան՝ գեղարվեստական հասկացույթը հարաբերելով աշխարհի հեղինակային պատկերի հետ: Լեզվաբանը գեղարվեստական հասկացույթը դիտարկում է որպես աշխարհի հեղինակային պատկերի միավոր, որն ունի գեղագիտական բնույթ, առկայացվում է պատկերավորման միջոցներով՝ արտացոլելով հեղինակի մտահղացումները (Болотнова 2007: 74):

Անդրադառնալով աշխարհի հեղինակային պատկերի գաղափարին՝ Ն. Բոլոտնովան առաջ է քաշում այն դրույթը, որ գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակությունը արտացոլում է աշխարհի հեղինակային պատկերը, հեղինակի հոգևոր արժեքների համակարգը: Համաձայն Ն. Բոլոտնովայի դիտարկման՝ ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործություն պատկերում է հեղինակի աշխարհի

պատկերը՝ կերպարների, զգացմունքների, գնահատականների, արժեքների միջոցով (Болотнова 2009: 31): Ուշագրավ է հատկապես այն, որ Ն. Բոլոտնովան գեղարվեստական հասկացույթը դիտարկում է որպես ոչ միայն աշխարհի հեղինակային պատկերի, այլև հեղինակի անհատական ոճի վերհանման միջոց, որն իր արտացոլումն է գտնում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ լեզվական միավորների ընտրությամբ:

Ինչ վերաբերում է *«հեղինակային հասկացույթ»* եզրի գործածմանը լեզվաբանական գրականության մեջ, ապա անհրաժեշտ է նշել, որ վերջինս մեծամասշտաբ կիրառություն է ստացել վերջին տասնամյակում՝ լեզվաբանների կողմից դիտարկվելով որպես գեղարվեստական հասկացույթի ենթատեսակ: Նմանօրինակ դասակարգում է իրականացրել Ե. Պանամարյովան իր ատենախոսության շրջանակներում՝ առանձնացնելով հասկացույթի երեք տեսակ՝ *գործածական, գիտական և գեղարվեստական*: Միևնույն ժամանակ լեզվաբանը տարանջատում է գեղարվեստական հասկացույթի երեք ենթատեսակ՝ *համընդհանուր գեղարվեստական հասկացույթներ*, որոնք իրենց մեջ ներառում են առհասարակ տվյալ մշակույթին հատուկ հիմնատիպեր, *սուկ հեղինակային հասկացույթներ*, որոնք միայն տվյալ հեղինակի կողմից գործածված նորաբանություններ են և *հեղինակային (անհատական) հասկացույթներ*, որոնք որևէ հեղինակի մեկ կամ մի քանի ստեղծագործություններում ներակա կամ արտակա լեզվական միջոցներով⁹ առկայացված հասկացույթներ են, որոնց միջոցով արտացոլվում է աշխարհի հեղինակային պատկերը (Пономарева 2008: 7):

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև Ի. Չումակ-ժունի առաջարկած դասակարգումը, ով տարբերակում է *մշակութային, գեղարվեստական և հեղինակային հասկացույթներ*, ինչպես Ե. Պանամարյովան՝ հեղինակային հասկացույթը դիտարկելով որպես գեղարվեստական հասկացույթի ենթատեսակ: Համաձայն Ի. Չումակ-ժունի պնդման՝ գեղարվեստական հասկացույթն իր մեջ ներառում է տվյալ լեզվով խոսող ժողովրդի մշակութային, գեղարվեստական փորձը: Լեզվաբանը գեղարվեստական հասկացույթը դիտարկում է որպես անփոփոխակ, որի տարբերակները հեղինակային հասկացույթներն են՝ արտահայտված տարատեսակ

լեզվաճանաչման միջոցներով՝ պայմանավորված հեղինակի անհատական ոճի առանձնահատկություններով (Чумаков-Жуны 2009: 16-17):

Հեղինակային հասկացույթը սերտորեն կապված է տվյալ հեղինակին հատուկ պատկերավոր մտածողության հետ: Ի. Չումակ-ժունի դիտարկմամբ՝ հեղինակային հասկացույթը հասկացական մակարդակում գտնվում է նույն հարթության վրա գեղարվեստական հասկացույթի հետ: Տարբերություններն առաջ են մղվում պատկերային և արժեքական մակարդակներում, որտեղ ի հայտ է գալիս գործածված բառի հեղինակային իմաստը: Հետաքրքրականն այն է, որ լեզվի համակարգում նույն բառը կարող է ընդհանրապես չկրել հարանշանակային իմաստ: Այնուամենայնիվ, գեղարվեստական տեքստում առկայացված հեղինակային հասկացույթին բնորոշ հատկանիշներից է զուգորդային-պատկերային, ինչպես նաև խորհրդանշային բնույթը (Чумаков-Жуны 2009: 18-19):

Ուշադրության է արժանի նաև հեղինակային հասկացույթին բնորոշ մեկ այլ հատկանիշ, ինչով վերջինս տարբերվում է հասկացույթից: Այդ հատկանիշը վեր է հանվել վերջին տասնամյակում տեքստի հաղորդակցական ոճաբանության վառ ներկայացուցիչ Ն. Բոլոտնովայի կողմից, որն առաջ է քաշել հեղինակային հասկացույթի *փոփոխությունների ենթարկվելու ներուժի* մասին դրույթը: Համաձայն Ն. Բոլոտնովայի՝ հեղինակային հասկացույթներն, ի տարբերություն հասկացույթների, իրենց մեջ կրում են փոփոխության ենթարկվելու, ինչպես նաև նոր իմաստներ ձևավորելու և զարգանալու ներուժ, ինչը հնարավորություն է ընձեռում հետազոտողին ուսումնասիրել հեղինակային հասկացույթը միջտեքստային հարթության վրա (Болотнова 2015: 118):

Անդրադառնալով հեղինակային հասկացույթի առանցքային հատկանիշներին՝ հարկ է նշել, որ վերջինս առանձնանում է նաև իր բազմաշերտ կառուցվածքով: Առհասարակ լեզվաբանական գրականության մեջ լեզվաբանները հասկացույթի կառուցվածքում տարբերակում են «դաշտեր» (Болотнова 1998), «գոտիներ» (Слышкин 2000), «բաղադրիչներ» (Карасик 2005, Попова, Стернин 2007) կամ «շերտեր» (Степанов 1997): Չնայած լեզվաբանների տերմինաբանական տարակարծություններին՝ նրանք բոլորն էլ հասկացույթի կառուցվածքում

առանձնացնում են երեք հիմնական շերտեր՝ *հասկացական, պատկերային և գնահատողական*: Հիմք ընդունելով վերոնշյալ լեզվաբանների ուսումնասիրությունները՝ մի շարք լեզվաբաններ (Ի. Տարասովա, Վ. Պիշչալնիկովա, Ն. Շաբանովա, Ն. Աֆանասևա, Ն. Բոլոտնովա) հեղինակային հասկացույթի կառուցվածքում նույնպես առանձնացնում են տարբեր շերտեր:

Համաձայն Վ. Պիշչալնիկովայի տեսակետի՝ հասկացույթն իր մեջ ներառում է անհատի գիտելիքները և պատկերացումները իրականության այս կամ այն երևույթի վերաբերյալ. հասկացություններ, տեսողական և զգայական պատկերացումներ, հույզեր, զուգորդումներ, որոնք արտացոլվում են բառի միջոցով: Ըստ այդմ՝ Վ. Պիշչալնիկովան հեղինակային հասկացույթի կառուցվածքում առանձնացնում է *հասկացական, զգայական, գնահատողական և զուգորդային շերտեր* (Пищальникова 1999: 102):

Հիմնվելով Վ. Պիշչալնիկովայի առաջարկած դասակարգման վրա՝ Ի. Տարասովան նույնպես առաջ է քաշում իր դասակարգումը՝ հեղինակային հասկացույթի կառուցվածքում տարբերակելով *հասկացական, զգայական (առարկայական), պատկերային, գնահատողական, խորհրդանշային և զուգորդային շերտեր* (Тарасова 2003: 75):

Ի. Տարասովայի դիտարկմամբ՝ *հասկացական շերտը* ենթադրում է հեղինակային հասկացույթի բառարանային սահմանումը: Ի տարբերություն հասկացական շերտի, որն արտացոլում է շրջապատող աշխարհի կարգայնացումը և որոշակիորեն կապված է տրամաբանական գործընթացի հետ, *զգայական (առարկայական) շերտը* հարաբերվում է մարդու զգայական դաշտի հետ՝ պատկերելով իրականության մեջ առկա առարկաների վերաբերյալ անհատի զգայական ընկալումները՝ տեսողական, հոտառական, շոշափողական և այլն: Հեղինակային հասկացույթի *պատկերային շերտը* Ի. Տարասովան ներկայացնում է որպես փոխաբերական կառույցների ամբողջություն:

Հեղինակային հասկացույթի կառուցվածքում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում *գնահատողական շերտը*, քանի որ վերջինս արտացոլում է անհատի մտքերը, զգացմունքները, հույզերը, ցանկությունները, ինչպես նաև իրականության

գնահատողական վերաբերմունքը: Հասկացույթի *զուգորդային շերտը*, ըստ Ի. Տարասովայի, ենթադրում է զուգորդումների ամբողջություն, որոնք առկայացվում են գեղարվեստական տեքստում լեզվական տարաբնույթ միջոցներով (Тарасова 2003: 71):

Ի լրումն զուգորդային շերտի վերաբերյալ Ի. Տարասովայի պնդման՝ հասկացույթի զուգորդային-իմաստային դաշտը Ի. Բիդինան սահմանում է որպես «գեղարվեստական տեքստում հասկացույթների բառային առկայացման հարացուցային և շարակարգային կապերի ամբողջություն, ինչպես նաև այդ առկայացման արդյունքում ընթերցողի գիտակցության մեջ զուգորդումների ձևավորման հնարավորություն» (Быдина 2004: 394):

Ի տարբերություն մի շարք լեզվաբանների, այդ թվում նաև Վ. Պիշչալնիկովայի՝ Ի. Տարասովայն որպես հեղինակային հասկացույթի առանձին շերտ է դիտարկում նաև *խորհրդանշային շերտը*: Հարկ է նշել, որ հասկացույթի և խորհրդանշի հարաբերակցության հարցը ներկայումս մի շարք լեզվաբանների ուշադրության կենտրոնում է (Ն. Աֆանասևա, Ն. Շաբանովա, Ի. Տարասովա և այլք), որոնք հասկացույթի և խորհրդանշի հարաբերման վերաբերյալ առաջարկում են տարաբնույթ բնորոշումներ:

Համաձայն Ն. Աֆանասևայի տեսակետի՝ խորհրդանշը դիտարկվում է որպես հասկացույթի տեսակ, ճանաչողական կառույց, ըստ որի՝ խորհրդանշը և հասկացույթը գտնվում են աստիճանակարգային հարաբերակցման մեջ (Афанасьева 2001): Այնուամենայնիվ, լեզվաբանների մեծ մասը խորհրդանշը և հասկացույթը սահմանում են որպես առանձին մակարդակների պատկանող կարգեր:

Հասկացույթի և խորհրդանշի միջև հիմնական տարբերությունը լեզվաբանները համարում են այն, որ հասկացույթը պատկանում է մտավոր ոլորտին, մինչդեռ խորհրդանշը առանձնանում է իր նշանային բնույթով և իրականության հետ հարաբերակցման հնարավորությամբ: Ըստ Ն. Շաբանովայի և Ի. Տարասովայի՝ հեղինակի գիտակցության մեջ խորհրդանշը հիմնվում է զուգորդումների վրա՝ հանդես գալով որպես զուգորդային դոմինանտ (տե՛ս, Шабанова 2002): Վերջինս, առկայացվելով գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, ապահովում է հասկացույթի և խորհրդանշի միջև կապը: Համաձայն Ի. Տարասովայի պնդման՝

խորհրդանիշը կարող է ներկայացնել մեկից ավել հասկացույթներ: Այսինքն՝ խորհրդանիշը ծառայում է որպես բազմաբնույթ հասկացութային կառույցների առկայացման միջոց (Тарасова 2012: 49):

Հատկանշական է, որ տեքստի հաղորդակցական ոճաբանության շրջանակներում հեղինակային հասկացույթի կառուցվածքի վերաբերյալ իր մոտեցումն է առաջարկել նաև Ն. Բոլոտնովան, որն իր հերթին առանձնացնում է *հասկացական, զգայական (առարկայական), պատկերային-խորհրդանշային, գնահատողական և զուգորդային* շերտեր: Բայցևայնպես, ի հակադրություն Ի. Տարասովայի, Ն. Բոլոտնովան նախապատվությունը տալիս է զուգորդային շերտին՝ ընդգծելով, որ «զուգորդային շերտը հնարավորություն է ընձեռում ընթերցողի գիտակցության մեջ առկայացնել հեղինակային հասկացույթի վերոնշյալ բոլոր շերտերը» (Болотнова 2007: 75):

Այսպիսով, համաձայն Ն. Բոլոտնովայի դիտարկման՝ վերոնշյալ շերտերից մասնավորապես զուգորդային շերտն է, որ ծառայում է հեղինակային հասկացույթի էությունը բացահայտելուն: Եթե ճանաչողական մոտեցման ներկայացուցիչները ուսումնասիրում են հասկացույթների՝ որպես մտածական կառույցների լեզվական առկայացումը, ապա տեքստի հաղորդակցական ոճաբանության համար առանցքային նշանակություն է ստանում հասկացույթների լեզվական առկայացումը տեքստում՝ հիմնվելով հեղինակ-ընթերցող կապի վրա:

Փաստորեն գեղարվեստական հասկացույթի զուգորդային շերտը ձևավորող լեզվական միջոցները երկու գործառույթ են իրականացնում՝ 1) հնարավորություն են ընձեռում հեղինակին որոշակի զուգորդումների միջոցով ներկայացնել տվյալ հասկացույթի սեփական ընկալումն ու մեկնաբանությունը, 2) ընթերցողի համար ծառայում են որպես հաղորդակցական ազդանշան՝ ապակողավորելու գեղարվեստական տեքստում առկա հեղինակային հասկացույթները զուգորդումների միջոցով:

Հետևաբար տեքստի հաղորդակցական ոճաբանության շրջանակներում մասնավորապես արժևավորվում է զուգորդային շերտը, քանի որ զուգորդումները հնարավորություն են ընձեռում հեղինակին և ընթերցողին գտնելու որոշակի

«հարաբերման կետ», ինչի միջոցով կարող են բացահայտել հեղինակային հասկացույթների առանձնահատկությունները: Հեղինակային հասկացույթների ուսումնասիրության նմանատիպ մոտեցումը Ն. Բոլոտնովան անվանում է *հաղորդակցական-ճանաչողական* (Болотнова 2007: 75):

Ամփոփելով հեղինակային հասկացույթի վերաբերյալ լեզվաբանական գրականության մեջ առկա տարատեսակ մոտեցումները՝ վեր ենք հանել հեղինակային հասկացույթին բնորոշ հիմնական հատկանիշները՝

1. հեղինակի գիտակցության միավոր,
2. գեղարվեստական տեքստի իմաստային միավոր, որն առկայացվում է տեքստում լեզվաոճական տարբեր միջոցներով,
3. գեղարվեստական տեքստի իմաստային միավոր, որն առանձնանում է իր բազմաշերտ կառուցվածքով,
4. գեղագիտական բնույթ կրող իմաստային միավոր, որն արտացոլում է հեղինակի աշխարհընկալումը, մտահղացումները,
5. պատկերացումների, հույզերի, զգացմունքների ամբողջություն, որը հիմնված է զուգորդումների վրա,
6. նոր իմաստների ձեռքբերման, զարգացման և փոփոխությունների ենթարկվելու ներուժ պարունակող իմաստային միավոր:

Այսպիսով, հիմնվելով վերոբերյալ դասակարգումների վրա և ելնելով մեր փաստական նյութի ուսումնասիրության առանձնահատկություններից՝ հեղինակային հասկացույթի կառուցվածքում փորձել ենք առանձնացնել *հասկացական, գնահատողական, զուգորդային-պատկերային և խորհրդանշային շերտեր*: Մեր ատենախոսության շրջանակներում նշված յուրաքանչյուր շերտի ուսումնասիրությունը համապարփակ պատկերացում է տալիս «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի կառուցվածքի և առկայացման առանձնահատկությունների վերաբերյալ:

1.3. Միջտեքստայնությունը որպես հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման հնարավոր գործոն

Աշխարհի հեղինակային պատկերի ուսումնասիրությունը՝ որպես հեղինակի ինքնատիպ և ուրույն աշխարհընկալման ձև մշտապես գտնվել է լեզվաբանների ուշադրության կենտրոնում: Գեղարվեստական տեքստում բազմաթիվ և բազմաբնույթ լեզվաոճական միջոցներով առկայացված աշխարհի հեղինակային պատկերը ենթադրում է մի հասկացական համակարգ, որը հիմնված է հեղինակային հասկացույթների ամբողջության վրա, ինչն էլ արտացոլում է հեղինակի ստեղծագործական միտքը: Ինչպես իրավացիորեն նշում են Ի. Շչիրովան և Ե. Գոնչարովան՝ «աշխարհի հեղինակային պատկերը օբյեկտիվ իրականության սուբյեկտիվ արտացոլումն է» (Щирова, Гончарова, 2007: 159):

Աշխարհի հեղինակային պատկերի ուսումնասիրության գործընթացում առանցքային նշանակություն է տրվում հասկացույթի համընդհանուր, համամարդկային շերտից անհատական-հեղինակային շերտի տարանջատմանը, քանի որ ստեղծագործող անհատի աշխարհընկալման յուրօրինակ կերպը, մտահղացումներն ու հեղինակային ոճն են, որ կերտում են գեղարվեստական ստեղծագործության բուն էությունը:

Ինչպես նշվեց նախորդ ենթագլխում, աշխարհի հեղինակային պատկերն իր արտացոլումն է գտնում գեղարվեստական տեքստում հեղինակային հասկացույթների միջոցով, վերջիններս էլ դիտարկվում են որպես ստեղծագործող անհատի գիտակցության մտածական միավորներ, որոնք իրենց մեջ կրում են փոփոխությունների ենթարկվելու, նոր իմաստներ ձեռք բերելու և զարգանալու ներուժ: Ի. Տարասովայի պնդմամբ՝ «հեղինակային հասկացույթը անհատական գիտակցության, հեղինակային հասկացութաուլորտի միավոր է, որն առկայացվում է գեղարվեստական տեքստում, և որի բովանդակությունը կարող է ենթարկվել փոփոխությունների ու զարգացման միևնույն հեղինակի ստեղծագործական գործունեության տարբեր փուլերում» (Тарасова 2003: 77):

Սա ենթադրում է հեղինակային հասկացույթի համակողմանի ուսումնասիրություն ոչ միայն ներտեքստային, այլև միջտեքստային տիրույթում, ինչպես զանազան հեղինակների, այնպես էլ միևնույն հեղինակի տարբեր ժամանականահատվածներում գրված ստեղծագործությունների նյութի հիման վրա: Ավելին, Ն. Բոլոտնովայի դիտարկմամբ՝ հեղինակային հասկացույթի բովանդակության և կառուցվածքի փոփոխությունների ենթարկվելու և զարգանալու ներուժի ուսումնասիրությունը միջտեքստային ծավալման մեջ հնարավորություն է ընձեռում հետազոտողին բացահայտելու նաև *հեղինակի անհատական ոճի* առանձնահատկությունները (Болотнова 2015: 118):

Հետևաբար, ճանաչողական-հաղորդակցական հարացույցի շրջանակներում միջտեքստայնությունը նկարագրվում է որպես տարբեր գեղարվեստական տեքստերում մտածական կառույցների առկայացման ուսումնասիրության միջոց, որը հարաբերվում է «աշխարհի հեղինակային պատկեր» հասկացողության հետ:

Հայտնի է, որ միջտեքստայնության գաղափարը, այսինքն՝ տեքստերի միջև որոշակի կապերի առկայության հնարավորությունը լեզվաբանների ուշադրության կենտրոնում է եղել դեռևս վաղուց, մինչ «միջտեքստայնություն» եզրի օգտագործումը¹⁰: Ինչպես նշում է Ն. Պիեգե-Գրոն՝ «միջտեքստայնություն եզրի երևան գալը ոչ թե բացահայտում է մի նոր երևույթ, այլ հնարավորություն է ընձեռում վերաիմաստավորելու և նորովի ընկալելու երկու տեքստերի տրամախաչման ներակա և արտակա ձևերը» (Пьеге-Гро 2008: 7): Այնուամենայնիվ, «միջտեքստայնություն» եզրն առաջին անգամ օգտագործել է ֆրանսիացի լեզվաբան Յու. Կրիստևան 1967թ. լույս տեսած «Բախտին, բառ, երկխոսություն և վեպ» հոդվածում: Յու. Կրիստևան, հիմք ընդունելով Մ. Բախտինի երկխոսության տեսությունը, իր աշխատություններում զարգացնում է միջտեքստային հարաբերությունների գաղափարը: Վերլուծելով Մ. Բախտինի «բազմաձայնության» տեսությունը՝ նա առաջ է քաշում հետևյալ դրույթն այն մասին, որ ցանկացած տեքստ երկխոսության մեջ է այլ տեքստերի հետ և իր հերթին հիմք է հանդիսանում հետագա տեքստերի ձևավորման համար: Հարկ է նկատել, որ տեքստի այսպիսի հատկանիշն է, որ լեզվաբանն անվանում է միջտեքստայնություն (Кривева 2000):

Առանձնակի ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ միջտեքստայնության գաղափարը գիտնականների կողմից ուսումնասիրվում է երկու հայեցակարգով՝ *լայն և նեղ*: Լայն հայեցակարգի կողմնակիցներն են Մ. Բախտինը, Ժ. Դերիդան, Ռ. Բարտը, Յու. Կրիստևան, Յու. Լոտմանը, Մ. Ռիֆֆատերը և այլք, իսկ նեղ հայեցակարգինը՝ Ժ. Ժեննետը, Ի. Արնոլդը, Լ. Դելլենբախը, Ն. Կուզմինան, Ն. Ֆատենան և այլք:

Այս երկու հայեցակարգերը ոչ թե միմյանց հակադրվում են, այլ տարբերվում են հետազոտության առարկայով: Ըստ լայն հայեցակարգի՝ միջտեքստայնությունն ընկալվում է որպես միջտեքստային փոխազդեցություն, որն իրականանում է ինչպես խոսքային, այնպես էլ ոչ խոսքային միջոցներով: Միջտեքստայնության նեղ հայեցակարգը ենթադրում է նախատեքստի և դրան հաջորդող տեքստի միջև գիտակցված և նշույթավորված միջտեքստային կապերի օգտագործում (Ковалева 2013: 140):

Վ. Չերնյավսկայան, անդրադառնալով միջտեքստայնության լայն և նեղ հայեցակարգերին, դրանցից առաջինը դիտարկում է որպես գրականագիտական վերլուծություն, իսկ երկրորդը՝ լեզվաբանական (Чернявская 2009: 180):

Միջտեքստայնության լայն հայեցակարգը խորապես ուսումնասիրվել է հատկապես պոստստրուկտուրալիստների աշխատություններում, որոնք հիմնված էին մասնավորապես Մ. Բախտինի երկխոսության տեսության վրա: Մ. Բախտինի պնդմամբ՝ «ցանկացած ասույթ ուղղված է դեպի որևէ տեքստ, ինչն էլ նախապես հազեցած է «մեկ ուրիշի» (այլ հեղինակի) գնահատականներով, մտքերով և տեսակետերով: Տվյալ ասույթը, մուտք գործելով «այլ հեղինակի խոսքով» ձևավորված համատեքստ, միահյուսվում է այդ տեքստին» (Бахтин 1975: 89-90): Փաստորեն, համաձայն Մ. Բախտինի տեսակետի, յուրաքանչյուր ասույթ իր մեջ կրում է որոշակի ներուժ՝ երկխոսության մեջ մտնելու այլ տեքստերի հետ: Մ. Բախտինը հարում է այն գաղափարին, որ երկխոսությունը բնորոշ է թե՛ մարդկային գիտակցությանը, թե՛ բառին, թե՛ տեքստին և թե՛ մշակույթին. «Երկխոսության համատեքստը չունի սահմաններ. բառերը պարբերաբար կրկնվում են: Նույնիսկ վաղնջական ժամանակներում ծնված մտքերը հետագայում անպայման թարմացվում են և

վերաիմաստավորվում նոր համատեքստում: Յանկացած միտք ունենում է իր վերածնունդը» (Бахтин 1986: 393):

Իր հերթին, Յու. Կրիստևան, զարգացնելով Մ. Բախտինի երկխոսության տեսությունը, առաջ է քաշում այն միտքը, որ «տեքստում ցանկացած բառ ներկայանում է երկու առանցքով՝ հորիզոնական (պատկանելով հասցեագրողին և հասցեատիրոջը), ինչպես նաև ուղղահայաց (փոխանցվելով նախատեքստից դեպի ընդունող տեքստ): Հեղինակը հավելում է նաև, որ յուրաքանչյուր տեքստ իր մեջ կրում է այլ տեքստերից վերցված տարրեր, հետևաբար տեքստը կարծես «մեջբերումներով կառուցված խճանկար հիշեցնի» (Kristeva 1980: 66):

Առավել մանրամասն անդրադառնալով միջտեքստայնության խնդրին՝ Յու. Կրիստևան փաստում է. «Յուրաքանչյուր տեքստ իր մեջ կրում է նոր տեքստեր ստեղծելու, ձևավորելու հսկայական ներուժ, այսինքն՝ ցանկացած տեքստի մեջ ներառված են ասույթներ, որոնք քաղված են այլ տեքստերից, վերջիններս էլ տրամախաչվում են և միաձուլվում տեքստում» (Kristeva 1980: 36):

Փաստորեն Յու. Կրիստևան միջտեքստայնության տեսության շրջանակներում ներմուծում է «*տեքստի անսահմանության*» գաղափարը (տե՛ս Чернявская 2009: 181): Նման տեսություններով են հանդես գալիս նաև Ժ. Դերրիդան և Ռ. Բարտը: Ֆրանսիացի նշանագետ-պոստստրուկտուրալիստ Ժ. Դերրիդայի դիտարկումները ևս վերաբերում են «տեքստի անսահմանության» գաղափարին: Նա իր աշխատություններից մեկում նշում է. «Տեքստը լոկ գրքի սահմաններում պարփակված բովանդակություն չէ» (Derrida 1979: 84):

Միջտեքստայնության լայն հայեցակարգի նշանավոր ներկայացուցիչներից է նաև Ռ. Բարտը, որը նույնպես միջտեքստայնությունը դիտարկում է որպես տեքստի գոյության անբաժանելի պայման: Համաձայն Ռ. Բարտի տեսության՝ «տեքստը եզակի իմաստ արտահայտող սուկ բառերի շարք չէ, այլ մի բազմաբնույթ, ծավալուն տիրույթ, որտեղ միմյանց են բախվում և միախառնվում մի շարք գրվածքներ: Տեքստը գործվածք է՝ հյուսված մեջբերումներից, որոնք քաղված են բազմազան մշակույթներից» (Barthes 1977: 146): Ռ. Բարտի միջտեքստայնության տեսության շրջանակներում առանցքային նշանակություն ունի վերջինիս ընթերցողակենտրոն մոտեցումը: Իր հայտնի

«Հեղինակի մահը» աշխատության մեջ Ռ. Բարտն առաջ է քաշում այն դրույթը, որ «տեքստը ձևավորվում է ոչ միայն հեղինակի կողմից, այլ այն մի շարք այլ տեքստերից քաղված ասույթների ամբողջություն է: Ժամանակակից հեղինակը միայն հավաքագրում և համակարգում է արդեն իսկ նախորդող տեքստերում կարդացած նյութը»: Հեղինակը հավելում է նաև, որ ընթերցողն է, ով, տարրալուծելով տեքստը, վեր է հանում այն մեջբերումները, որոնք ձևավորում են տեքստը (Barthes 1977: 148): Վերոնշյալ մեջբերումից կարելի է եզրակացնել, որ Ռ. Բարտը միջտեքստային հարաբերությունների ծավալման շրջանակներում կարևորում է ընթերցողի դերը՝ հետ մղելով «հեղինակի մտադրությունները»: Այնուամենայնիվ, չենք կարող չնշել, որ Ռ. Բարտն ամբողջովին չի բացառում հեղինակի դերը տեքստի ստեղծման գործընթացում: Դրա ապացույցն է միևնույն աշխատությունից վերցված հետևյալ մեջբերումը. «Տեքստաստեղծման գործընթացում հեղինակի միակ առաքելությունը գրվածքները միավորելը, համադրելը և դրանք չկրկնելն է» (Barthes 1977: 146):

Արևմտյան լեզվաբանական դպրոցի ներկայացուցիչներից Մ. Ռիֆֆատերի հայեցակերպը միջանկյալ դիրք է զբաղեցնում միջտեքստայնության լայն և նեղ հայեցակարգերի շրջանակներում, քանի որ վերջինս փորձ է արել միավորել գրականագիտական վերլուծության ստրուկտուրալիստական, պոստստրուկտուրալիստական տեսությունները և ոճաբանության գաղափարները միջտեքստային վերլուծության գործընթացում: Մ. Ռիֆֆատերն առաջին հերթին իր ուշադրությունը սևեռում է ընթերցողի վրա՝ մատնանշելով վերջինիս գրական իրազեկության կարևորությունը տեքստի ներքին, խորքային իմաստների վերհանման, ապակողավորման գործում, որոնք առկայացված են բազմազան նշանագիտական կոդերով (տե՛ս Кременева 2014: 88): Մ. Ռիֆֆատերը սահմանում է միջտեքստայնությունը որպես «գործառույթների ցանց (սարդոստայն), որը հաստատում և կարգավորում է տեքստի և ինտերտեքստի միջև առկա հարաբերությունները» (Riffaterre 1990: 57):

Ինտերտեքստը սահմանվում է որպես «տեքստում առկայացված ասույթների ամբողջություն, որը մարդկային ստեղծագործական գործունեության արդյունքն է՝ օժտված *վերարտադրողական գործառույթով*» (Кузьмина 1999: 20):

Այսպիսով, Մ. Ռիֆֆատերն ընդգծում է, որ տեքստի և ինտերտեքստի միջև փոխհարաբերությունները սուսկ տրամախաչման և միաձուլման բնույթ չեն կրում, այլ վերջիններիս միջև առկա են ավելի բարդ հարաբերություններ, ինչը պետք է ընկալվի և մեկնաբանվի ընթերցողի կողմից: Հետևաբար, Մ. Ռիֆֆատերը փաստում է, որ «ընթերցողը պետք է ծանոթ լինի բազմաթիվ և տարաբնույթ տեքստերի, որպեսզի կարողանա հասկանալ գրական ստեղծագործության ամբողջական իմաստն ու բովանդակությունը» (Riffaterre 1990: 56):

Փաստորեն միջտեքստային տարրերն ընթերցողի համար կարծես մի յուրատեսակ կոդ են, որոնց ապակոդավորման համար ընթերցողը պետք է ունենա նախագիտելիք և պատրաստավածություն:

Ռուսական լեզվաբանական դպրոցում միջտեքստայնության լայն հայեցակարգի ջատագովներից է Յու. Լոտմանը: Դիտարկելով տեքստի գաղափարը նշանագիտական շրջանակներում՝ Յու. Լոտմանը լայնացնում է տեքստի սահմանները՝ դիտարկելով այն որպես մի ամբողջ մշակույթ, որը կարող է ունենալ ոչ միայն տեքստային դրսևորում, այլև դրսևորման այլ ձևեր: Ըստ Յու. Լոտմանի՝ «տեքստը մի կողմից բարդ հյուսվածք է որտեղ միավորված են իմաստային և էթնիկ ավանդույթի բազմաբնույթ միավորներ, մյուս կողմից տեքստի հիմնական կառուցվածքի մեջ կարող են ներթափանցել այլ տեքստերի բազմազան միավորներ, որի արդյունքնում երևան է գալիս «տեքստը տեքստի մեջ» կառույցը» (Лотман 2000: 72): Իր հերթին, ռուս լեզվաբան Ի. Սմիրնովը միջտեքստայնությունը դիտարկում է որպես տեքստաստեղծման գործընթաց՝ միջտեքստայնությունը սահմանելով որպես «տեքստի ներուժ, ինչը թույլ է տալիս ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն ձևավորելու տեքստի իմաստը՝ այլ ստեղծագործություններից հղումներ կատարելու միջոցով» (Смирнов 1995: 11):

Այդ մասին է վկայում նաև Ն. Գուչինսկայայի դիտարկումը, ով պնդում է, որ միջտեքստայնությունը տեքստաստեղծման միջոց է: Լեզվաբանը փաստում է, որ «նոր տեքստերը ձևավորվում են արդեն իսկ հայտնի տեքստերից վերցված որոշակի միավորների միջոցով» (Гучинская 1993: 47):

Քննության առնելով վերոնշյալ լեզվաբանների առաջ քաշած հայեցակարգերը՝ մենք նույնպես հակված ենք այն տեսակետին, որ միջտեքստայնությունը ոչ միայն տեքստի ընկալման, այլև տեքստաստեղծման կարևորագույն միջոց է:

Չնայած «միջտեքստայնություն» եզրն առաջին անգամ օգտագործվել է Յու. Կրիստևայի կողմից, այնուամենայնիվ, գիտական շրջանակներում լայն կիրառություն է ձեռք բերել միայն «նեղ» հայեցակարգի շնորհիվ: Միջտեքստայնության «նեղ» հայեցակարգը ավանդաբար կապվում է տեքստի և միջտեքստային հարաբերությունների լեզվաբանական մոտեցման հետ: Այս մոտեցման հիմքում ընկած է անդրադարձնող տեքստի և անդրադարձվող տեքստի¹ գաղափարը:

Միջտեքստայնության «նեղ» հայեցակարգի ձևավորման ակունքներում կանգնած է ֆրանսիացի լեզվաբան Ժ. Ժենետը, որը, զարգացնելով Յու. Կրիստևայի առաջարկած միջտեքստայնության տեսությունը, դիտարկում է միջտեքստայնությունը լեզվաբանական լույսի ներքո: Ժ. Ժենետն, ի տարբերություն Յու. Կրիստևայի, տեքստի և այլ տեքստերի միջև առկա փոխհարաբերությունները անվանում է տրանստեքստայնություն (transtextuality)¹՝ վերջինիս մեջ առանձնացնելով հինգ ենթատեսակներ, որոնցից միայն մեկն է միջտեքստայնությունը: Համաձայն Ժ. Ժենետի պնդման՝ «Տրանստեքստայնությունը ենթադրում է մի տեքստի հարաբերումը մեկ այլ տեքստի հետ՝ բացահայտ կամ քողարկված կերպով» (Genette 1992: 83-84): Ժ. Ժենետի դասակարգմամբ՝ տրանստեքստայնության ենթատեսակներն են՝ միջտեքստայնություն, հարատեքստայնություն, մետատեքստայնություն, հիպերտեքստայնություն և արքիտեքստայնություն¹¹ (Genette 1997):

Ժ. Ժենետը միջտեքստայնությունը սահմանում է որպես «մեկ տեքստի մեջ երկու կամ ավելի տեքստերի միաժամանակյա առկայացման հարաբերակցություն, ինչպես նաև որևէ տեքստի փաստացի առկայությունը մեկ այլ տեքստի մեջ» (Genette 1997: 1-2): Հատկանշական է, որ Ժ. Ժենետը տարբերակում է միջտեքստայնության դրսևորման հետևյալ ձևերը՝ ներակա և արտակա: Արտակա միջտեքստայնությունը ենթադրում է

¹ «Անդրադարձվող տեքստ» և «անդրադարձնող տեքստ» եզրույթները վերցված են Գ. Գիրունյանի «Գրական անդրադարձի՝ որպես արտահայտչական հնարի մեկնողական ընդգրկումը» ատենախոսությունից, 2005թ., էջ 115:

որևէ տեքստի բացահայտ առկայությունը մեկ այլ տեքստի մեջ: Փաստորեն անդրադարձնող տեքստի հեղինակը որպես միջտեքստային ցուցիչ օգտագործում է մեջբերումը: Ներակա միջտեքստայնության դրսևորման հիմնական միջոցն է անդրադարձը, ինչը հնարավորություն է ընձեռում հեղինակին օգտագործելու որոշակի լեզվական միջոցներ, որոնք ապակողավորելու համար ընթերցողը պետք է ունենա հենքային գիտելիքներ (տե՛ս Mirenyat 2015: 534):

Միջտեքստայնության «նեղ» հայեցակարգի ուսումնասիրությամբ ռուսական լեզվաբանական դպրոցում զբաղվում են մասնավորապես Ի. Արնոլդը, Վ. Չերնյավսկայան, ինչպես նաև Ն. Ֆատեևան:

Ի. Արնոլդի պնդմամբ՝ «միջտեքստայնությունը ենթադրում է որևէ տեքստում այլ տեքստերից քաղված միավորների առկայություն, որն արտահայտված է անդրադարձի, մեջբերումների և վերհուշի միջոցով» (Арнольд 2002: 71-72): Գեղարվեստական տեքստի ընկալման և մեկնաբանման գործընթացում Ի. Արնոլդը կարևորում է հեղինակ-ընթերցող կապը, քանի որ համաձայն նրա դիտարկման՝ գեղարվեստական խոսքի ընկալումը կառուցված է հեղինակի և ընթերցողի երկխոսության վրա, որն էլ պայմանավորված է ընթերցողի անհատականությամբ, գիտելիքներով, աշխարհընկալմամբ, ինչպես նաև շրջապատող իրականությամբ: Ի. Արնոլդը միջտեքստայնությունն ավելի պատկերավոր ներկայացնելու համար օգտագործում է ֆիզիկայում հայտնի օպտիկական դաշտի գաղափարը (օպտիկական դաշտը մի տարածություն է, որտեղ առարկաները հնարավոր է տեսնել ոսպնյակի միջով): Այս համաբանությամբ նա գեղարվեստական տեքստում առկա մեջբերումները համարում է ոսպնյակ, ինչի միջով ընթերցողը հնարավորություն է ստանում վեր հանելու հեղինակի մտքերը, գաղափարներն ու հույզերը: Ավելին, այն ամենն, ինչ ընթերցողը կարող է տեսնել այդ ոսպնյակի միջով, պայմանավորված է մի քանի գործոններով՝ առաջին՝ կախված է այն համատեքստից, որտեղից քաղված է տվյալ մեջբերումը, երկրորդ՝ այն համատեքստից, որտեղ առկայացված է տվյալ մեջբերումը, երրորդ՝ տվյալ մեջբերման նշույթավորման աստիճանով (Арнольд 2002: 73):

Իր հերթին, Ն. Ֆատեևան, հիմք ընդունելով միջտեքստայնության վերաբերյալ տարատեսակ տեսություններ, զարգացնում է դրանք՝ համալրելով վերջիններս սեփական դիտարկումներով և մոտեցումներով:

Համակողմանիորեն ուսումնասիրելով միջտեքստային հարաբերությունները՝ Ն. Ֆատեևան տաբերակում է միջտեքստայնության երկու կողմ՝ ընթերցողի և հեղինակի: Համաձայն վերջինիս պնդման՝ ընթերցողի տեսանկյունից միջտեքստայնությունը հանդես է գալիս որպես՝ ա) տեքստի խոր ընկալման միջոց, բ) տեքստի թյուր ընկալման բացառումը՝ այլ տեքստերի հետ տարաբնույթ կապերի հաստատման միջոցով¹²: Մինչդեռ հեղինակի տեսանկյունից՝ Ն. Ֆատեևան միջտեքստայնությունը դիտարկում է որպես «այլ հեղինակների տեքստերի հետ հակադրության, զուգորդման և քողարկման հարաբերությունների բարդ համակարգի միջոցով սեփական տեքստի ծագման (ստեղծման) և սեփական բանաստեղծական «ես»-ի կանխադրման միջոց» (Фатеєва 2007: 16-20): Կարող ենք փաստել, որ միջտեքստայնությունը ինչպես ընթերցողին անհատի ստեղծագործական գաղափարների, մտքերի փոխանցման միջոց է, այնպես էլ՝ նոր տեքստի ստեղծման միջոց, որը մեծապես պայմանավորված է այլ հեղինակների տեքստերի բարդ համակարգերի հետ որոշակի հարաբերությունների ձևավորմամբ:

Ն. Ֆատեևան առանձնացնում է միջտեքստայնության հետևյալ գործառույթները գեղարվեստական տեքստում՝

1. Միջտեքստայնության շնորհիվ տեքստը ներթափանցում է ավելի լայն, մշակութային-գեղարվեստական համատեքստ,
2. Միջտեքստայնությունն իրականացնում է կառուցողական և տեքստաստեղծման գործառույթ,
3. Միջտեքստայնությունն անդրադարձման մեխանիզմ է, ինչը թույլ է տալիս հեղինակին վերահաստատել սեփական ստեղծագործական «ես»-ը այլ հեղինակների գեղագիտական համակարգերի հետ հակադրության և զուգորդման արդյունքում (Фатеєва 2007: 37):

Փաստորեն Ն. Ֆատեևայի առաջ քաշած միջտեքստայնության գործառույթները անմիջականորեն հարաբերվում են հեղինակի ստեղծագործական «ես»-ի հետ, քանի

որ գեղարվեստական տեքստում առկա միջտեքստային հարաբերությունները ենթադրում են նախատեքստի վերահիմաստավորման միջոցով հեղինակի կողմից նոր իմաստների ներմուծում «սեփական» տեքստ:

Վ. Չերնյավսկայայի տեսության առանցքային կետերից է միջտեքստայնությունը որպես «բաց տեքստի կարգ» դիտարկելը: Լեզվաբանը «բաց տեքստի կարգը» ուսումնասիրում է երկու տեսանկյունից՝ առաջին հերթին վերջինս ենթադրում է տեքստի իմաստային-բովանդակային հարաբերակցումը այլ տեքստային համակարգերի և կառուցվածքների հետ: Երկրորդ, առաջ է մղվում տեքստ-ընթերցող փոխհարաբերությունը. տեքստը, լինելով կանխենթադրույթների անսահման, բաց համակարգ, հնարավորություն է ընձեռում ընթերցողին կանխենթադրույթների ապակողավորման միջոցով վեր հանել հեղինակի մտքերն ու գաղափարները (Чернявская 2009: 188): Կարելի է եզրակացնել, որ Վ. Չերնյավսկայայի առաջ քաշած դրույթը հարում է Յու. Կրիստևայի կողմից առաջարկված տեքստի ուղղահայաց և հորիզոնական առանցքների մասին տեսությանը:

Առավել մանրամասն անդրադառնալով միջտեքստայնության խնդրին՝ Վ. Չերնյավսկայան առաջ է քաշում այն դրույթը, որ միջտեքստայնությունն իր մեջ կրում է իմաստակազմիչ ներուժ: Սա բացատրվում է այն փաստով, որ որևէ տեքստից քաղված միավորների կուտակումը մեկ այլ տեքստի ներքին իմաստային դաշտում ձևավորում է հավելյալ իմաստներ: Հետևաբար, միջտեքստայնությունը իրականացնում է *իմաստակազմիչ գործառույթ* (Чернявская 2009: 189):

Հիմնվելով գերմանացի լեզվաբան Ռ. Լախմանի տեսությունների վրա՝ Վ. Չերնյավսկայան «նեղ» հայեցակարգի շրջանակներում միջտեքստայնությունը դիտարկում է որպես տեքստերի միջև հեղինակի կողմից կանխամտածված փոխներգործություն, ինչն իր արտահայտումն է գտնում գեղարվեստական տեքստում որոշակի լեզվական միջոցներով: Այսպիսով, Վ. Չերնյավսկայան առաջ է քաշում *նշույթավորված միջտեքստայնության* գաղափարը (Чернявская 2009: 187), որն առանձնակի կարևորություն ունի միջտեքստային հարաբերությունների ձևավորման և վերհանման գործընթացում: Խոսքն այստեղ վերաբերում է այն լեզվական միջոցներին, որոնք հանդես են գալիս որպես երկու կամ ավելի տեքստերի միջև առկա

փոխհարաբերությունները վեր հանող ազդանշան: Վ. Չերնյավսկայայի պնդմամբ՝ «նշույթավորումը միջտեքստային երկխոսության շրջանակներում լեզվական ազդանշանների առկայությունն է հնչյունային, բառային, շարակարգային, ոճական մակարդակներում» (Чернявская 2009: 197):

Կարող ենք փաստել, որ հեղինակի կողմից կանխամտածված արտակա կամ ներակա լեզվական միջոցների օգտագործումը յուրատեսակ միջոց է ընթերցողի համար բացահայտելու հեղինակի մտադրություններն ու մտահղացումը: Նշույթավորված լեզվական միավորներն առկայացվում են անդրադարձնող տեքստում մեջբերումների, անդրադարձի, վերհուշի միջոցով: Վերջիններս էլ հետևաբար հանդես են գալիս որպես միջտեքստայնության ցուցիչներ: Այնուամենայնիվ, դեռևս 1970-ական թվականներից լեզվաբանները դժվարանում են տարանջատել միջտեքստայնության և անդրադարձի միջև սահմանները: Որոշ գիտնականներ չեն ընդունում միջտեքստայնության գաղափարը՝ համարելով այն սոսկ անդրադարձը միջտեքստայնությամբ վերափոխելու հնար (Irwin 2004), մինչդեռ մի շարք այլ լեզվաբաններ անդրադարձը դիտարկում են որպես միջտեքստայնության դրսևորման միջոց՝ միջտեքստային ցուցիչ (Genette 1997, Арнольд 2002):

Լեզվաբանական գրականության մեջ առանցքային նշանակություն է տրվում միջտեքստային ցուցիչների քննությանը, քանի որ վերջիններս կարևոր դեր են խաղում միջտեքստային հարաբերությունների ձևավորման և վերհանման գործընթացում: Գեղարվեստական տեքստում որպես հիմնական միջտեքստային ցուցիչներ են ծառայում մեջբերումը և անդրադարձը:

Ինչպես հայտնի է, մեջբերումը որևէ տեքստից քաղված բառիմաստային միավորների արտակա արտացոլումն է մեկ այլ տեքստի մեջ: Մինչդեռ անդրադարձն ավելի խորքային իմաստ է կրում՝ ներակայորեն արտահայտելով որևէ ակնարկ՝ քաղված նախորդող տեքստից (Горшков 2006: 80-83): Համաձայն Ն. Ֆատենայի տեսակետի՝ անդրադարձի և մեջբերման միջև հիմնական տարբերակիչ հատկանիշը անդրադարձի ներակա դրսևորման բնույթն է: Լեզվաբանի պնդմամբ՝ մեջբերումը հեղինակի համար ծառայում է որպես «վերակառուցողական միջտեքստայնության» միջոց, քանի որ հեղինակը սեփական տեքստին հավելում է այլ հեղինակի խոսքերը՝

դրանք առանց փոփոխության ենթարկելու: Մինչդեռ անդրադարձը «կառուցողական միջտեքստայնության» միջոց է, որի դեպքում հեղինակի նպատակն է այնպես օգտագործել այլ տեքստերից փոխառված լեզվական միավորները, որ վերջիններս ընթերցողի համար «բանալի» ծառայեն նոր ձևավորված տեքստի իմաստը վերհանելու համար (Фатеева 2007: 129):

Ամփոփելով միջտեքստայնության վերաբերյալ լեզվաբանական գրականության մեջ առկա տեսությունների քննության արդյունքները՝ հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ միջտեքստայնությունն առանցքային կարևորություն ունի նոր տեքստերի ստեղծման գործընթացում: Սա պայմանավորված է միջտեքստայնության մի շարք գործառույթներով, ինչպիսիք են՝ վերարտադրողական, իմաստակազմիչ, տեքստաստեղծման գործառույթները, գրական-մշակութային նոր համատեքստ նախատեքստի փոխադրման գործառույթը, ինչպես նաև հեղինակի ստեղծագործական «ես»-ը նախատեքստից քաղված ասույթների հենքի վրա առաջին պլան մղելու, անհատական ոճը կերտելու և միևնույն ժամանակ «սեփական» գաղափարներն ու մտքերն ընդգծելու, շեշտելու գործառույթը:

Ուստի, միջտեքստայնությունը ապահովում է յուրատեսակ կապ հեղինակների միջև, ովքեր, նույնիսկ բաժանված լինելով միմյանցից տարածաժամանակային իրականությամբ, կարողանում են ձևավորել նոր իմաստներ տեքստաստեղծման գործընթացում:

Ուշագրավ է, որ հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման գործընթացում կարևոր նշանակություն ունի ոչ միայն միջտեքստայնությունը, այլև հարատեքստայնությունը, որի դրսևորման ձևերից մեկը բնաբանի կիրառումն է: Ավանդաբար բնաբան համարվում է այն մեջբերումը, որը հեղինակը փոխառում է այլ ստեղծագործությունից՝ օգտագործելով այն իր ստեղծագործության սկզբում (Горшков 2006: 82): Ն. Կուզմինայի պնդմամբ՝ հեղինակի կողմից բնաբանի կիրառման հաճախականությունը պայմանավորված է հեղինակի ստեղծագործական մտածողության յուրահատկությամբ, ինչպես նաև անհատական ոճով (Кузьмина 1999: 143):

Տեքստի հաղորդակցական ոճաբանության շրջանակներում, որտեղ մեծապես կարևորվում է հեղինակ-ընթերցող կապը, բնաբանն ուսումնասիրվում է ոչ միայն հեղինակի, այլև ընթերցողի դիտանկյունից: Եթե հեղինակի համար բնաբանը ծառայում է որպես անհատական ոճի ձևավորման և ստեղծագործության հիմնական գաղափարի փոխանցման միջոց, ապա ընթերցողի համար բնաբանը տվյալ ստեղծագործության բովանդակությունը վերծանելու մի յուրահատուկ ազդակ է¹³: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Ն. Պիեգե-Գրոն՝ բնաբանի իմաստը լիովին ընկալելու համար ընթերցողից պահանջվում է հետահայաց ընթերցում, քանի որ միայն բնաբանի և տեքստի հարաբերման արդյունքում է հնարավոր վեր հանել հեղինակի մտահղացումները (Пьеге-Гро 2008: 72):

Միևնույն խնդրի շուրջ իր տեսակետն է առաջ քաշում Ի. Արնոլդը, որը բնաբանը համարում է մետատեքստային տարր, քանի որ վերջինս, ներգրավված չլինելով բուն տեքստի մեջ, առանցքային նշանակություն ունի թե՛ տեքստի բովանդակության ձևավորման և թե՛ մեկնաբանման գործընթացում (Арнольд 2002: 75): Որպես օրինակ կարող ենք դիտարկել Ջ. Ֆաուլզի «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպը, որտեղ Ֆաուլզը ստեղծագործության յուրաքանչյուր գլխից առաջ ձոնում է բնաբան, որը ներառում է տվյալ գլխի հակիրճ բովանդակությունը: Այսպիսով, տարաբնույթ և բազմազան բնաբանների կիրառության արդյունքում Ֆաուլզը կերտում է իր ուրույն ոճը՝ միևնույն ժամանակ հնարավորություն ընձեռելով ընթերցողին ծանոթանալու ստեղծագործության գաղափարային բովանդակության հետ:

Դիտարկելով միջտեքստայնությունն ու հարատեքստայնությունը՝ որպես հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման, ինչպես նաև աշխարհընկալման և հիմնական գաղափարների փոխանցման միջոց գեղարվեստական տեքստում, հարկ ենք համարում անդրադառնալ նաև վերջին տասնամյակներում լեզվաբանների շրջանում մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող գաղափարներից մեկին՝ ինքնամիջտեքստայնությանը: «Միջտեքստայնություն» եզրի երևան գալուց հետո լեզվաբանության մեջ սկսվեց շրջանառվել նաև «ինքնամիջտեքստայնություն»

(автоинтертекстуальность) եզրը², ինչը որոշ լեզվաբանների կողմից (Լ. Դելլենբախ, Ս. Հոլտուիս, Ն. Ֆատենա, Ա. Ֆիլիպովա) դիտարկվեց որպես միջտեքստայնության տարատեսակ: Միջտեքստայնության համաբանությամբ՝ Ն. Ֆատենան միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործությունների միջև առկա հարաբերություններն անվանում է *ինքնամիջտեքստային հարաբերություններ* (Фатева 2007: 91):

Միջտեքստայնության, հետագայում նաև ինքնամիջտեքստայնության խնդրով զբաղվել է հայտնի լեզվաբան Ս. Հոլտուիսը, ով տարբերակում է միջտեքստայնության երկու հիմնական տեսակ՝ հետերոմիջտեքստայնություն և ինքնամիջտեքստայնություն: Համաձայն Ս. Հոլտուիսի դիտարկման՝ հետերոմիջտեքստայնությունը տարբեր հեղինակների գեղարվեստական կամ ոչ գեղարվեստական տեքստերի միջև առկա փոխհարաբերություններն են, մինչդեռ ինքնամիջտեքստայնությունը ենթադրում է միևնույն հեղինակի գեղարվեստական կամ ոչ գեղարվեստական ստեղծագործությունների միջև առկա հարաբերությունները (Holthuis 1994: 128):

Ի տարբերություն արևմտյան լեզվաբանների՝ ինքնամիջտեքստայնության ուսումնասիրությամբ ներկայումս առավել խորը և մանրակրկիտ զբաղվում են ռուսական լեզվաբանական դպրոցի ներկայացուցիչները, մասնավորապես Ի. Վոլկովը, Ն. Ֆատենան, Վ. Չերնյավսկայան, Ն. Կուզմինան, Ա. Ֆիլիպովան և այլք:

Ի. Վոլկովը, ուսումնասիրելով միջտեքստայնության և ինքնամիջտեքստայնության խնդիրները ամերիկացի գրող Ջ. Բարտի ստեղծագործություններում, գալիս է այն եզրակացությանը, որ ինքնամիջտեքստայնությունն իրականացնում է հետևյալ գործառույթները՝

1. Ինքնամիջտեքստայնությունը տեքստաստեղծման միջոց է,

2. Ինքնամիջտեքստայնությունը ինքնավերլուծության գեղագիտական ձև է. այն հաճախ հանդիպում է ինքնակենսագրական տեքստերում (Волков 2006):

Փաստորեն, ըստ Ի. Վոլկովի, ինքնամիջտեքստայնությունն օգտագործվում է գեղարվեստական տեքստում ինչպես կառուցվածքային, այնպես էլ բովանդակային

² Միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործություններում առկա միջտեքստային հարաբերությունների ամբողջությունը (անգլերենում՝ autointertextuality, ռուսերենում՝ автоинтертекстуальность, եզրերի համանմանությամբ) աշխատանքում առաջարկում ենք անվանել «ինքնամիջտեքստայնություն»:

խնդիրների լուծման նպատակով: Հիմնվելով «տեքստը տեքստի մեջ» կառույցի վրա՝ ինքնամիջտեքստայնությունը դիտարկվում է որպես նոր տեքստի ստեղծման միջոց: Բացի այդ, ինքնամիջտեքստայնությունը սեփական մտքերի, գաղափարների վերածնակերաման, նախկինում արտահայտած դատողությունների վերափոխման և զարգացման միջոց է:

Ն. Ֆատեևան, դիտարկելով ինքնամիջտեքստայնությունը որպես միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործություններում առկա միջտեքստային հարաբերությունների ամբողջություն, առաջ է քաշում այն դրույթը, որ ինքնամիջտեքստայնությունը նպաստում է հեղինակի անհատական ոճի ձևավորմանը: Նրա կարծիքով՝ «Հեղինակի ցանկացած տեքստ կառուցվում է տվյալ հեղինակի լեզվական համակարգին հատուկ անփոփոխականների միջոցով» (Фатева 2007: 91): Ինքնանդրադարձնող և ինքնանդրադարձվող տեքստերի³ շղթայական փոխհարաբերության արդյունքում ձևավորվում է հեղինակի անհատական ոճը: Ն. Ֆատեևան, հիմնվելով Մ. Բախտինի երկխոսության տեսության վրա, առաջ է քաշում այն դրույթը, որ «միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործությունների միջև երկխոսությունը հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման հիմքն է կազմում» (Фатева 2007: 118):

Հավելենք նաև, որ Ն. Ֆատեևան ինքնամիջտեքստայնությունը սահմանում է որպես հեղինակային միջտեքստայնության դրսևորման մի ձև, քանի որ հեղինակը տեքստաստեղծման գործընթացում հարաբերում է նորաստեղծ տեքստը իր նախորդ տեքստերի հետ: Փաստորեն Ն. Ֆատեևայի պնդմամբ՝ ինքնամիջտեքստայնության դրսևորման գործընթացում ստեղծագործության հեղինակը ներկայանում է և՛ որպես հասցեագրող, և՛ որպես հասցեատեր¹⁴:

Հետևաբար, հիմնվելով Յու. Կրիստևայի առաջ քաշած ուղղահայաց և հորիզոնական առանցքների տեսության վրա՝ կարող ենք եզրակացնել, որ ինքնամիջտեքստային հարաբերությունների ձևավորման գործընթացում առանցքային տեղ է զբաղեցնում հեղինակը, քանի որ ուղղահայաց առանցքը կազմում են միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործությունները, իսկ հորիզոնական առանցքը հեղինակ-

³ «Ինքնամիջտեքստայնություն» եզրի համանմանությամբ առաջարկում ենք «ինքնանդրադարձվող և ինքնանդրադարձնող տեքստեր» եզրերը:

ընթերցող կապի փոխարեն ենթադրում է հեղինակ-հեղինակ կապը, որտեղ հեղինակը հանդես է գալիս նաև որպես ընթերցող: Փաստորեն Ն. Ֆատենան ցուցաբերում է հեղինակակենտրոն մոտեցում՝ կարևորելով հեղինակի մտադրությունները ինքնամիջտեքստային կապերի ձևավորման գործում՝ հետին պլան մղելով ընթերցողի դերը ինքնամիջտեքստայնության դրսևորման գործընթացում:

Իր հերթին Վ. Չերնյավսկայան հավելում է, որ «ինքնամիջտեքստայնությունը, թեմատիկ պրոգրեսիայի սկզբունքի համաձայն, միավորում է տվյալ ստեղծագործողի երբևէ առաջ քաշած մտքերը և համախմբում է նրա կողմից ստեղծված բոլոր տեքստերը մեկ միասնական մակրոհամակարգի մեջ» (Чернявская 2009: 192):

Հետևաբար, ինքնամիջտեքստային վերլուծությունը կարելի է բնութագրել որպես յուրատեսակ մեթոդ, ինչի կիրառումը թույլ է տալիս հետազոտողին ներթափանցել հեղինակի ստեղծագործական աշխարհ՝ բացահայտելով նրա աշխարհընկալումը, աշխարհայացքը, ինչպես նաև լեզվաաշխարհը:

Հիմնվելով ինքնամիջտեքստայնության վերաբերյալ Ն. Ֆատենայի առաջ քաշած դրույթների վրա՝ Ա. Ֆիլիպովան իր ատենախոսության շրջանակներում նույնպես ինքնամիջտեքստայնությունը դիտարկում է որպես միջտեքստայնության տեսակ և կարևորում է ինքնամիջտեքստայնության դերը հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման և բացահայտման գործընթացում: Ա. Ֆիլիպովան ինքնամիջտեքստայնությունը սահմանում է որպես «տեքստի հատկանիշ, որը ձևավորվում է միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործությունների միջև լեզվական միավորների փոխներգործության արդյունքում»: Հեղինակը հավելում է նաև, որ ինքնամիջտեքստային ցուցիչներն իրականացնում են իմաստակազմիչ գործառույթ, ինչպես նաև նպաստում են աշխարհի հեղինակային պատկերի լեզվականացմանը գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական տեքստերում (Филиппова 2013: 69):

Հիմք ընդունելով Ն. Ֆատենայի առաջարկած միջտեքստայնության գործառույթների դասակարգումը՝ Ա. Ֆիլիպովան ներկայացնում է ինքնամիջտեքստայնության հետևյալ գործառույթները՝

1. Ինքնամիջտեքստայնության շնորհիվ ինքնանդրադարձնող տեքստը ներթափանցում է ավելի լայն համատեքստ, ինչի արդյունքում ստեղծագործող

սուբյեկտի գեղագիտական համակարգի առանձին տարրերը միավորվում են մեկ միասնական համակարգի մեջ,

2. Ինքնամիջտեքստայնությունն իրականացնում է տեքստաստեղծման գործառույթ,

3. Ինքնամիջտեքստայնությունը ինքնանդրադարձման մեխանիզմ է, ինչը թույլ է տալիս հեղինակին անդրադարձ կատարելու սեփական ստեղծագործությանը՝ զարգացնելով միևնույն գաղափարը տարբեր լեզվական միջոցներով (Филиппова 2013: 66):

Ավելին, Ա. Ֆիլիպովան տալիս է ինքնամիջտեքստայնության համալիր բնութագիրը՝ ինքնամիջտեքստային հարաբերությունների վերլուծության գործընթացում առանձնացնելով հետևյալ հասկացությունները՝

1. Ինքնանդրադարձնող տեքստ (ընդունող տեքստ), որը ներառում է ինքնամիջտեքստային միավորներ,

2. Ինքնանդրադարձվող տեքստ (նախատեքստ, թիրախ տեքստ), որից փոխառվում են ինքնամիջտեքստային միավորները,

3. Ինքնամիջտեքստային ցուցիչներ, որոնք կարող են լինել մեջբերումներ, անդրադարձներ (Филиппова 2013: 69):

Ակնհայտ է, որ տարբեր մշակույթների, հասարակական խմբերի պատկանող, տարբեր ժամանակաշրջաններում ապրող մարդիկ միևնույն ձևով չեն ընկալում հեղինակի կողմից օգտագործված մեջբերումներն ու անդրադարձերը, այլ տալիս են զանազան, տարաբնույթ մեկնաբանություններ: Բայցևայնպես, առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում այն, որ միևնույն հեղինակը ստեղծագործական կյանքի տարբեր ժամանակահատվածներում օգտագործում է իր կողմից արդեն կիրառված արտահայտություններ՝ ինքնամեջբերումների, ինքնանդրադարձերի միջոցով՝ վերջիններիս հաղորդելով նոր, հավելյալ իմաստներ: Հատկանշական է, որ «մեջբերում» և «անդրադարձ» եզրույթների համաբանությամբ լեզվաբանական գրականության մեջ առաջ են քաշվել «ինքնամեջբերում» և «ինքնանդրադարձ» եզրերը:

Ն. Կուզմինան տարբերակում է ինքնամեջբերման երկու տեսակ՝ ա) ինքնամեջբերում, երբ հեղինակը կրկնում է իր կողմից օգտագործված բառային միջոցները՝ հաղորդելով վերջիններիս նոր իմաստ, բ) ինքնամեջբերում, որը պահպանում է իր բովանդակությունը, սակայն կառուցվում է լեզվական նոր միջոցներով (Кузьмина 1999: 113):

Ն. Կուզմինան, տարանջատելով ինքնամեջբերման երկու տեսակ, չի անդրադառնում ինքնանդրադարձին: Մեր կարծիքով, վերոնշյալ դասակարգման մեջ ինքնամեջբերման երկրորդ տեսակը համապատասխանում է ինքնանդրադարձին, քանի որ վերջինս հնարավորություն է ընձեռում ընթերցողին ներթափանցելու հեղինակի ներաշխարհ՝ բացահայտելով նրա մտահղացումները:

Առավել մանրամասն անդրադառնալով ինքնամեջբերման և, առհասարակ, հեղինակի կողմից սեփական մտքերի վերարտադրման փաստին՝ Ն. Կուզմինան առաջ է քաշում իր դիտարկումը, որն առանցքային նշանակություն ունի մեր ատենախոսության համար: Տալով ինքնամեջբերման համալիր բնութագիրը՝ Ն. Կուզմինան կարևորում է հատկապես «ժամանակ» հասկացության դերն այդ գործընթացում՝ պնդելով, որ «մեջբերման բովանդակությունը պայմանավորված է ոչ միայն հեղինակի անհատականությամբ, այլև ժամանակի գործոնով: Նույնիսկ միևնույն հեղինակի կողմից օգտագործված մեջբերումը, որոշ ժամանակ անց առկայացվելով նոր տեքստում, կրում է որոշակի փոփոխություններ՝ ձեռք բերելով հավելյալ իմաստ» (Кузьмина 1999: 113):

Ա. Ֆիլիպովան նույնպես, որպես ինքնամիջտեքստային հարաբերությունների դրսևորման ցուցիչներ, տարբերակում է ինքնամեջբերումը և ինքնանդրադարձը: Նա ինքնամեջբերումը սահմանում է որպես «ինքնանդրադարձնող տեքստի որոշակի միավոր, որն ուղղակիորեն (արտակա կերպով) արտացոլում է միևնույն հեղինակի միտքը՝ քաղված նախատեքստից»: Մինչդեռ ինքնանդրադարձը սահմանվում է որպես «տեքստային միավոր, որը հարաբերակցում է միևնույն հեղինակի ինքնանդրադարձնող և ինքնանդրադարձվող տեքստերը ներակայորեն՝ իմաստային խորը մակարդակում» (Филиппова 2013: 76-77):

Ամփոփելով լեզվաբանական գրականության մեջ միջտեքստայնության շուրջ ծավալված տեսական քննարկումներն ու տարակարծությունները՝ հարում ենք այն տեսակետին, որ միջտեքստայնությունը, հարատեքստայնությունը և ինքնամիջտեքստայնությունը հանդես են գալիս որպես տեքստաստեղծման, հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման և վերհանման միջոցներ գեղարվեստական տեքստում, ինչպես նաև նպաստում են տեքստի լիարժեք քննությանը ուղղահայաց և հորիզոնական հարթություններում: Զուգահեռներ անցկացնելով միջտեքստայնության և դրա տարատեսակի՝ ինքնամիջտեքստայնության իրացրած գործառույթների միջև՝ գալիս ենք այն եզրակացությանը, որ երկուսն էլ կատարում են տեքստաստեղծման, վերարտադրողական, իմաստակազմիչ, հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման և վերհանման գործառույթներ: Ի տարբերություն միջտեքստայնության՝ ինքնամիջտեքստայնությունը հեղինակի համար ծառայում է որպես ինքնավերլուծության (սեփական մտքերի, գաղափարների վերաձևակերպման, փոփոխությունների ենթարկելու և զարգացնելու), ինչպես նաև ինքնանդրադարձման միջոց: Փաստորեն ինքնամիջտեքստայնությունը ենթադրում է ոչ թե հեղինակի կողմից արդեն իսկ արծարծված մտքի սուկ կրկնություն, այլ վերջինս կատարում է իմաստակազմիչ գործառույթ՝ միևնույն մտքին հաղորդելով հավելյալ երանգ և բովանդակություն ինքնամեջբերումների և ինքնանդրադարձների միջոցով, որոնք կարող են արտահայտված լինել տարատեսակ լեզվաոճական հնարներով: Բացի այդ, ինքնամիջտեքստայնությունը միևնույն հեղինակի ստեղծագործություններին բնորոշ որակ է, որի հիմքում երբեմն ընկած են նաև որոշ ինքնակենսագրական փաստեր, որոնք, հանդիպելով հեղինակի տարբեր ստեղծագործություններում, ամբողջական, համալիր պատկերացում են ձևավորում հեղինակի մասին: Միջտեքստայնության և ինքնամիջտեքստայնության գործառույթների համեմատական վերլուծությունը ներկայացնենք նաև աղյուսակի ձևով:

Միջտեքստայնության գործառույթները	Ինքնամիջտեքստայնության գործառույթները
Տեքստաստեղծման և վերարտադրողական գործառույթ	Տեքստաստեղծման և վերարտադրողական գործառույթ
Իմաստակազմիչ գործառույթ	Իմաստակազմիչ գործառույթ

Հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման և վերհանման գործառույթ	Հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման և վերհանման գործառույթ
Նախադրեքստում արծարծված գաղափարների վերահամաստիակման և անդրադարձման գործառույթ	Ինքնանդրադարձման գործառույթ
Գրական-մշակութային նոր համադրեքստ նախադրեքստի փոխադրման գործառույթ	Ինքնանդրադարձվող տեքստի ավելի լայն համադրեքստ փոխադրման գործառույթ
Հեղինակի ստեղծագործական «ես»-ը նախադրեքստից քաղված ասույթների հենքի վրա առաջին պլան մղելու գործառույթ	Ինքնավերլուծության գործառույթ
«Սեփական» գաղափարներն ու մտքերն ընդգծելու, շեշտելու գործառույթ	«Սեփական» գաղափարներն ու մտքերն ընդգծելու, շեշտելու և զարգացնելու գործառույթ

Առաջին գլխում իրականացված տեսական ուսումնասիրությունների արդյունքում հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ հեղինակային հասկացույթի (մեր ատենախոսության մեջ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի) լեզվաբանական քննությունը միջտեքստային, հարատեքստային, ինչպես նաև ինքնամիջտեքստային տիրույթներում հնարավորություն է ընձեռում հետազոտողին վեր հանելու տվյալ հասկացույթի հեղինակային ընկալումը՝ հիմնվելով ինչպես տարբեր հեղինակների, այնպես էլ միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործությունների վրա, ինչպես նաև բացահայտելու հեղինակի անհատական ոճի առանձնահատկությունները:

ԾԱՆՈԹԱԳՈՒԹՅՈՒՆ

1. Հեղինակի անհատական ոճ (идиостиль) եզրույթն առաջին անգամ օգտագործվել է Վ. Գրիգորևի կողմից 1983 թվականին լույս տեսած «Հեղինակի անհատական ոճի քերականություն» աշխատության մեջ (Григорьев 1983):

2. Հեղինակի անհատական ոճը փոխկապակցված լեզվական միավորների բարդ համակարգ է, որն էլ հենց ձևավորում է հեղինակի անհատական աշխարհը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ (Некрасова 1991: 123):

3. Արտացոլված լինելով մարդկային գիտակցության մեջ և առկայացված լինելով լեզվում՝ աշխարհի պատկերը հանդես է գալիս որպես օբյեկտիվ աշխարհի երկրորդական գոյության ձև: Առարկայացնելով գիտակցությունը՝ լեզուն արտացոլում է «մարդ-աշխարհ» փոխհարաբերությունը, ինչի արդյունքում էլ ձևավորվում է աշխարհի մարդկային պատկերը (Колшанский 1990: 19-25):

4. Լեզվաբանաստեղծական վերլուծության նպատակն է բացահայտել ստեղծագործական գործունեության ընթացքում հեղինակի կողմից կիրառված տվյալ լեզվական միավորների ընտրության նպատակը, ինչպես նաև վեր հանել օգտագործված լեզվական միջոցների հարաբերակցության արդյունքում գեղագիտական ազդեցության ձևավորման առանձնահատկությունները (Задорнова 2005: 116):

5. Հերմենևտիկան (հուն. նշանակում է բացատրում եմ, մեկնաբանում եմ)՝ որպես փիլիսոփայական տեսություն, ձևավորվել է 20-րդ դարի 50-60-ական թվականներին: «Հերմենևտիկա» հասկացության ծագումը կապված է դիցաբանական Հերմես աստծո անվան հետ: Հին հունական դիցաբանության մեջ Հերմեսը բանբեր միջնորդ էր աստվածների և մարդկանց միջև. նա մարդկանց մեկնաբանում էր աստվածների խոսքերը, իսկ աստվածներին հայտնում էր մարդկանց խնդրանքներն ու ցանկությունները: Ի սկզբանե, հերմենևտիկան հասկացվել է որպես աստվածային խոսքի, գուշակությունների, հին տեքստերի, տարբեր սիմվոլների մեկնաբանության արվեստ (Զաքարյան 2007: 315-316):

6. Գեղարվեստական տեքստի հաղորդակցական ոճաբանությունը ժամանակակից գործառական ոճաբանության նոր զարգացող ուղղություններից մեկն է, որն ուսումնասիրում է ամբողջական տեքստը՝ դիտարկելով վերջինս ինչպես հաղորդակցման միջոց, այնպես էլ՝ հեղինակի անհատական ոճի վերհանման միջոց: Ի տարբերություն ավանդական ոճաբանության, որը զվաղվում է տեքստի կառուցվածքի, լեզվական միավորների, ոճական հնարների ընդհանուր և մասնակի օրինաչափությունների ուսումնասիրությամբ, ժամանակակից ոճաբանությունը զբաղվում է տեքստի կառուցվածքային-իմաստային առանձնահատկությունների վերհանմամբ և մեկնաբանությամբ (Кожина 2006: 157-158):

7. Յու. Կարաուլովն առաջ է քաշել լեզվական անհատականության ուսումնասիրության եռամակարդակ կաղապարը՝ առանձնացնելով հետևյալ երեք մակարդակները՝ 1) բառային-իմաստաբանական, որը ենթադրում է հեղինակի կիրառած լեզվաոճական միավորների քննությունը, 2) ճանաչողական, որի միավորներն են հասկացույթները, մտքերը, հասկացությունները, գաղափարները, որոնք ձևավորում են հեղինակի աշխարհի պատկերը: Լեզվական անհատականության ուսումնասիրության ճանաչողական մակարդակը թույլ է տալիս լեզվի միջոցով անցում կատարել, ներթափանցել հեղինակի մտավոր գործունեության ոլորտ, ինչպես նաև գիտելիքի աշխարհ, 3) գործաբանական, որը ներառում է հեղինակի նպատակները, հետաքրքրությունները, շարժառիթները, դրդապատճառները և նպատակադրվածությունը (Караулов 1989: 2-3):

8. Գեղարվեստական գործունեությունը մի գործընթաց է, որի ընթացքում ձևավորվում և ընկալվում է արվեստի որևէ ստեղծագործություն (Фролов 1987: 530):

9. Հեղինակային հասկացույթի առկայացումը տեքստում սովորաբար պայմանավորված է հեղինակի աշխարհընկալմամբ և լեզվաաշխարհի հարստությամբ: Հեղինակային հասկացույթը կարող է առկայանալ ստեղծագործության մեջ արտակա և ներակա լեզվական միջոցներով: Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում հեղինակային հասկացույթի առկայացումը տեքստում ներակա լեզվական միջոցներով, քանի որ դրանք ձևավորում են հեղինակի անհատական ոճը: Ներակա լեզվական միջոցներն արտահայտվում են խոսքում բազմապիսի լեզվաոճական հնարներով՝

բնութագրելով հասկացույթի զուգորդային, պատկերային և գնահատողական շերտերը: Ե. Բորիսովան ներակա լեզվական միջոցները սահմանում է որպես «իմաստային միավորներ, որոնք չեն կրում հիմնանշանակային բնույթ, այլ հիմնված են հարանշանակային, զուգորդային և հուզագգացմունքային հատկանիշների վրա»: Լեզվաբանը հավելում է նաև, որ «ներակա լեզվական միջոցների ապակողավորման համար ընթերցողին բավական չէ միայն բառերի հիմնանշանակային իմաստների իմացությունը, այլ անհրաժեշտ է հավելյալ գիտելիք» (Борисова 1999: 31):

10. Մինչ «միջտեքստայնություն» եզրի օգտագործումը լեզվում, միջտեքստային կապերի խնդիրների մասին խոսել են այնպիսի լեզվաբաններ, ինչպիսիք են Ա. Պոտերնյան, Ֆ. Սոսյուրը, Մ. Բախտինը և այլք: Միջտեքստային հարաբերությունների մասին Ա. Պոտերնյան դիտարկումներ է կատարել դեռևս 1860-ական թվականներին իր՝ բանաստեղծական լեզվի իմաստային տեսության մեջ, որտեղ լեզվաբանը մի կողմից անդրադարձ է կատարել երկխոսության երևույթին, մյուս կողմից՝ բառի բազմիմաստության գաղափարին (տե՛ս Myratov 1990): Հետագայում Ա. Պոտերնյայի գաղափարները իրենց արտացոլումն են գտել Մ. Բախտինի երկխոսության տեսության մեջ:

11. Հարատեքստայնությունը տեքստի և դրան հարող այլ տեքստերի միջև առկա հարաբերությունն է: Հարկ է նշել, որ ըստ Ժ. Ժենետի՝ որպես հարող տեքստեր կարող են հանդես գալ վերնագիրը, բնաբանը, ինչպես նաև տեքստին վերաբերող բազմաբնույթ հղումները: Մետատեքստայնությունը ենթադրում է մեկ տեքստի քննադատական մեկնաբանությունը մեկ այլ տեքստի վերաբերյալ: Արքիտեքստայնությունը տեքստի հարաբերակցություն է այն ժանրի հետ, որով գրված է տվյալ ստեղծագործությունը: Հիպերտեքստայնությունը ենթադրում է տեքստի և դրան նախորդող տեքստի միջև ցանկացած տիպի հարաբերակցություն (Genette 1997):

12. Ն. Ֆատեևայի պնդմամբ՝ ընթերցողը մշտապես կանգնած է երկընտրանքի առջև՝ շարունակե՞լ ընթերցանությունը՝ տեքստում առկա լեզվական միջոցները դիտարկելով տվյալ տեքստի շարակարգային կառուցվածքի մի անբաժան մաս, թե՞ տեքստի պատշաճ ընկալման համար անդրադարձ կատարել դեպի նախատեքստ՝ կատարելով որոշակի «ինտելեկտուալ վերլուծություն», ինչի շնորհիվ տեքստում առկա

նշույթավորված միավորը ընթերցողի հարացուցային համակարգում ներկայանում է որպես անդադարձնող տեքստի շարակարգային համակարգում այլ տեքստերից քաղված միավոր (Фатеева 2007: 17):

13. Բնաբանը հաղորդակցական նշան է, որը ընթերցողի համար ծառայում է որպես զուգորդումների վերհանման ազդակ (Кузьмина 1999: 147):

14. Հետաքրքրական է, որ 1926 թվականի մարտի 25 Մ. Ցվետանային հասցեագրված նամակում Բ. Պաստերնակը նշում է՝ «Սուբյեկտիվ է միայն այն, ինչ գրվում է քո կողմից, իսկ քո սեփական գրվածքն ընթերցելն արդեն օբյեկտիվ է» (Пастернак 1975: 175):

ԳԼՈՒԽ 2

«ԱԶԱՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ՀԱՍԿԱՑՈՒՅԹԻ ԻՆՔՆԱՄԻՋՏԵՔՍԱՅԻՆ ԴՐՍԵՎՈՐՄԱՆ ԱՌԱՆՁԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՈՒՄ

2.1. «Ազատություն» հասկացույթի հեղինակային ընկալումը Ս. Մոեմի վեպերում՝ ինքնամիջտեքստային տարրերի հաշվառումով

«Ստրկություն մարդկային - Of Human Bondage»: 20-րդ դարի սկիզբն ընդունված է համարել հասարակական, բարոյական, հոգևոր ճգնաժամի դարաշրջան: Հենց այդպիսի ճգնաժամային իրավիճակներում է, որ ի հայտ են գալիս անհատներ, ովքեր սկսում են խորհել կյանքին վերաբերող մի շարք հարցերի շուրջ՝ փորձելով գտնել դրանց պատասխանները: Այդպիսի անհատներից մեկն էր *Ուիլիամ Սոմերսեթ Մոեմը*, որը հայտնի է իր փիլիսոփայական և քննադատական մոտեցումներով: Ս. Մոեմի ստեղծագործություններում արծարծվում են փիլիսոփայական, գեղագիտական և բարոյական հարցեր, որոնք մինչև այսօր չեն կորցրել իրենց արդիականությունը: Ս. Մոեմի ողջ գեղագիտական համակարգն, անտարակույս, կարելի է դիտարկել որպես մեկ ամբողջություն, որտեղ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն փոխկապակցված է մյուսի հետ՝ պատկերելով Մոեմի ուրույն մոտեցումները զանազան գաղափարների վերաբերյալ, ինչպիսիք են՝ արվեստի և կյանքի փոխկապակցվածությունը, կրոնը և կյանքը, երջանկությունը, սերը, ճակատագիրը, ընտանիքը և, իհարկե, *ազատությունը*:

Հայտնի է, որ ազատության թեման համամարդկային բնույթ է կրում և հուզում է ցանկացած բանական էակի, այնուամենայնիվ Ս. Մոեմի ստեղծագործություններում «ազատության» գաղափարի առանցքային դերն ու նշանակությունը պայմանավորված են որոշ արտալեզվական գործոններով, ինչպիսիք են՝ նախորդ դարի սկզբում ծավալված քաղաքական իրադարձությունները, ինչպես նաև անձնական կյանքից որոշ դրվագներ, որոնք իրենց արտացոլումն են գտել «*Ստրկություն մարդկային*» վեպում: Պատահական չէ մեր կողմից հենց Ս. Մոեմի «Ստրկություն մարդկային» վեպի ընտրությունը, քանի որ հիմնված լինելով ինքնակենսագրական որոշ փաստերի վրա՝ այն հնարավորություն է ընձեռում ընթերցողին ներթափանցելու Մոեմի ներաշխարհի

խորը անկյունները՝ բացահայտելով «ազատություն» հասկացույթի մոեմյան հայեցակերպը:

Ս. Մոեմը, լինելով տաղանդավոր անհատականություն, աչքի է ընկնում իր հարուստ բառապաշարով, լեզվաոճական հնարների յուրովի գործածմամբ, որոնք ծառայում են Մոեմի անհատական ոճի ձևավորմանը: Ինչպես իրավացիորեն գրում է Լ. Հայրապետյանը՝ որևէ հեղինակի ստեղծագործության բառապաշարի լեզվաոճական քննության հիմնական նպատակը ոչ միայն նրա շերտերը հայտնաբերելը, այն դասդասելն է, այլև առավել կարևոր ու նպատակային է հասկանալ, թե որքանով է հեղինակի բառապաշարը և, առհասարակ, լեզուն արտահայտում գրողի միտքը, աշխարհայացքը, ինչպես նաև անհատական ոճը (Հայրապետյան 1999: 12):

«Ստրկություն մարդկային» վեպի լեզվաոճական քննությունը սկսելով վերնագրի վերլուծությունից՝ փորձ ենք արել վեր հանել վերնագրի և վեպի միջև առկա սերտ կապը: Վերնագիրն ասես իր մեջ ամփոփում է վեպի հակիրճ բովանդակությունը: Զարմանալի չէ հեղինակի կողմից տվյալ վերնագրի ընտրությունը, քանի որ *“bondage-ստրկություն”* բառն ինքնին արտացոլում է հեղինակի միտումն առ այն, որ մարդուն ի ծնե շնորհված չէ անհատական ազատություն: Հիրավի, նրա առջև ծառայած են մի շարք սահմանափակումներ, որոնցից անհատն ամեն կերպ փորձում է ազատվել իր կյանքի ընթացքում և երկար որոնումների արդյունքում ձգտում է գտնել իր ազատությունը:

Ստեղծագործության լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծության արդյունքում հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ «Ստրկություն մարդկային» վեպը կառուցված է *«ազատություն»* և *«ազատության բացակայություն»* հակադրության վրա: Ս. Մոեմն այդ հակադրության միջոցով միտված է բացահայտելու ազատության բացակայության հիմնական պատճառներն ու հանգամանքները: Ըստ մեր իրականացրած վերլուծության՝ անհատի ազատության բացակայության պատճառները, Մոեմի մեկնաբանմամբ, պայմանավորված են հետևյալ հանգամանքներով՝

1. *հասարակության սահմանափակումներ,*
2. *անհատի ներքին, հոգեկան վիճակ:*

Ս. Մոեմի ընկալմամբ, անհատի ազատության ձևավորման և պահպանման գործում մեծ դեր ունի հասարակությունը, քանի որ վերջինիս թելադրած սահմանափակումները հաճախ անհատի ազատության կորստի պատճառ են դառնում: *Հասարակական կարծիքի, հասարակության սահմանափակումների և պայմանականությունների նմանօրինակ զոհն է դառնում Ֆիլիպը՝ «Ստրկություն մարդկային» ստեղծագործության գլխավոր հերոսը, որը երկար դեգերումների արդյունքում փորձում է գտնել իր ազատությունը:*

*Philip was moved into the Sixth, but he hated school now with all his heart, and, having lost his ambition, cared nothing whether he did ill or well. He awoke in the morning with a **sinking heart** because he **must** go through another day of drudgery. He was tired of **having to do** things because **he was told**; and the **restrictions** irked him, not because they were unreasonable, but because they were **restrictions**. **He yearned for freedom**. (Of Human Bondage, p. 149)*

Առհասարակ, ստեղծագործության մեջ «ազատություն» հասկացույթը դրական գնահատողական երանգ է պարունակում, ինչը մասնավորապես առկայացվում է նշված համատեքստում այնպիսի լեզվաոճական հնարներով, ինչպիսիք են՝ *մակդրային բառակապակցություններ, կրկնություն, աստիճանավորում, եղանակավորող բայեր*: Մեջբերված հատվածում հեղինակը պատկերավոր կերպով ներկայացնում է Ֆիլիպի հոգեկան աշխարհը, նրա ապրումները՝ օգտագործելով “*sinking heart*” մակդրային բառակապակցությունը, որը ցույց է տալիս վերջինիս՝ դպրոց հաճախելու դժկամությունն ու անպատրաստակամությունը, ինչի պատճառը հասարակության կողմից մշտապես շարունակվող հարկադրանքներն են: Տվյալ համատեքստում հարկադրանքի իմաստը թելադրվում է “*must*” և “*have to*” ստիպողական երանգ կրող եղանակավորող բայերի միջոցով, ինչպես նաև կրավորական սեռով արտահայտված “*he was told*” արտահայտությամբ: Ավելին, հեղինակը Ֆիլիպի ազատության սահմանափակումը առավել դիպուկ և ցայտուն նկարագրելու համար օգտագործում է կրկնություն ոճական հնարի տեսակներից շրջանակումը՝ “*restrictions*” բառի կրկնությամբ ասույթի սկզբում և վերջում, ինչպես նաև “*because*” բառով կազմված զուգահեռ կառույցը՝ “*the restrictions irked him, not because they were unreasonable, but*

because they were restrictions”, որոնք հնարավորություն են տալիս հեղինակին ընթերցողի ուշադրությունը սևեռելու հերոսի անհանգստության, լարվածության վրա, ինչի հիմքում ընկած է նրա ազատության բացակայության հանգամանքը:

Ս. Մոեմը հերոսի դժկամությունն ակնառու դարձնելու համար դիմում է “*because*” ստորադասական շաղկապի բազմակի կրկնությանը, ինչն արտահայտում է հերոսի հոգեվիճակի պատճառահետևանքային կապը: Իր խոսքն առավել ուժգնացնելու նպատակով հեղինակը գործածում է նաև վարընթաց աստիճանավորում լեզվական արտահայտչամիջոցը՝ հաջորդաբար օգտագործելով “*must – have to – he was told*” քերականական միջոցները՝ տվյալ հատվածը եզրափակելով “*He yearned for freedom*” ասույթով, ինչն արտացոլում է Ֆիլիպի՝ ազատություն ձեռք բերելու անհագուրդ տենչը: Փաստորեն «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական շերտն առկայացվում է նշված հատվածում “*restriction-սահմանափակում*” և “*freedom-ազատություն*” բառերի հակադրության միջոցով:

Անհատ-հասարակություն փոխհարաբերությունների ձևավորման գործընթացում Մոեմն կարևորում է նաև անհատի ֆիզիկական առողջության հարցը: Վեպի գլխավոր հերոսի ֆիզիկական արատը անջրպետ է առաջացնում նրա և հասարակության անդամների միջև, ինչի պատճառով Ֆիլիպը շարունակ կաշկանդված է զգում իրեն՝ չկարողանալով ամբողջովին ներգրավվել այդ հասարակության մեջ և դառնալ դրա լիիրավ անդամը: Այսպես՝

*Because he could not join in the games which other boys played, their life remained strange to him; he only interested himself from the outside in their doings and it seemed to him that **there was a barrier between them and him**. He had been inclined to talkativeness, but gradually he became silent. He began to think of the **difference between himself and others**. (Of Human Bondage, p. 81)*

Իր ֆիզիկական արատի՝ ծուրթաթության պատճառով, Ֆիլիպն անընդհատ զգում է տարբերություն *իր և հասարակության մյուս անդամների միջև*, ինչը ստիպում է նրան զգալ ազատ գործելու ունակությունից զուրկ: Դա են վկայում “*there was a barrier between them and him*” և “*the difference between himself and others*” արտահայտությունները, որոնց միջոցով Մոեմը ցանկանում է ներկայացնել երկու

հակադրվող կողմերին՝ դարոցի աշակերտներին, որոնք ֆիզիկապես առողջ են, հետևաբար ազատ՝ կապանքներից և պայմանականություններից, և Ֆիլիպին, ով, ի հակադրություն նրանց, ունի ֆիզիկական արատ, որը հանգեցնում է կաշկանդվածության և անկայուն հոգեկան վիճակի: Հետաքրքիր է, որ Մոեմը «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական-գնահատողական շերտը ներկայացնում է “*them and him*”, ինչպես նաև “*himself and others*” դերանունների հակադրության միջոցով, որոնք ցայտուն կերպով ընդգծում են Ֆիլիպի և հասարակության մյուս անդամների միջև տարբերությունը:

Առհասարակ, Ս. Մոեմի ընկալմամբ հասարակությունը անհատի ազատությունը սահմանափակող համակարգ է, որը թելադրում է իր կանոններն ու նորմերը:

What I can do is the only limit of what I may do. Because we are gregarious we live in society, and society holds together by means of force, force of arms (that is the policeman) and force of public opinion (that is Mrs. Grundy). You have society on one hand and the individual on the other: each is an organism striving for self-preservation. It is might against might. I stand alone, bound to accept society... (Of Human Bondage, p. 419)

Վերոնշյալ հատվածի լեզվաոճական քննությունը հնարավորություն է տալիս հասկանալու, թե Մոեմն ինչպես է արժևորում ազատության դերն ու նշանակությունը հասարակություն–անհատ փոխհարաբերություններում: Հեղինակն այստեղ զարգացնում է այն միտքը, որ հասարակությունը պահող երկու կարևոր ուժերը գենքի ուժը և հասարակության կարծիքի ուժն են՝ “*force of arms*” և “*force of public opinion*”: Փաստորեն հասարակության կարծիքը նկարագրվում է որպես հզոր ուժ, որը կարող է մղել անհատին որոշակի գործողությունների՝ նույնիսկ հակառակ իր կամքին: Նշված միտքը հեղինակն առկայացնում է ստեղծագործության մեջ “*What I can do is the only limit of what I may do*” ասույթի միջոցով, որտեղ “*limit*” բառի գործածությունը ընդգծում է անհատի ազատության սահմանափակումները և կախվածությունը հասարակությունից: Ավելին, գնահատողական մեծ արժեք ունի “*can*” և “*may*” եղանակավորող բայերի հակադրությունը, որով հեղինակն ընդգծում է «*անհատի հնարավոր ազատությունը*» և «*հասարակության կողմից թելադրված*

սահմանափակումները»: Եզրափակելով մեջբերված հատվածը “*I stand alone, bound to accept society*” փոխաբերությամբ՝ հեղինակը հանգեցնում է այն մտքին, որ անհատը հարկադրված է ընդունել հասարակության կարծիքը և գործել ըստ դրա կանոնների:

Ինչպես արդեն նշեցինք, անհատի ազատության բացակայությունը կարող է պայմանավորված լինել ոչ միայն հասարակության սահմանափակումներով, այլև *հերոսի վճռականության և հաստատականության պակասով*: Նմանօրինակ հոգեվիճակով աչքի է ընկնում ստեղծագործության գլխավոր հերոսը, որն իր կյանքի տարբեր փուլերում դրսևորում է թուլականություն, անվճռականություն և անկայունություն, ինչի հետևանքով մշտապես գտնվում է տարակուսանքի և երկմտանքի մեջ: Հերոսի հոգեկան անկայուն վիճակը ուղեկցում է նրան ամբողջ կյանքի ընթացքում, ինչի վկայությունն է նրա սերը Միլդրեդի հանդեպ, որը նա ոչ մի կերպ չի կարողանում հաղթահարել: Ս. Մոեմը Ֆիլիպի հոգու երկփեղկվածությունը, հոգեկան ապրումները, ինչպես նաև անկայուն հոգեվիճակը նկարագրում է լեզվական մի շարք միջոցներով:

*Sometimes he awoke in the morning and felt nothing; **his soul leaped**, for he thought **he was free**; he loved no longer; but in a little while, as he grew wide awake, **the pain settled in his heart**, and he knew that he was not cured yet. Though he **yearned for Mildred so madly he despised her**. He thought to himself that there could be no greater torture in the world than at the same time **to love and to contemn**. (Of Human Bondage, p. 605)*

*‘You seem to be a contented **slave** of your passions.’ ‘A **slave** because I can’t help myself, but not a contented one,’ laughed Philip. (Of Human Bondage, p. 655)*

Հեղինակի միտումն այստեղ իրագործվում է բովանդակությանը համապատասխան բառապաշարի գործածմամբ: Հերոսի անկայուն հոգեվիճակը առավել ցայտուն պատկերելու համար հեղինակն օգտագործում է հակադրություն ոճական հնարը՝ դրանով իսկ ավելի ընդգծելով իր միտքը: Հակադրության այդպիսի օրինակներ են՝ “*his soul leaped - the pain settled in his heart*” փոխաբերությունները, ինչպես նաև “*yearn - despise*”, “*love and contemn*” հակադիր նշանակություն ունեցող բայերի կիրառությունը:

Բերված օրինակները ակնհայտորեն վերաբերում են հերոսի հոգեվիճակի նկարագրությանը, որտեղ հեղինակը պատկերում է Ֆիլիպի հոգու ազատության բացակայությունը, մտատանջությունները: Ստեղծագործության լայն համատեքստից պարզ է դառնում, որ տարբեր իրավիճակներում Ֆիլիպը ցուցաբերում է անհաստատակամություն, երկչոտություն, ինչի արդյունքում չի կարողանում ձեռք բերել ներքին ազատություն: Ակնհայտ է, որ հերոսը սեփական զգացմունքների գերին է դառնում՝ չկարողանալով կառավարել իր միտքը: Հեղինակի միտումն իրագործվում է նշված հատվածներում “*slave-surrender*” բառի կրկնությամբ, ինչպես նաև “*I can't help myself*” արտահայտությամբ, որտեղ “*can't*” եղանակավորող բայը շեշտում է հերոսի անկարողությունն ու թուլությունը:

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում ստեղծագործության մեջ դարձվածային միավորների գործածման միջոցով հերոսի ազատության բացակայության տեսարանը պատկերելը, որոնք ոճական նոր շունչ են հաղորդում հեղինակի խոսքին:

*Oh, I wish to God I were twenty-one. It is awful **to be tied down like this.** (Of Human Bondage, p. 164)*

*Oh, I wish to goodness I were twenty-one. It is awful **to be at somebody else's beck and call.** (Of Human Bondage, p. 159)*

*He would not say that he felt Oxford would be little better than a continuation of his life at school. He wished immensely **to be his own master.** (Of Human Bondage, p. 160)*

Բերված հատվածներում հեղինակը հերոսի ազատության ձեռքբերման անհագուրդ տենչն ընդգծելու համար դիմում է բայի ըղձական եղանակի կիրառմանը՝ “*I wish ... I were*”, ինչն արտահայտում է հերոսի անկատար երազանքները և ազատության բացակայության տրտունջը: Ավելին, Ս. Մոեմը Ֆիլիպի ազատության բացակայությունը, սահմանափակումները առկայացրել է ստեղծագործության մեջ “*to be tied down*” և “*to be at somebody else's beck and call*” դարձվածային միավորների միջոցով, ինչպես նաև հերոսի ազատության ձեռքբերման մղումներն՝ “*to be one's own master*” դարձվածի միջոցով, որոնք ցայտուն կերպով արտացոլում են հեղինակի միտումը:

«Ստրկություն մարդկային» վեպի լեզվաոճական միջոցների քննությունն ամփոփելով՝ գալիս ենք այն եզրակացությանը, որ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթն առկայացված է ստեղծագործության մեջ արտակա և ներակա մի շարք լեզվական միջոցներով, ինչպիսին են՝ *փոխաբերություն, մակդրային բառակապակցություն, աստիճանավորում, համեմատություն, հակադրություն, կրկնություն*, ինչպես նաև *դարձվածային միավորներ*: Հատկանշական է, որ լեզվաոճական այս բոլոր միջոցները ոչ միայն յուրօրինակ հուզարտահայտչականություն են հաղորդում Ս. Մոեմի խոսքին, այլև հնարավորություն են ընձեռում ընթերցողին բացահայտելու «ազատություն» հասկացույթի մոեմյան հայեցակերպը: Նշված ստեղծագործության մեջ հատկապես մեծ է *հակադրություն* ոճական հնարի և *եղանակավորող բայերի* գործածությունը, որոնք նպաստում են «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական և գնահատողական շերտերի վերհանմանը:

«Ամփոփելով անցած ուղին – The Summing Up»: Ս. Մոեմի «Ամփոփելով անցած ուղին» ինքնակենսագրական վեպը հեղինակի ամենանշանավոր աշխատանքներից մեկն է: Գրելով այն 64 տարեկանում՝ Մոեմը կարծես ամփոփում է իր անցած կյանքը, մտորում տարբեր թեմաների շուրջ, ինչպիսիք են՝ ազատությունը, արվեստը, փիլիսոփայությունը, կրոնը, թատրոնը, դրամատուրգիան և, ի վերջո, Մոեմն անդրադառնում է այնպիսի թեմայի, ինչպիսին է *ազատության դերը ստեղծագործող անհատի կյանքում*:

«Ամփոփելով անցած ուղին» ստեղծագործության մեջ Մոեմը լեզվաոճական մի շարք միջոցների գործածմամբ ներկայացնում է ստեղծագործող անհատի *ազատության տեսլիքը՝* միևնույն ժամանակ ընդգծելով *հոգու ազատության կարևորությունն* արվեստագետի կյանքում: Ս. Մոեմը հակադրության միջոցով պատկերում է ազատության դերը *«արվեստով զվաղվող»* և *«արվեստից հեռու կանգնած»* անհատների համար: Այսպես՝

*A carpenter is a craftsman, and though he may be in the narrower sense an artist, he has not as a rule the **freedom of action** which the most incompetent scribbler, the poorest dauber, possesses. **The artist can within certain limits make what he likes of his***

*life. In other callings, in medicine for instance or the law, you are **free** to choose whether you will adopt them or not, but having chosen, you are **free no longer**. You **are bound by the rules of your profession**; a standard of conduct **is imposed** upon you. **The pattern is predetermined**. It is only the artist, and maybe the criminal, who can **make his own**. (The Summing Up, p. 36)*

*The artist is the only **free** man. (The Summing Up, p. 125)*

Մեջբերված հատվածում ուշագրավ է հեղինակի կողմից “artist” բառի կիրառումը, որը տվյալ համատեքստում կրում է ոչ թե «գեղանկարիչ» իմաստը, այլև վերաբերում է բոլոր այն մարդկանց, ովքեր զբաղվում են արվեստի որևէ բնագավառով, նկատի ունենալով նաև իրեն՝ որպես գրողի, ստեղծագործողի: Նշված օրինակում ակնհայտ է հեղինակի միտումը, ըստ որի՝ արվեստի ներկայացուցիչները, ի հակադրություն այլ մասնագիտություն ունեցող մարդկանց, առավել ազատ են իրենց գործողություններում, ընտրության մեջ և նույնիսկ հասարակության կողմից սահմանված և պարտադրված սահմանափակումների առկայության դեպքում գործում են ըստ իրենց ցանկության՝ “*The artist can within certain limits make what he likes of his life*”: Մոենը լեզվաոճական, ինչպես նաև քերականական միջոցների կիրառությամբ պատկերավոր կերպով ներկայացնում է բժշկի, իրավաբանի աշխատանքում ազատության բացակայության խնդիրը և պարտավորվածությունը՝ առկայացնելով այն “*You are bound by the rules of your profession*” փոխաբերության, ինչպես նաև “*a standard of conduct is imposed upon you*” արտահայտության միջոցով, որտեղ պատահական չէ “*a standard of conduct*” բառակապակցության գործածումը, քանի որ այդպիսով Մոենը միտված է արտահայտելու նշված մասնագիտությունների միօրինակությունը, իսկ “*to bind*” և “*to impose*” բայերի կիրառությունը կրավորական սեռով հավելում են հարկադրական իմաստ հեղինակի խոսքին: Վերոնշյալ երկու ասույթները կարծես թե իրենց ամփոփումն են գտնում “*The pattern is predetermined*” նախադասության միջոցով, որտեղ “*pattern*” բառը խորհրդանշում է այն կաղապարված ապրելաոճը, որ բնորոշ է արվեստի բնագավառից հեռու գտնվող մարդկանց:

Փաստորեն «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական շերտն առկայացվում է նշված համատեքստում *“free”, “freedom”, “limit”, “to impose”, “to bind”, “to be predetermined”, “pattern”* բառերի ընդգրկմամբ, որոնց միջոցով Մոեմը զարգացնում է այն միտքը, որ արվեստով չգրադվող մարդկանց կյանքն ընթանում է ըստ հասարակության կողմից նախօրոք սահմանված որոշակի կադապարների, մինչդեռ արվեստի ներկայացուցիչները չեն ցանկանում ենթարկվել այդ կադապարներին, փորձում են կոտրել կարծրատիպերը, և իրենք հարթել իրենց ուղին:

Հատկանշական է նաև վերջին նախադասության վերլուծությունը *“It is only the artist, and maybe the criminal, who can make his own”*, քանի որ այստեղ հեղինակն արժարժում է «ազատության» երկակիության գաղափարը: Համեմատելով արվեստագետին և հանցագործին՝ Մոեմը միտված է արտահայտելու այն միտքը, որ «ազատությունը» կրում է երկակի բնույթ և այն կարող է հանգեցնել տարբեր հետևանքների: Եթե արվեստով զբաղվող մարդու համար ազատությունը արարելու, ստեղծագործելու, բարիք ծնելու հնարավորություն է, ապա հանցագործը ազատությունն ընկալում է որպես բացարձակ, լիակատար իրավունք՝ թելադրելու իր կամքը, տնօրինելու այլ մարդկանց ճակատագրերը, ինչն ի վերջո հանգեցնում է չարիքի: Ս. Մոեմը տվյալ համատեքստում «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի գնահատողական շերտն արտահայտում է *“to make one’s own”* ԴՄ-ի միջոցով, որը կրում է *«սեփական ցանկություններն իրականացնելու»* իմաստը:

Ս. Մոեմն իր «Ամփոփելով անցած ուղին» ստեղծագործության մեջ տարբեր լեզվական միջոցներով պատկերում է գրողի, ստեղծագործողի հոգեկան աշխարհը: Գրողը ստեղծագործելու ճանապարհին անընդհատ գտնվում է փնտրտուքների մեջ՝ փորձելով գտնել այն ոճը, որը նրան հոգեհարազատ է: Հեղինակի համար դժվար է ստեղծագործել, երբ նա իր վրա զգում է ճնշում, ազատության սահմանափակում: Մոեմի համար առանց ճնշումների և պարտադրանքի ստեղծագործելը նույնպես առանցքային խնդիր է եղել, ինչն ակնհայտ է դառնում նշված ստեղծագործության լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական քննության արդյունքում: Այսպես՝

I sighed for the liberty of fiction, and I thought with pleasure of the lonely reader who was willing to listen to all I had to say and with whom I could effect an intimacy that I could never hope for in the garish publicity of the theatre. (The Summing Up, p. 103)

«Ամփոփելով անցած ուղին» ստեղծագործության մեջ, անտարակույս, «ազատություն» հասկացույթը դրական գնահատողական երանգ է պարունակում, քանի որ Ս. Մոեմը առաջնային կարևորություն է տալիս հատկապես հոգու ազատությանը ստեղծագործող անհատի համար: «Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական-գնահատողական շերտն իր արտացոլումն է գտնում վերոնշյալ համատեքստում *“fiction (գրականություն)-theatre (թատրոն)”* հակադրության միջոցով: Ակնհայտ է Մոեմի ազատության տենչը, ինչն առկայացված է տվյալ հասվածում *“to sigh for”* ԴՄ-ի միջոցով, ինչպես նաև *“liberty of fiction”* բառակապակցության կիրառությամբ, որոնք արտացոլում են Մոեմի հոգեկան ապրումները, մտորումները՝ կապված իր ստեղծագործական ոճի ընտրության հետ: Ակնառու է հեղինակի մեծ ցանկությունը՝ ազատվել թատրոնի համար պարտադրողաբար գրված պիեսներից և ստեղծագործել արձակ ոճում, ինչն, ըստ Մոեմի, իրեն կշնորհի ազատություն ավելի սերտ կապ հաստատելու ընթերցողի հետ: Դրա վառ ապացույցն է *“lonely reader”* մակդրային բառակապակցության, ինչպես նաև *“with whom (reader) I could effect an intimacy”* փոխաբերության կիրառությունը, որոնք ցույց են տալիս Մոեմի ձգտումը անմիջական շփման մեջ լինել ընթերցողի հետ: Վերոնշյալ փոխաբերությանը հակադրվում է *“garish publicity of the theatre”* ասույթը, որտեղ *“garish publicity”* մակդրային բառակապակցությունը շեշտում է թատրոնի՝ հասարակությանը ծառայելու համար ընտրված արհեստական ցուցամոլությունը:

Ստեղծագործող անհատի հոգու ազատությունն իսկապես Ս. Մոեմի համար առանցքային նշանակություն ունեցող հարց է, ինչին նա շարունակ անդրադառնում է իր ինքնակենսագրական վեպում՝ աչքի ընկնելով ինքնատիպ մեկնաբանություններով:

He does well only to write to liberate his spirit of a subject that he has so long meditated that it burdens him, and if he is wise he will take care to write only for the sake of his own peace. (The Summing Up, p. 121)

*The artist produces for the **liberation of his soul**... It is something like an organic thing that develops, not of course only in their brains, but in their heart, their nerves, and their viscera, something that their creative instinct evolves out of the experiences of their soul and their body, and that at last becomes so **oppressive** that they **must rid themselves** of it. When this happens they enjoy a **sense of liberation** and for one delicious moment rest in **peace**. (The Summing Up, p. 123)*

*When it (novel) is delivered to the public, however heedless the public be, it is his no longer and he is **free from the burden that oppressed him**. (The Summing Up, p. 127)*

Ս. Մոեմը ստեղծագործելու ուղին համարում է բարդ, դժվար ճանապարհ, քանի որ ժամանակի ընթացքում ստեղծագործող անհատի մտքում խմորված և հասունացած գաղափարները կարծես թե բեռ են դառնում հենց իր՝ գրողի համար, որը սկսում է ճնշել վերջինիս, ինչի պատճառով հեղինակը շտապում է ազատվել այդ ընկճող, կաշկանդող բեռից՝ իր երբեմնի ազատությունը վերգտնելու նպատակով: Հետաքրքրականն այն է, որ սա շարունակական գործընթաց է գրողի համար, քանի որ գրողը ստեղծագործելու ճանապարհին անցնում է տառապանքի, փնտրտուքների միջով և, ի վերջո, ընթերցողին փոխանցելով իր ասելիքը ձեռք է բերում հոգու ազատություն: Հեղինակի միտումն առկայացված է այստեղ “*to liberate one’s spirit*”, “*liberation of soul*”, “*sense of liberation*”, “*to be free from burden*”, “*to oppress*”, “*oppressive*”, “*to rid oneself*”, “*for the sake of his own peace*”, “*to rest in peace*” լեզվական միջոցներով, որոնք ներկայացնում են «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական շերտը:

Հոգու ազատության առանցքային բնույթը Մոեմը ներկայացնում է նաև «*ֆիզիկական տառապանք*» և «*հոգևոր ազատություն*» հակադրության միջոցով:

*For the disadvantages and dangers of the author’s calling are offset by an advantage so great as to make all its **difficulties, disappointments, and maybe hardships**, unimportant. It gives him **spiritual freedom**. To him life is a tragedy and by his gift of creation he enjoys the catharsis, the purging of pity and terror, which Aristotle tells us is the object of art. (The Summing Up, p. 125)*

Վերլուծելով ստեղծագործող անհատի աշխատանքի առավելություններն ու թերությունները՝ Ս. Մոեմը հանգում է այն կարծիքին, որ ֆիզիկական տառապանքը, դժվարություններն ու խոչընդոտները, որոնց առերեսվում է արվեստագետն իր ստեղծագործելու ճանապարհին, ոչինչ են վեջինիս ձեռք բերած հոգևոր ազատության դիմաց: Փաստորեն ստեղծագործելու շնորհը արվեստով զբաղվող մարդուն օգնում է հաղթահարել կյանքում հանդիպող դժվարությունները, խոչընդոտները և ձեռք բերել հոգու ազատություն, ինչն առկայացված է նշված հատվածում “*difficulties, disappointments, and maybe hardships*” վերընթաց աստիճանավորման և “*spiritual freedom*” բառակապակցության գործածմամբ:

Հոգու ազատության հասնելու մեկ այլ կարևոր միջոց է, ըստ Ս. Մոեմի, ճանապարհորդելը: Ճանապարհորդությունը մեծ խորհուրդ ունի ստեղծագործողի համար, քանի որ այն նպաստում է հեղինակի աշխարհընկալման ձևավորմանը, տարաբնույթ մարդկանց հետ հաղորդակցմանը, ինչպես նաև ինքնավերլուծական կարողությունների ձեռքբերմանը, ինչի շնորհիվ գրողը կարող է հասնել հոգու ազատության: Հետաքրքրական է, որ Մոեմը «հոգու ազատության» գաղափարը բառայնացրել է տվյալ համատեքստում “*freedom of the spirit*” և “*independence of spirit*” բառակապակցությունների միջոցով: Այսպես՝

*I became aware of the specific benefit I was capable of getting from travel; before, it had been only an instinctive feeling. This was **freedom of the spirit** on the one hand, and on the other, the collection of all manner of persons who might serve my purposes. (The Summing Up, p. 134)*

*I was at last myself. I ceased to travel because I felt that travel could give me nothing more. I had acquired **independence of spirit**. (The Summing Up, p. 137)*

Առհասարակ, ստեղծագործող անհատի հոգու ազատության գաղափարը Ս. Մոեմը ներկայացրել է ստեղծագործության մեջ “*liberate one’s spirit*”, “*liberation of soul*”, “*freedom of spirit*”, “*independence of spirit*”, “*spiritual freedom*” բառակապակցությունների միջոցով, որտեղ հատկապես աչքի են ընկնում “*freedom*”, “*liberation*” և “*independence*” հոմանիշները, որոնք, արտացոլելով «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական շերտը, ուղղակիորեն ընթերցողին են

փոխանցում հեղինակի մտահղացումներն ու հիմնական ասելիքը՝ գեղագիտորեն շեշտելով հոգու ազատության անհրաժեշտության գաղափարը հատկապես արվեստագետի կյանքում:

Ս. Մոեմը ստեղծագործողի համար հոգու ազատության ձեռքբերման մեկ այլ աղբյուր է համարում մենությունը: Ըստ մոեմյան հայեցակերպի՝ գրողի համար մենությունը ցանկալի է և նույնիսկ անհարժեշտ, քանի որ մեկուսացումն արտաքին աշխարհից ազատություն է պարգևում գրողին՝ ոգեշնչելով նրան ստեղծագործել:

*I delighted in the **privacy** of my room with the immense window wide open to the starry winter night. It gave me a delicious sense of **security, aloofness, and freedom**. The **silence** was enchanting. Infinite space seemed to enter it, and my spirit, **alone with the stars**, seemed capable of any adventure. (The Summing Up, p. 133)*

Մեջբերված հատվածում մենության գաղափարն առկայացվում է “*I delighted in the **privacy** of my room*” , “*The **silence** was enchanting*”, “*my spirit, **alone with the stars**, seemed capable of any adventure*” փոխաբերությունների գործածմամբ, ինչպես նաև “*privacy*”, “*silence*”, *alone*” բառերի միջոցով, որոնք արտահայտում են հեղինակի բերկրանքը մենության թուփերը վայելելիս: Ազատության և մենության կապը պատկերավոր կերպով առկայացված է նշված համատեքստում “*It gave me a delicious sense of **security, aloofness, and freedom***” վերլնթաց աստիճանավորման միջոցով, որը հուզական լիցք է հաղորդում հեղինակի խոսքին: Աստիճանավորմանը հավելյալ գնահատողական երանգ է հաղորդում նաև “*delicious sense*” մակդրային բառակապակցությունը, որն ընդգծում է ազատության և մենության կապի կարևորությունն ու անհրաժեշտությունը ստեղծագործող անհատի կյանքում՝ Մոեմի պատկերացմամբ: Հարկ է նկատել, որ ազատությունն ու մենությունը արտացոլվել են տեքստում ինչպես առանձին բառային միջոցների կիրառմամբ՝ “*privacy*”, “*silence*”, *alone*”, “*security*”, “*aloofness*”, “*freedom*”, այնպես էլ ոճական հնարներով՝ *փոխաբերություն, մակդրային բառակապակցություն, աստիճանավորում*, որոնք ներկայացնում են հեղինակային հասկացույթի հասկացական և գնահատողական շերտերը:

Անձ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև *հաջողության* գաղափարի մոեմյան ընկալումը, որը նույնպես հեղինակը կապում է ազատության հետ: Ստեղծագործության մեջ Ս. Մոեմն այդ կապն արտահայտում է լեզվական մի շարք միջոցներով:

*The writer is wise then who is wary of **success**. He must look with dread on the **claims that others make on him** because of it, the **responsibilities it forces on him**, and the **hindering activities** that it brings in its wake. It can only give him two good things; one, the more important by far, is **the freedom to follow his own bent**, and the other is confidence in himself. (The Summing Up, p.122)*

Ըստ Մոեմի՝ «հաջողությունը» ստեղծագործողի համար կրում է երկակի բնույթ, քանի որ այն միևնույն ժամանակ թե՛ ավելացնում է մի շարք պարտականություններ գրողի համար՝ այսպիսով սահմանափակելով վերջինիս ազատությունը, թե՛ շնորհում է նրան լիարժեք ազատություն գործելու ըստ սեփական ցանկության: Նշված համատեքստում “*the **claims that others make on him because of it***”, “*the **responsibilities it forces on him***”, “*the **hindering activities***” արտահայտությունները ցույց են տալիս այն պարտավորությունները, այն սահմանափակումները, որոնց հեղինակը առերեսվում է հաջողության հասնելու բերկրանքը ճաշակելուց հետո: Պարտականությունների և պահանջների ընդլայնման, ազատության սահմանափակման գաղափարները հատկապես աչքի են ընկնում “*claims – responsibilities – hindering activities*” վերընթաց աստիճանավորման միջոցով: Սակայն միևնույն ժամանակ, համաձայն Ս. Մոեմի, հաջողությունը գրողին պարգևում է նաև ազատություն, ինչն առկայացված է տվյալ համատեքստում “*the freedom to follow his own bent*” արտահայտության միջոցով, որտեղ “*to follow one’s own bent*” ԴՄ-ը կրում է «*սեփական ցանկություններն իրագործելու*» իմաստը:

Այսպիսով, Ս. Մոեմի «Ամփոփելով անցած ուղին» վեպի լեզվաոճական վերլուծության արդյունքները թույլ են տալիս եզրակացնել, որ նշված ստեղծագործության մեջ գրողի ազատ ստեղծագործելու իրավունքի հարցն առանցքային բնույթ է կրում: Մոեմն արձարձում է ազատության վերաբերյալ մի շարք գաղափարներ, ինչպիսիք են՝

- *ստեղծագործող անհատի ազատության տենչը,*

- *հոգու ազատության կարևորությունը ստեղծագործողի կյանքում,*
- *ազատության դերը «արվեստով զվաղվող» և «արվեստից հեռու կանգնած» անհատների համար,*
- *«Ֆիզիկական տառապանք» և «հոգևոր ազատություն»,*
- *«ստեղծագործող անհատ» և «հասարակություն»՝ առկայացնելով դրանք պատկերավորման հետևյալ միջոցներով՝ փոխաբերություն, մակդրային բառակապակցություն, հակադրություն, աստիճանավորում, ինչպես նաև ԴՄ-ներ:*

Ս. Մոեմի «Ստրկություն մարդկային» և «Ամփոփելով անցած ուղին» ստեղծագործությունների լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծության արդյունքում վեր ենք հանում «ազատություն» հասկացույթի մոեմյան ընկալումը, որն իր արտացոլումն է գտնում ստեղծագործության մեջ համապատասխան լեզվական միջոցների գործածմամբ՝ ձևավորելով հեղինակի անհատական ոճը: Այնուամենայնիվ, վերջին տասնամյակներում ժամանակակից լեզվաբանությունը չի սահմանափակվում գեղարվեստական ստեղծագործության սոսկ լեզվաոճական միջոցների քննությամբ, այլև դիմում է միջտեքստային վերլուծությանը՝ դիտարկելով այն որպես հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման և վերհանման հնարավոր գործոն:

Գեղարվեստական երկը, լինելով հեղինակի մտավոր և հուզական աշխարհի արտացոլում, յուրացվում է ընթերցողի գիտակցության մեջ որոշակի միջոցներով՝ լեզվական, արտալեզվական, մշակութային ևն: Միևնույն հեղինակի տարբեր ժամանակահատվածներում գրված ստեղծագործությունների վերլուծությունը ինքնամիջտեքստային տիրույթում հնարավորություն է ընձեռում առավել խորքային մակարդակում ուսումնասիրելու հեղինակի անհատական ոճի առանձնահատկությունները: Ինչպես վկայում է Ե. Լյուբավինան, «ինքնամիջտեքստայնությունը օգնում է ընթերցողին ներթափանցելու հեղինակի անհատական, հոգեբանական և գեղարվեստական աշխարհ՝ ծանոթանալով գրողի ինքնաճանաչմանը և ինքնագնահատականին» (Любавина 2008: 155):

Ինքնամիջտեքստայնությունը՝ որպես հեղինակի հասկացական-խոսքային համակարգի առանցքային մաս, իր արտացոլումն է գտնում հեղինակի տեքստային համակարգում բազմազան լեզվական ցուցիչների օգնությամբ: Ինքնամիջտեքստային

ցուցիչները, որոնք կարող են արտահայտված լինել տարբեր լեզվական միջոցներով, բացահայտում են ոչ միայն միևնույն հեղինակի տարբեր ժամանակաշրջաններում գրված ստեղծագործությունների (ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ գեղարվեստական՝ ինքնակենսագրական գրքեր, էսսեներ, նամակներ ևն) կապը տեքստային մակարդակում, այլև ծառայում են հեղինակային «ես»ի վերհանմանը:

Հիմք ընդունելով Ն. Բոլոտնովայի առաջ քաշած միջտեքստային վերլուծության փուլերի դասակարգումը²¹ ներկայացնենք ինքնամիջտեքստային վերլուծության հետևյալ փուլերը, որոնց վրա հիմնվելով իրացրել ենք մեր հետազոտությունը՝ ա) միևնույն հեղինակի տարբեր ժամանակահատվածներում գրված ստեղծագործությունների ուսումնասիրություն, հիմնական գաղափարների և լեզվական միջոցների վերհանում ուսումնասիրվող տեքստում, բ) դրանց դասակարգում, գ) ինքնանդրադարձվող և ինքնանդրադարձնող տեքստերի միջև առկա փոխհարաբերությունների վերլուծություն, դ) վերհանված լեզվական միջոցների՝ ինքնամեջբերումների, ինքնանդրադարձերի իմաստային զարգացման, փոփոխությունների քննություն ուսումնասիրվող տեքստում:

Մեր աշխատանքում կփորձենք ինքնամիջտեքստային տարբեր տարրերի վերլուծության միջոցով բացահայտել «ազատություն» հասկացույթի հեղինակային ընկալումը՝ հիմք ընդունելով Ս. Մոեմի «Սպրկություն մարդկային» վեպը և «Ամփոփելով անցած ուղին» ինքնակենսագրական վեպը: Մեր ուսումնասիրության առանցքն է կազմում «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը, ինչն էլ միավորում է այս երկու ստեղծագործությունները:

Ս. Մոեմին բնորոշ է վերլուծական դատողությունը, մտածողությունը, ինչը հատկապես իր արտահայտությունն է գտել նրա ոչ գեղարվեստական ստեղծագործություններում, որտեղ զետեղված ինքնամեկնաբանությունները Ս. Մոեմի գեղարվեստական համակարգում կարելի է դիտարկել որպես ինքնամիջտեքստայնության ձևերից մեկը: Պատահական չէ մեր կողմից «Սպրկություն մարդկային» և «Ամփոփելով անցած ուղին» ստեղծագործությունների ընտրությունը, քանի որ դրանցից առաջինը, լինելով գեղարվեստական ստեղծագործություն, իսկ երկրորդը՝ ինքնակենսագրական վեպ, միմյանց հետ սերտորեն փոխկապակցված են:

«Ստրկություն մարդկային» վեպը, որը գրվել է 1915 թվականին, պարունակում է ինքնակենսագրական տարրեր և հանդես է գալիս որպես նախատեքստ «Ամփոփելով անցած ուղին» ինքնակենսագրական վեպի համար, որը լույս է տեսել ավելի քան 23 տարի անց՝ 1938-ին: Սեփական մտքերը, գաղափարները իրականության, աշխարհի մասին, ոչ միջնորդավորված, այսինքն ոչ թե կերպարների միջոցով, այլ անձամբ ընթերցողին փոխանցելու ցանկությունը մղեցին Մոեմին 64 տարեկանում գրել «Ամփոփելով անցած ուղին» ինքնակենսագրական վեպը, որտեղ նա հաճախ անդրադառնում է այն թեմաներին և գաղափարներին, որոնք արձարծել է «Ստրկություն մարդկային» վեպում: Ինքնամիջտեքստային վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում վեր հանելու գաղափարներ, որոնց հեղինակն անդրադարձել է իր երկու ստեղծագործություններում՝ փորձելով պարզել միևնույն գաղափարին ևս մեկ անգամ անդրադարձ կատարելու հեղինակի միտումը, ինչպես նաև լեզվական նյութի վերլուծության արդյունքում բացահայտելու հեղինակի անհատական ոճի առանձնահատկությունները:

Ս. Մոեմի «Ստրկություն մարդկային» և «Ամփոփելով անցած ուղին» վեպերի ուսումնասիրությունից պարզ է դառնում, որ հեղինակը «ազատություն» հասկացույթը հաճախ զուգորդում է «ճակատագիր», «ընտանիք» և «երջանկություն» հասկացույթների հետ՝ փորձելով վեր հանել վերջիններիս միջև առկա կապը՝ օգտագործելով լեզվական հարուստ նյութ:

Ինքնամիջտեքստային վերլուծության արդյունքում հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ Ս. Մոեմին մտահոգող հարցերից է «կամքի ազատության» հիմնահարցը³, ինչին նա շարունակ անդրադառնում է իր ստեղծագործություններում: Հակադրելով «ճակատագիրը» և «մարդու ազատ ընտրության հնարավորությունը» Մոեմը բարձրացնում է այն խնդիրը, թե առհասարակ գոյություն ունի կամքի ազատություն, թե մարդու կյանքը պայմանավորված է մարդուց դուրս գտնվող գործոններով, որոնցից մեկն էլ ճակատագիրն է:

«Ստրկություն մարդկային» վեպում հեղինակն իր դիրքորոշումը, իր մտորումները փոխանցում է ընթերցողին անուղղակիորեն՝ երկու կերպարների բանավեճի միջոցով, մինչդեռ «Ամփոփելով անցած ուղին» վեպում Մոեմը, վերլուծելով

իր անցած կյանքը, ևս մեկ անգամ անդրադառնում է հարցերի, որոնց պատասխանները փորձում է գտնել ինքնավերլուծության միջոցով:

<p><i>'The illusion which man has that his will is free is so deeply rooted that I am ready to accept it. I act as though I were a free agent. But when an action is performed it is clear that all the forces of the universe from all eternity conspired to cause it, and nothing I could do could have prevented it. It was inevitable. (Of Human Bondage, p. 418)</i></p> <p>At last Philip said:</p> <p><i>'Well, I can't say anything about other people. I can only speak for myself. The illusion of free will is so strong in my mind that I can't get away from it, but I believe it is only an illusion. But it is an illusion which is one of the strongest motives of my actions. Before I do anything I feel that I have choice, and that influences what I do; but afterwards, when the thing is done, I believe that it was inevitable from all eternity.'</i> (Of Human Bondage, p. 656)</p>	<p><i>I wanted to get what knowledge I could about the general structure of the universe; I wanted to make up my mind whether I had to consider only this life or a life to come; I wanted to discover whether I was a free agent or whether my feeling that I could mould myself according to my will was an illusion; I wanted to know whether life had any meaning or whether it was I that must strive it one. (The Summing up, p. 162)</i></p> <p><i>I was glad to learn that the mind of man (himself the product of natural causes) was a function of the brain subject like the rest of his body to the laws of cause and effect, and that these laws were the same as those that governed the movements of star and atom. I exulted at the thought that the universe was no more than a vast machine in which every event was determined by a preceding event so that nothing could be other than it was. (The Summing Up, p.50)</i></p>
---	---

Երկու տեքստերում էլ՝ թե՛ ինքնանդրադարձվող և թե՛ ինքնանդրադրածնող, «ազատության» գաղափարը զուգորդվում է ազատ կամքի հետ: «Ստրկություն մարդկային» վեպում կերպարների խոսքի միջոցով Ս. Մոեմն արտահայտում է այն միտքը, որ կամքի ազատությունը սոսկ թվացյալ բնույթ է կրում, մինչդեռ մարդու վարքագիծը պայմանավորված է ոչ թե օբյեկտիվ հանգամանքներով, սեփական ցանկություններով, այլ բնության օրենքներով: Հեղինակը վերոնշյալ միտքն առկայացրել է ստեղծագործության մեջ լեզվական մի շարք միջոցներով՝ թե՛ բառային (*free will, illusion, inevitable,*), թե՛ քերականական (*բայի ըղձական եղանակ, եղանակավորող բայերի կիրառություն, շրջուն շարադասություն*) և թե՛ ոճական (*all, inevitable, illusion բառերի կրկնությամբ, forces of the universe փոխաբերությամբ*):

Արտակա լեզվական միջոցների կիրառումը, ինչպիսիք են՝ *“The illusion that will is free”*, *“The illusion of free will”*, *“to be deeply rooted”*, *“can't get away from”*, *“inevitable”* արտահայտում են այն խաբկանքը, թե իբր մարդն ունի ազատ կամք, ազատ ընտրության հնարավորություն, ինչն այնքան է արմատացել մարդկանց մեջ, որ նրանք ականա հավատում են դրան:

Կամքի ազատության բացակայությունը շեշտելու նպատակով հեղինակը գործածում է բայի ըղձական եղանակը և այն վարպետորեն կապելով *“free agent”* ԴՄ-ի հետ՝ ստեղծում այնպիսի պատկեր, որտեղ ակնառու է դառնում անհատի կամքի ազատության բացակայության փաստը:

Ինքնանպատակ չէ նաև *“illusion”* և *“inevitable”* բառերի բազմակի կրկնությունը, քանի որ վերջիններս ոճականորեն նշույթավորված են: Այդպիսով հեղինակը միտված է արտահայտելու իր մոտեցումը կամքի ազատության խնդրին՝ համարելով, որ մարդը չի կարող զղջալ կամ ափսոսել իր գործած արարքների համար, քանի որ դրանք կատարվել են ոչ իր կամքին համաձայն: Ուշադրության է արժանի նաև *“all”* և *“nothing”* բառերի հակադրությունը, ինչի միջոցով հեղինակն ընդգծում է մարդու անզորությունը և դրան հակադրվող ճակատագրի հզոր ուժը:

«Ամփոփելով անցած ուղին» վեպում ևս զուգահեռներ անցկացնելով «ճակատագրի» և «կամքի ազատության» միջև՝ Ս. Մոեմը հակված է այն համոզմանը, որ մարդու ազատությունը սոսկ խաբկանք է, ինչն իր արտացոլումն է գտնում ինքնանդրադարձնող տեքստում հետևյալ ինքնամիջտեքստային ցուցիչների միջոցով՝ *“will is free”, “free agent”, “illusion”, “universe”*: Բայցևայնպես, եթե ինքնանդրադարձվող տեքստում հերոսները ամբողջովին համոզված են կամքի ազատության բացակայության հարցում, ապա ինքնակենսագրական վեպում Ս. Մոեմը մտորումների, երկմտաքնի մեջ է՝ չկարողանալով հստակ պատասխան գտնել այդ հարցին: Հեղինակի մտորումներն ակնհայտ են դառնում *“I wanted to get knowledge”, “I wanted to make up my mind”, “I wanted to discover”, “I wanted to know”* բառակապակցությունների վերլուծության միջոցով, որտեղ *“I wanted”* արտահայտության կրկնությունը վկայում է հեղինակի անհանգիստ հոգեկան վիճակի,

շարունակ փնտրտուքների մեջ լինելու, ինչպես նաև տարիների ընթացքում կուտակած փորձն ընթերցողի հետ կիսելու միտումը:

Հեղինակի հիմնական ասելիքը «ճակատագրի» և «կամքի ազատության» վերաբերյալ առկայացված են երկու վեպերում ինչպես արտակայորեն՝ ինքնամեջբերումների միջոցով (“*will is free*”, “*free agent*”, “*illusion*”), այնպես էլ ներակայորեն՝ ինքնանդրադարձի միջոցով: Մարդու գործողությունները որպես բնության, տիեզերքի կողմից թելադրված արարքներ ներկայացնելը՝ անուղղակիորեն հերքելով մարդու կամքի ազատության հնարավորությունը առկայացված է «Ամփոփելով անցած ուղին» ստեղծագործության մեջ փոփոխված լեզվական միջոցներով, սակայն պահպանելով նույն իմաստը:

Այսպես համեմատենք՝

<p><i><u>forces of the universe</u></i></p>	<p><i>the mind of man ... the product of <u>natural causes</u></i></p> <p><i><u>the laws of cause and effect</u></i></p> <p><i>these <u>laws</u> were the same as those that <u>governed</u> the movements of star and atom</i></p>
---	---

Եթե ինքնադրադարձվող տեքստում հեղինակը մարդու կամքի ազատության սահմանափակումը ներկայացրել է “*forces of the universe*” բառակապակցության միջոցով, ապա ինքնադրադարձնող տեքստում նկարագրական հնարով հեղինակն ընթերցողին է ներկայացնում միևնույն գաղափարը՝ բացելով փակագծերը և մանրակրկտորեն ներկայացնելով “*forces*” բառի սեփական ընկալումը, այն է՝ «բնության օրենքներ, որոնք կառավարում են ինչպես մարդու միտքը, այնպես էլ մարմինը», այնուամենայնիվ առկայացնելով այն “*causes*”, “*laws*” բառերի կիրառմամբ: Միևնույն ժամանակ Մոեմն անդրադառնում է նաև տիեզերքին՝ համարելով այն բնության մի մասնիկ (որը նույնպես կառավարվում է բնության ուժերի կողմից), որտեղ ամեն ինչ պատճառահետևանքային կապով փոխկապակցված է, և ոչ ոք չի կարող խախտել այդ բնականոն ընթացքը: Հմմտ.՝

<p><i>when an action is performed it is clear that all the <u>forces of the universe from all eternity</u> conspired to cause it, and nothing I</i></p>	<p><i>the <u>universe</u> was no more than a vast machine in which every event was determined by a preceding event so that</i></p>
---	--

<i>could do could have prevented it. It was inevitable.</i>	<i>nothing could be other than it was.</i>
---	--

Փաստորեն «Ամփոփելով անցած ուղին» ինքնակենսագրական վեպում Ս. Մոեմը, անդրադարձ կատարելով իր նախորդ ստեղծագործությանը, տիեզերքը նկարագրում է որպես մի հսկայական, անեզր մեքենա, որը զրկում է մարդուն կամքի ազատությունից: Պատահական չէ, որ «Ստրկություն մարդկային» վեպի հրապարակումից ավելի քան 23 տարի անց Մոեմը վերադառնում է իր այն մտքին, որ «մարդիկ խղճուկ կամակապարներ են ճակատագրի ձեռքերում»:

<i>It looked as though men were puppets in the hands of an unknown force, which drove them to do this and that... (Of Human Bondage, p. 992)</i>	<i>I believed that we were wretched puppets at the mercy of a ruthless fate; and that, bound by the inexorable laws of nature, we were doomed to take part in the ceaseless struggle for existence with nothing to look forward to but inevitable defeat. (The Summing Up, p. 51)</i>
--	---

Ինքնանդրադարձնող տեքստում Մոեմը “unknown force” բառակապակցության փոխարեն օգտագործում է “fate”, “to be doomed” բառերը, որոնց միջոցով հեղինակն ավելի կոնկրետացնում է իր միտքը՝ ընթերցողին հնարավորություն տալով բացահայտել նախատեքստում օգտագործված “forces of the universe”, “unknown force” բառակապակցությունների բուն էությունը, որոնք ներակայորեն արտացոլում են «ճակատագիր» հասկացությունը: Հատկանշական է, որ կամքի ազատության բացակայության գաղափարի առանցքը երկու հատվածներում էլ “puppet-կամակապար” բառն է, որը երկու տարբեր համատեքստերում, կապակցված լինելով այլ բառերի հետ, պահպանում է հիմնական իմաստը: Տարբերությունն այն է, որ եթե ինքնանդրադարձվող տեքստում հեղինակը գործածում է “It looked as though men were puppets in the hands of an unknown force, which drove them to do this and that” փոխաբերական համեմատությունը՝ ճակատագրի գործոնը մղելով առաջին պլան և մարդուն դարձնելով խաղալիք ճակատագրի ձեռքին, ապա ինքնանդրադարձնող տեքստում՝ “I believed that we were wretched puppets at the mercy of a ruthless fate” ասույթով հեղինակը ևս մեկ անգամ շեշտում է իր մտորումները ճակատագրի վերաբերյալ՝ որպես իրադարձությունների և արարքների նախասահմանվածություն՝

կիրառելով “wretched” և “ruthless” մակդիրները, ինչպես նաև “at the mercy of” բառակապակցությունը: Նշված լեզվաոճական միջոցները հեղինակի խոսքին հաղորդում են բացասական գնահատողական երանգ և հուզարտահայտչականություն:

Ուշագրավ է նաև “drove” և “bound” բայերի օգտագործումը, քանի որ դրանք երկուսն էլ կրում են «ստիպողաբար ինչ-որ գործողության դրդելու, ազատության սահմանափակման» իմակը, որով Մոեմը միտված է արտահայտելու ճակատագրի առջև մարդու անզորության գաղափարը:

Ինչպես «Ստրկություն մարդկային» վեպում, այնպես էլ «Ամփոփելով անցած ուղին» ինքնակենսագրական վեպում Մոեմը մտորում է ոչ միայն «ազատության» և «ճակատագրի» կապի շուրջ, այլև փորձում է բացահայտել «ընտանիք», «ամուսնություն» և «ազատություն» հասկացույթների տրամախաչման տրամաբանությունը:

<p><i>He (Philip) realized that he had deceived himself; it was no self-sacrifice that had driven him to think of marrying, but <u>the desire for a wife and a home and love ... had he not seen also that the simplest pattern, that in which a man was born, worked, married, had children, and died was likewise the most perfect?</u> (Of Human Bondage, p. 1238)</i></p>	<p><i>There was no one I particularly wanted to marry. It was the condition that attracted me. It seemed a necessary motif in the pattern of life that I had designed, and to my ingenuous fancy it offered <u>peace; peace from the disturbance of love affairs...peace that would enable me to write all I wanted to write without the loss of precious time or disturbance of mind; peace and a settled and dignified way of life. I sought freedom and thought I could find it in marriage.</u> (The Summing Up, p. 128-129)</i></p>
---	--

Զուգահեռներ անցկացնելով Ս. Մոեմի երկու ստեղծագործությունների միջև՝ հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ հեղինակը անհատի ազատությունը սերտորեն փոխկապակցում է անհատի հոգեկան հանգստության, խաղաղության և հանդարտության հետ, ինչին հնարավոր է հասնել ամուսնության, ընտանիք կազմելու միջոցով: «Ստրկություն մարդկային» վեպում հեղինակը իր այս գաղափարը կյանքի է կոչում՝ գործածելով ներակա լեզվական միջոցներ՝ ընթերցողին հնարավորություն ընձեռելով ներթափանցելու հերոսի ներաշխարհ՝ բացահայտելու վերջինիս մտորումները ընտանիքի ձևավորման և անհատի հոգեկան ազատության ձեռքբերման

կապի վերաբերյալ: Ուշադրության է արժանի հատկապես ստեղծագործությունից քաղված հետևյալ հատվածը *“it was no self-sacrifice that had driven him to think of marrying, but the desire for a wife and a home and love ...”*, որտեղ *“it was no self-sacrifice... but the desire”* հակադրությունը և դրան հաջորդող վերընթաց աստիճանավորման (*wife-home-love*) ու *“and”* շաղկապի կրկնության միաձուլումը ստեղծում են մի պատկեր, որը արտացոլում է հերոսի անսահման ցանկությունը շրջապատված լինել սիրով և ընտանիքով, ինչն էլ կհանգեցի հոգեկան կայունության, վճռականության և, ի վերջո, ազատության: Ավելին, շարունակելով իր մտորումները կյանքի վերաբերյալ՝ ստեղծագործության գլխավոր հերոսը երկարատև դեգերումներից և փնտրտուքներից հետո կյանքի կատարյալ կաղապարը միայն պատկերացնում է ընտանիքում:

Անհատի հոգեկան ազատության ձեռքբերման գաղափարը ընտանեկան ջերմության, ամուսնության միջոցով իր արտահայտումն է գտնում նաև «Ամփոփելով անցած ուղին» վեպում, որտեղ ևս մեկ անգամ Ս. Մոեմն անդրադառնում է կյանքի կատարյալ կաղապար կերտելու հարցին՝ կրկին հանգելով նույն մտքին, որ անհատի հոգու, մտքի, ներաշխարհի հանգստության և ազատության լավագույն միջոցը ամուսնությունն է: Ս. Մոեմի վերոնշյալ գաղափարն իր առկայացումն է գտել ստեղծագործության մեջ *“peace”* բառի կրկնությամբ, որն իր մեջ կրում է *«անհանգստությունից, վախից, ֆիզիկական, մտավոր և ներքին լարվածությունից ազատության»* իմակը: Եթե գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հեղինակը ներակայորեն է ներկայացնում ամուսնության և ազատության միջև առկա կապի իր ընկալումը, ապա ինքնակենսագրական վեպում Մոեմը ուղղակիորեն՝ *“I sought freedom and thought I could find it in marriage”* ասույթով ընթերցողին է փոխանցում իր միտքը՝ վերջինիս երևակայության մեջ աշխուժացնելով «Ստրկություն մարդկային» վեպի վերջաբանը:

Ուշիմ ընթերցողի հայացքից չի կարող վրիպել նաև հեղինակի ուրույն մոտեցումը *երջանկության գաղափարին*, որը նա զուգորդում է ազատության հետ: Ըստ Մոեմի՝ երջանկությունն ինքնին ինչպես ֆիզիկական, այնպես էլ հոգևոր ազատության արգասիք է⁴:

<p><i>He (Philip) adored the life of the German university with its <u>happy freedom</u> and its jolly companionships. (Of Human Bondage, p. 183)</i></p>	<p><i>But when I came back from Germany ... I had been <u>happier</u> than ever before. I had for the first time <u>tasted freedom</u>, and I could not bear the thought of going to Cambridge and being subjected once more to <u>restraint</u>. (The Summing Up, p. 43)</i></p>
---	---

Ստեղծագործությունների լայն համատեքստից ակնառու է դառնում, որ մեջբերված օրինակներում ինքնամիջտեքստային տարրերն առկա են ոչ միայն լեզվական այլև արտալեզվական մակարդակում, քանի որ «Ստրկություն մարդկային» վեպը, ինչպես նշվեց, նույնպես հիմնված է Մոեմի ինքնակենսագրական փաստերի վրա, հետևաբար թե՛ ստեղծագործության գլխավոր հերոսի և թե՛ Մոեմի համար Գերմանիան զուգորդվում է *ազատության ձեռքբերման* հետ, մինչդեռ Անգլիան զուգորդվում է *ազատության բացակայության* հետ: «Ստրկություն մարդկային» վեպի գլխավոր հերոսի ազատության բերկրանքը Գերմանիայում առկայացված է վեպում “*happy freedom*” մակդրային բառակապակցության միջոցով, ինչն ինքնանդրադաձնող տեքստում արտահայտված է փոփոխված շարահյուսական կառուցվածքով, սակայն պահպանելով նույն բառային գործածությունը: Հմմտ՝

<p><i>happy freedom</i></p>	<p><i>I had been <u>happier</u> than ever before</i></p> <p><i>I had for the first time <u>tasted freedom</u></i></p>
-----------------------------	---

Փաստորեն “*happy freedom*” մակդրային բառակապակցությունն իր մեջ պարունակում է դրական գնահատողական երանգ՝ ընդգծելով բերկրանքը, որ ազատությունը տալիս է հերոսին: Ակնհայտ է հեղինակի միտումը, որ ազատությունը իսկապես կարող է երջանկություն պարգևել, քանի որ ազատ գործելու հնարավորությունը թույլ է տալիս անհատին ինքնահաստատվել և ապրել առանց այլ մարդկանց հրամանների և հարկադրանքների: Միևնույն միտքն իր առկայացումն է գտնում ինքնանդրադարձնող տեքստում՝ “*I could not bear the thought of going to Cambridge and being subjected once more to restraint*” ասույթի միջոցով, որտեղ “*restraint*” բառն իր մեջ կրում է «*ազատությունից զրկելու*» իմակը: Հետևաբար, Անգլիան թե՛ ստեղծագործության գլխավոր հերոսի և թե՛ Ս. Մոեմի համար զուգորդվում է ազատության բացակայության և սահմանափակումների հետ:

<p><i>But in England you get neither: you're ground down by convention. You can't think as you like and you can't act as you like. That's because it's a democratic nation. (Of Human Bondage, p. 185)</i></p> <p><i>he (Philip) had looked upon <u>England as a place of exile...</u> 992</i></p>	<p><i>To me <u>England</u> has been a country where I had obligations that I did not want to fulfill and responsibilities that irked me. I have never felt entirely myself till I had put at least the Channel between my native country and me. (The Summing Up, p. 66)</i></p>
--	--

«Ստրկություն մարդկային» վեպում սեփական կարծիքը հնչեցնելով կերպարների խոսքի միջոցով՝ Մոեմը քննադատում է Անգլիան՝ պատկերելով այն որպես սահմանափակումներով և պայմանականություններով ողողված երկիր: Դրա վառ ապացույցն է *“But in England you get neither: you're ground down by convention”* ասույթի գործածությունը, որտեղ *“to grind down-ճնշել, կաշկանդել”* ԴՄ-ը, ինչպես նաև *“convention-պայմանականություն”* բառը ծառայում են հեղինակի միտումն արտահայտելուն: Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև *“That's because it's a democratic nation”* նախադասությունը, որտեղ *“democratic-ժողովրդավարական”* բառը իր իմաստով հակադրվում է նախորդող ասույթին՝ իր մեջ կրելով «ազատություն» իմակը: Հետևաբար, տվյալ համատեքստում ակնհայտ է հեղինակի հեզնանքը և ծաղրը, ինչը ընթերցողի համար առավել պատկերավոր է դարձնում հեղինակի խոսքը: Մոեմի հիասթափությունն Անգլիայի հասարակության՝ որպես կանոն ընդունված նորմերի հանդեպ, առկայացվում է ստեղծագործության մեջ նաև *“England as a place of exile”* փոխաբերության միջոցով:

Մինչդեռ «Ամփոփելով անցած ուղին» ստեղծագործության մեջ այդ նույն սահմանափակումները, ազատության բացակայությունը Մոեմը ներկայացնում է *“obligations”, “responsibilities”* բառերի միջոցով, ինչպես նաև *“I have never felt entirely myself”* ասույթի կիրառմամբ, որն իր շարունակությունն է գտնում *“till I had put at least the Channel between my native country and me”* փոխաբերությամբ, ինչն արտահայտում է հեղինակի ազատության որոնումը սեփական երկրի սահմաններից դուրս: Վերոնշյալ ինքնամիջտեքստային տարրերը ուղղորդում են ընթերցողին բացահայտելու Մոեմի վերաբերմունքը Անգլիայի այդ դարաշրջանի հասարակության, ինչպես նաև երկրում տիրող մթնոլորտի հանդեպ:

Այսպիսով, Ս. Մոեմի երկու վեպերի ինչպես լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական քննությունը, այնպես էլ ինքնամիջտեքստային վերլուծությունը ցույց են տալիս, որ հանճարեղ գրողի մտահղացումների, երևակայության, հարուստ ներաշխարհի գեղարվեստական մարմնավորումն իրականացվել է բազմապիսի պատկերավորման միջոցների՝ *մակդրային բառակապակցությունների, աստիճանավորման, համեմատության, հակադրության, մի շարք փոխաբերությունների, կրկնություն ոճական հնարի, ինչպես նաև ԴՄ-ի կիրառմամբ*, որոնք ծառայում են որպես ինքնամեջբերումներ և ինքնանդրադարձեր: Դրանք, հեղինակի ինքնատիպ լեզվամտածողության արգասիքը լինելով, հարստացնում են նրա անհատական ոճը:

Ուսումնասիրությունները վկայում են, որ Ս. Մոեմը երկու երկերում էլ արծարծում է՝

- *կամքի ազատության* հիմնահարցը,
- անգլիական հասարակության կողմից սահմանված պայմանականություններն ու սահմանափակումները դիտարկում է որպես անհատական ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ:

- «*ազատություն*» հասկացույթը զուգորդում է «*ճակատագիր*», «*ընտանիք*» և «*երջանկություն*» հասկացույթների հետ:

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում այն փաստը, որ վերոնշյալ երկու ստեղծագործությունների հիմքում էլ ընկած են ինքնակենսագրական տարրեր: Փաստորեն այս երկու վեպերը, միմյանց հետ սերտորեն փոխակապակցված լինելով, միմյանց փոխլրացնում են: Եթե «Ստրկություն մարդկային» վեպում Մոեմը գեղարվեստական կերպարի՝ Ֆիլիպի միջոցով է ընթերցողին փոխանցում իր մտքերն ու հույզերը, ապա «Ամփոփելով անցած ուղին» ինքնակենսագրական վեպում հեղինակի «ես»-ը նույնացվում է պատմողի հետ՝ ընթերցողին ընձեռելով հնարավորություն ներթափանցելու հեղինակի ներաշխարհ՝ ոչ միջնորդավորված կերպով ծանոթանալով գրողի աշխարհընկալմանը:

Ամփոփելով կատարված ինքնամիջտեքստային վերլուծությունը՝ հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ ինքնամիջտեքստայնությունն իրականացնում է՝

- *ինքնավերլուծության գործառույթ*, քանի որ Ս. Մոեմն, իր ինքնակենսագրական վեպում անդրադառնալով նախկինում արդեն իսկ արծարծված գաղափարներին, ինքնամեկնաբանությունների միջոցով զարգացնում է իր միտքը, վերահաստատում նախկինում հնչեցրած սեփական գաղափարներն ազատության վերաբերյալ՝ գործածելով ինչպես տարբեր, այնպես էլ կրկնվող լեզվաոճական միջոցներ: Անտարակույս, այդ կրկնությունը ևս ինքնանպատակ չէ, այլև միտված է ընթերցողի հիշողության մեջ աշխուժացնելու հեղինակի արտահայտած մտքերն «ազատություն» հասկացույթի վերաբերյալ:

- *ինքնանդրադարձվող տեքստի ավելի լայն համատեքստ փոխադրման գործառույթ*, ինչի արդյունքում տեղի է ունենում մասից ամբողջի անցումը: Փաստորեն որևէ հեղինակային հասկացույթի լիարժեք ընկալման և մեկնաբանման համար անհարաժեշտ է նախ ուսումնասիրել տվյալ հեղինակի առանձին ստեղծագործություններ, այնուհետև այդ մասերի համադրության արդյունքում միայն վեր հանել ամբողջի իմաստը:

- «Սեփական» գաղափարներն ու մտքերն ընդգծելու, շեշտելու և զարգացնելու գործառույթ. ուսումնասիրություններից պարզ է դառնում, որ չնայած երկու ստեղծագործություններում էլ Մոեմը ներկայացնում է «ազատություն» հասկացույթի իր անհատական-հեղինակային մեկնաբանումը, այնուամենայնիվ ինքնակենսագրական վեպում հեղինակը միտումնավոր կերպով անդրադարձ է կատարում սեփական գաղափարներին՝ նկարագրության միջոցով մանրամասնորեն ընթերցողին ներկայացնելով «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի իր ուրույն ընկալումը:

Ամփոփելով Ս. Մոեմի «Ստրկություն մարդկային» և «Ամփոփելով անցած ուղին» ստեղծագործությունները՝ աղյուսակի տեսքով ներկայացնում ենք «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի մոեմյան ընկալումը: Հիմք ընդունելով այն դրույթը, որ լեզվական հասկացույթը անփոփոխակն է, իսկ հեղինակային հասկացույթը դրա տարբերակը՝ աղյուսակի մեջ կներկայացնենք «ազատություն» հասկացույթի դրսևորումները լեզվում՝ ըստ Ռոժեի թեզաուրուս բառարանի և «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի մեկնաբանումը՝ համաձայն Ս. Մոեմի հայեցակերպի:

Աղյուսակ 1 - «Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի բնութագիրը Ս. Մոեմի ստեղծագործություններում

«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի մեկնաբանումը՝ ըստ Ս. Մոեմի	Հեղինակային հասկացույթի շերտերը				«Ազատություն» հասկացույթի բնութագիրը՝ ըստ Ռոժեի բառարանի
	Հասկաց ական	Գնահ ատող ական	Ձուգորդ ային- պատկեր ային	Խորհրդան շային	
Հասարակական կարծիքը, հասարակության պայմանականությունները որպես ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ	+	+	-	-	Ազատ, առանց սահմանափակում ների գործելու իրավունք
Ֆիզիկական արատը որպես ազատության սահմանափակման գործոն	+	+	-	-	
Անհատի անկայունությունը, անվճռականությունը՝ որպես անհատական ազատության բացակայության գործոն	+	+	-	-	
Ստեղծագործող անհատի ազատության տենչը	+	+	-	-	Սահմանափակումների, պարտավորությունների բացակայություն
Հոգու ազատության կարևորությունը ստեղծագործողի համար	+	+	-	-	Հնարավորություն, նախապատվություն
Ազատության սահմանափակումների պատկերումը 20-րդ դարի Անգլիայում	+	+	-	-	Ազատ, առանց սահմանափակում ների գործելու իրավունք
«ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը «ճակատագիր» հասկացույթի հետ	+	+	+	-	Կամքի ազատություն

<p>«ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը «Երջանկություն» և «ընտանիք» հասկացույթների հետ</p>	+	+	+	-	-
--	---	---	---	---	---

2.2. «Ազատություն» հասկացույթի առկայացման միջոցները Ջ. Ֆաուլզի ստեղծագործություններում

«Կոլեկցիոները – The Collector»: Ջոն Ֆաուլզը անգլիացի այն աշխարհահռչակ ստեղծագործողներից է, ով աչքի է ընկնում իր ինքնատիպ ոճով, աշխարհի յուրօրինակ ընկալմամբ և հարուստ լեզվաաշխարհով: Ջ. Ֆաուլզի գրական հսկայական ժառանգությունը մշտապես մեկնաբանման նորանոր հնարավորություններ է տալիս՝ վկայելով հեղինակի ստեղծագործությունների գեղագիտական մեծ արժեքի մասին: Իր վրա կրելով 20-րդ դարի փիլիսոփայական հիմնական ուղղությունների՝ էքզիստենցիալիզմի և պոստմոդեռնիզմի ազդեցությունը՝ Ջ. Ֆաուլզն իր ստեղծագործություններում շարունակ անդրադառնում է «ազատության» թեմային⁵: Հատկապես անհատի ազատության գաղափարները կարմիր թելի պես անցնում են Ֆաուլզի վեպերով՝ հասարակություն-անհատ փոխհարաբերություններում կարևորելով անհատի դերն ու նշանակությունը: «Ազատություն» հասկացույթի ներառումը Ջ. Ֆաուլզի գեղագիտական համակարգում՝ որպես առանցքային տարր, պայմանավորված է նաև 20-րդ դարի կեսերին ծավալված քաղաքական և հասարակական գործընթացներով, ինչպես նաև գրողի անձնական կյանքի որոշ դրվագներով (կյանքն ու աշխատանքը Հունաստանում, ստեղծագործական բուռն աշխատանքը Լայմ Ռիջիս քաղաքում):

Ջ. Ֆաուլզի ստեղծագործությունների բույլից է «Կոլեկցիոները» վեպը, որը գրվել է 1963 թվականին, սակայն մինչև այսօր լեզվաբանների և գրականագետների ուշադրության կենտրոնում է: Վեպն առանձնանում է այլ երկերից իր յուրահատուկ ոճով, որտեղ թե՛ ազատության գաղափարը, թե՛ մարդկային արժեքները ներկայացված են վեպի գլխավոր հերոսների մեկնաբանմամբ տարբեր տեսանկյուններից: «Ազատության» թեման դարեր շարունակ հետաքրքրել է բազում գրողների, ովքեր գեղարվեստական ստեղծագործությունների միջոցով ընթերցողի դատին են հանձնել ազատության իրենց ինքնատիպ մեկնաբանությունը:

Մեր աշխատանքի այս ենթագլխում քննության կառնենք Ջ. Ֆաուլզի «Կոլեկցիոները» վեպը՝ փորձելով բացահայտել «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի լեզվական դրսևորման առանձնահատկությունները: Հարկ է նկատել, որ նշված ստեղծագործության մեջ լեզվաոճական բազմազան միջոցներով արտահայտված զուգորդումները ծառայում են որպես «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի առկայացման միջոց:

«Կոլեկցիոները» վեպի վերլուծությունը սկսելով վերնագրի քննությամբ՝ փորձել ենք բացահայտել վերնագրի և ստեղծագործության միջև առկա սերտ կապը: Վերնագրի իմաստը հնարավոր է դառնում վեր հանել վեպի հետահայաց ընթերցման արդյունքում, քանի որ միայն ստեղծագործության բովանդակությանը ծանոթանալուց հետո է, որ ընթերցողը հնարավորություն է ստանում հասկանալ հեղինակի կողմից մասնավորապես տվյալ վերնագրի ընտրության կարևորությունը: Ուշագրավ է, որ “*collector*” բառն իր հիմնանշանակային իմաստով, այն է՝ “*a person who collects certain things as a hobby*”⁴ իր մեջ չի ներառում գնահատողական բաղադրիչներ, մինչդեռ վերնագրում “*collector*” բառը ձեռք է բերում հարանշանակային՝ բացասական գնահատողական երանգ, որն իր մեջ կրում է «*ազատությունը սահմանափակելու, ազատությունից զրկելու*» իմակը: Պատահական չէ Ջ. Ֆաուլզի կողմից հատկապես “*The Collector*” վերնագրի ընտրությունը, որտեղ “*the*” որոշյալ հոդը նշույթավորված է՝ մատնանշելով ստեղծագործության գլխավոր հերոսին, ով, ունենալով թիթեռների մեծ հավաքածու, նրանց ընկալում է որպես սիրած զբաղմունքի առարկա, այլ ոչ թե կենդանի էակներ: Ավելին, նրա հավաքածուն համալրում է նաև Միրանդան, ում նա նույնպես զրկում է ազատությունից, այնուհետև նաև կյանքից՝ թաքցնելով վերջինիս նկուղում:

«Կոլեկցիոները» գեղարվեստական վեպում *տունը* (հետևաբար նաև նկուղը), որտեղ Ֆրեդերիկ Քլեզը թաքցնում է Միրանդային, զուգորդվում է *ազատության բացակայության* հետ, մինչդեռ *տնից (նկուղից) դուրս տարածքը* զուգորդվում է *ազատության* հետ: Ստեղծագործության լեզվաոճական քննության արդյունքում ակնհայտ է դառնում, որ Ֆաուլզը «*ազատությունը*» և «*ազատության*

⁴ <http://www.merriam-webster.com/>

բացակայությունը» առկայացնում է ստեղծագործության մեջ «վերև-ներքև» հակադրության միջոցով: Ըստ Ջ. Ֆաուլզի մեկնաբանման՝ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը բնորոշվում է «վերև» կողմնորոշիչով, իսկ «ազատության բացակայությունը» ներքև կողմնորոշիչով: Այսպես՝

*I want to be a **prisoner upstairs**. I want **daylight** and some **fresh air**. “You could keep me in one of the bedrooms. It could be all **barred and boarded up**. I could sleep there. Then perhaps you’d **tie me up** and **gag** and let me sit sometimes near an open window. That’s all I ask, I’d rather starve to death than stay **down** here. Keep me in chains **upstairs**. Anything. But let me have some **fresh air** and **daylight**. (The Collector, p. 103 - 104)*

Ջ. Ֆաուլզը հերոսուհու «ազատության բացակայությունը» նշված համատեքստում առկայացնում է “to be barred, to be boarded up, to be tied up, to gag, to keep in chains” բայերի և արտահայտությունների միջոցով, մինչդեռ «ազատությունը» զուգորդում է նկուղից դուրս լինելու հետ: Այստեղ «ազատություն» և «ազատության բացակայություն» հակադրությունը ներկայացված է “down - upstairs” հակադիր բառերի գործածմամբ: Պատահական չէ հեղինակի կողմից վերը բերված հատվածի թե՛ սկզբում և թե՛ վերջում “daylight, fresh air” բառային միջոցների կիրառությունը, քանի որ կրկնության ոճական հնարներից մեկի՝ շրջանակման կիրառմամբ հեղինակը միտված է շեշտելու բնության և ազատության զգացողության միջև առկա կապի կարևորությունը: Բնությունն ինքնին ազատության խորհրդանիշ է, հետևաբար հերոսուհու համար ազատությունից զրկված լինելը զուգորդվում է բնությունից հեռու լինելու հետ: Հատկանշական է նաև այն, որ Միրանդայի համար ֆիզիկապես կապանքների մեջ լինելն այդքան սոսկալի չէ, որքան բնությունից՝ մաքուր օդից և բնական լույսից զրկված լինելու արդյունքում հոգեբանական ծանր, ընկճված վիճակը: Հեղինակի միտումն այստեղ իրագործվում է “I want to be a prisoner upstairs. Keep me in chains upstairs. Anything. But let me have some fresh air and daylight.” նախադասությունների միջոցով, որտեղ հատկապես ուշադրության է արժանի “Anything.” միակազմ նախադասությունը, որն իր շարահյուսական կառուցվածքով

յութահատուկ արտահայտչականություն է հաղորդում հեղինակի խոսքին՝ ընդգծելով հերոսուհու հոգու ազատության ձեռքբերման անհագուրդ տենչը:

*Today I asked him to bind me and gag me and let me sit at the **foot of the cellar** steps with the door out open. In the end he agreed. So I could look **up** and see the **sky**. A pale grey sky. I saw **birds fly across, pigeons**, I think. I heard **outside** sounds. This is the first proper **daylight** I've seen for two months. It lived. It made me cry.* (The Collector, p. 251)

Նախորդ հատվածի տրամաբանական շարունակությունն է մեջբերված օրինակը, որտեղ կրկին «ազատությունը» և «ազատության բացակայությունը» հակադրվում են միմյանց որպես վերև՝ “look up”, “sky” և ներքև՝ “foot”, “cellar”: Փաստորեն հեղինակի կողմից վերևը գնահատվում է դրական, իսկ ներքևը՝ բացասական, հետևաբար «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը Ջ. Ֆաուլզի աշխարհի պատկերում կրում է դրական գնահատողական երանգ: Դրա վառ ապացույցն է նաև “It lived. It made me cry.” պարզ նախադասությունների գործածումը, որտեղ անձնավորում ոճական հնարի կիրառությունը (ըստ որի՝ ցերեկվա լույսն ունի այնքան մեծ ուժ, որ կարող է ստիպել մարդուն ապրել) արտահայտում է Միրանդայի զգացմունքները, ինչպես նաև ազատության ձեռքբերման հույսը: Պատճառաբանված է նաև հեղինակի կողմից հատկապես պարզ նախադասությունների կիրառությունը, քանի որ Ջ. Ֆաուլզը, լրացուցիչ լեզվական տարրեր չօգտագործելով, փորձում է չշեղել ընթերցողին և վերջինիս ուշադրությունը կենտրոնացնել ազատությունից զուրկ մարդու հոգեվիճակի, ապրումների, զգացմունքների վրա: Խորհրդանշական է նաև “birds”, “pigeons” և “fly” բառերի կիրառությունը, որոնք խորհրդանշում են «կապանքներից ազատ լինելը»:

*I like being **upstairs**. It's nearer **freedom**. Everything's **locked**. All the windows in the front of the house have indoor **shutters**. The others are **padlocked**.* (The Collector, p. 147)

Ակնհայտ է, որ մեջբերված հատվածում ևս հեղինակը տան վերևի հարկը զուգորդում է ազատության հետ “I like being upstairs. It's nearer freedom”, մինչդեռ Ֆրեդերիկի տունը, ինչը զուգորդում է ազատությունից զուրկ լինելու հետ,

անկայացնում է տվյալ համատեքստում տարբեր տեսակի փականքների իմաստ կրող բառերի միջոցով, ինչպես օրինակ՝ “locked”, “padlocked” և “shutters”: Նշված երեք լեզվական միավորների իմաստային կառուցվածքում անկա են «փակ, ամրացված» իմակները, որոնք պատկերում են այն ֆիզիկական պատնեշը, սահմանափակումներն ու կապանքները, որտեղ փակված է Միրանդան: Այսպիսով, «ազատություն» հեղինակային հասկացույթն անկայացվում է նշված հատվածում հասկացական և զուգորդային-պատկերային շերտերի ներառմամբ:

Ստեղծագործության վերլուծությունից պարզ է դառնում, որ Զ. Ֆաուլզը «Կոլեկցիոները» վեպում «վերևը» զուգորդում է բնության հետ, բնությունն էլ ներկայացնում որպես ազատության խորհրդանիշ: Բնություն-ազատություն կապն իր անկայացումն է գտել վեպում “air, garden, daylight, light, fresh, wind, space, star, sky” բառերի միջոցով, որտեղ բնությունը պատկերող թեմատիկ խմբի բառերը կրում են դրական գնահատողական երանգ: Մինչդեռ բնությունից հեռու լինելը զուգորդվում է վեպում «ազատության բացակայության, ինչպես նաև տանջանքի, տառապանքի հետ»: Այսպես՝

*I have been here over a week now, and I miss you very much, and I miss the **fresh** air and the **fresh** faces of all those people I so hated on the Tube and the **fresh** things that happened every hour of every day if only I could have seen them – their **freshness**, I mean.*
(The Collector, p. 124)

«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթը նշված համատեքստում իր արտահայտումն է գտնում “fresh” հանգուցային բառի և այդ արմատով կազմված ածանցավոր “freshness” բառի կիրառությամբ: Նշված համատեքստում “fresh air”, “fresh faces”, “fresh things” բառակապակցությունների օգտագործումը բացահայտում են հերոսուհու հոգետանջ ապրումները, ում համար արտաքին աշխարհից հեռու՝ նկուղում փակված լինելը, հանգեցնում է հոգեբանական ծանր վիճակի:

Բնության և ազատության կապն իր արտացոլումն է գտնում նաև ներքոնշյալ հատվածում, որտեղ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը դրսևորվում է հասկացական, գնահատողական, զուգորդային-պատկերային և խորհրդանշային շերտերի ներառմամբ:

*I made him take me round and round, ten or twelve times. The branches rustling, an owl hooting in the woods. And the **sky all wild, all free, all wind and air and space and stars.*** (The Collector, p. 182)

Բնության մի զարմանահրաշ պատկերի նկարագրություն է ներկայացված վերոնշյալ հատվածում, ինչն ընթերցողին ստիպում է հավատալ, որ բնության մեջ ամեն ինչ ազատ է՝ *երկինքը, քամին, օդը, տիեզերքը, աստղերը*: Փաստորեն հեղինակը, նշված համատեքստում գործածելով “*air, wind, space, star, sky*” բառերը, ուրվագծում է բնության պատկերն ընթերցողի երևակայության մեջ՝ վերջիններս զուգորդելով ազատության հետ: Հեղինակի միտումն իրագործվել է այստեղ “*all*” բառի կրկնությամբ, ինչպես նաև անվանական անդեմ նախադասության կիրառությամբ, որը, լինելով զեղչված ստորոգյալով նախադասություն, իր յուրահատուկ կառուցվածքով և հնչերանգով կարծես թե ընդգծում է բնության և ազատության սերտ կապը: Պատահական չէ նաև “*and*” շաղկապի բազմակի գործածությունը, քանի որ այն ավելի ուժգնացնում, ավելի արտահայտիչ է դարձնում հեղինակի խոսքը:

Բնության մի մասն է կազմում նաև այգին, որտեղ Միրանդան կարող է վայելել բնության գեղեցկությունը, մաքուր օդը, թռչունների դայլայլը:

*I’m going mad **cooped up** in here. Couldn’t we just walk round the **garden**?* (The Collector, p. 61)

Հետաքրքրություն են ներկայացնում “*coop*” և “*garden*” բառերը, որոնք տվյալ համատեքստում կրում են հակադիր իմաստներ: Հեղինակը «ազատությունը» զուգորդում է այգու հետ, իսկ «*Միրանդայի նկուղում փակված լինելը, ազատությունից զուրկ լինելը*» ներկայացնում է “*to be cooped up – փակի տակ պահել*” բայի միջոցով: Պատահական չէ նաև Ջ. Ֆաուլզի կողմից “*mad*” բառի կիրառությունը, քանի որ հեղինակը զարգացնում է այն միտքը, որ ազատության բացակայությունը կարող է մարդու մոտ հանգեցնել հոգեկան խնդիրների:

Ինչպես արդեն նկատեցինք, նշված ստեղծագործության մեջ Ջ. Ֆաուլզը «*ազատության բացակայությունը*» զուգորդում է Ֆրեդերիկի տան նկուղի հետ:

*He is solid; immovable, iron-willed. He showed me one day what he called his **killing-bottle. I’m imprisoned in it. Fluttering against the glass. Because I can see***

through it I still think I can escape. I have hope. But it's all an illusion. A thick round wall of glass. (The Collector, p. 204)

Մեջբերված համատեքստում նկուղը զուգորդվում է այն ապակե շշի հետ (*killing-bottle*), որը Ֆրեդերիկի համար թիթեռներ ոչնչացնելու միջոց ու գործիք է: Նկուղի զուգորդումը ապակե շշի հետ կառուցված է փոխաբերության վրա, ինչը հնարավորություն է տալիս հեղինակին առավել թանձր գույներով ներկայացնելու հերոսուհու բանտարկությունը: Միրանդայի համար նշված ապակե տարայից ազատվելը կարծես պատրանք է թվում, քանի որ այդ բանտարկությունից ազատվելու նրա բոլոր ջանքերն ապարդյուն են անցնում, ինչը Ջ. Ֆաուլզն առկայացնում է հետևյալ փոխաբերության միջոցով՝ *“Fluttering against the glass”*: Պատահական չէ *“to flutter - թափահարել”* բայի գործածումը, քանի որ այն իր մեջ կրում է *«թռչունի, թիթեռի պես թռերը թափահարելու»* իմակը: Հետևաբար, հեղինակը գլխավոր հերոսուհուն՝ Միրանդային զուգորդում է թիթեռների հետ, ում Ֆրեդերիկը զրկում է ազատությունից, հետագայում՝ նաև կյանքից: Խորհրդանշական է թե՛ *“killing-bottle”* բառի և թե՛ *“A thick round wall of glass”* փոխաբերության օգտագործումը, քանի որ երկուսն էլ տվյալ համատեքստում պարունակում են «ազատությունից զրկելու» իմաստը, ինչպես նաև խորհրդանշում են Միրանդայի մահը: Նկատենք նաև, որ *“Fluttering against the glass”* և *“A thick round wall of glass”* անդեմ նախադասությունների օգնությամբ հեղինակը առավել շոշափելի է դարձնում նկուղի նկարագրությունը:

Ակներև է, որ Ջ. Ֆաուլզի աշխարհի պատկերում *«ազատության բացակայությունը»* զուգորդվում է մահվան հետ, մինչդեռ *«ազատությունը»* զուգորդվում է կյանքի հետ: Նմանօրինակ հակադրության վառ ապացույց է ներքոնշյալ հատվածը, որտեղ հեղինակը հակադրում է *կյանքը և մահը*:

It's afternoon. I should be in life class. Does the world go on? Does the sun still shine? Last night, I thought – I am dead. This is death. This is hell. (The Collector, p. 124)

Ջ. Ֆաուլզը հերոսուհու՝ նկուղում փակված լինելը զուգորդում է դժոխքի, մահվան հետ, ինչը տվյալ համատեքստում առկայացված է *“death-մահ, hell-դժոխք”* բառերի միջոցով, որոնք պատկերում են Միրանդայի հոգեվիճակը և զգացմունքները: Հարկ է նկատել, որ *“Does the world go on? Does the sun still shine?”* ներքին մենախոսության

միջոցով հեղինակը հակադրում է կյանքը և մահը: Տվյալ համատեքստում *աշխարհը* խորհրդանշում է շարունակվող կյանքը, արևը, բնությունը, ազատությունը, մինչդեռ *նկուղը* խորհրդանշում է ազատությունից զուրկ լինելը, ինչպես նաև մահը:

«Ազատությունը» և «ազատության բացակայությունը» Զ. Ֆաուլզը զուգորդում է նաև բնական լույսի և արհեստական լույսի հետ՝ հակադրելով բնականն ու արհեստականը:

*The thing I miss most is **fresh light**. I can't live without light. **Artificial light**, all the lines lie, it almost makes you long for darkness.* (The Collector, p. 124)

Պատահական չէ Զ. Ֆաուլզի կողմից “*fresh light*” և “*artificial light*” մակդրային բառակապակցությունների գործածումը, քանի որ այդպիսով հեղինակը հակադրում է *բնականը* (բնության գրկում լինելը) ու *արհեստականը* (փականքների մեջ լինելը): Ինչպես արդեն նշել ենք, ըստ Զ. Ֆաուլզի հեղինակային հայեցակերպի՝ ազատությունը զուգորդվում է բնության հետ: Հետևաբար նաև վերոնշյալ հակադրության մեջ *բնական լույսը* զուգորդվում է ազատության հետ, մինչդեռ *արհեստական լույսը*՝ բնությունից, ազատությունից հեռու լինելու հետ:

Ստեղծագործության լեզվաոճական քննության արդյունքում առանձնացրել ենք մի շարք օրինակներ, որտեղ «*ազատության սահմանափակումը, ազատության կորուստը*» հեղինակն առկայացրել է “*prisoner*” բառի օգնությամբ: Հատկապես հետաքրքրական են “*prisoner*” բառով կազմված ոճական հնարները, որոնք ավելի դիպուկ և ցայտուն են պատկերում հեղինակի մտադրությունը: Այսպես՝

*I'm your **prisoner**, but you want me to be **a happy prisoner**. So there are two possibilities: you're holding me to ransom, you're in a gang or something.* (The Collector, p. 36)

Հեղինակը ազատության և երջանկության կապը ներակայորեն արտահայտում է “*happy prisoner*” օքսիմորոնի միջոցով: Ըստ նրա՝ բանտարկյալը, լինելով ազատությունից զուրկ, չի կարող լինել երջանիկ, հետևաբար, կարող ենք փաստել, որ երջանկությունը և ազատությունը միմյանց հետ սերտորեն փոխկապակցված են: Ակնհայտ է հեղինակի միտումը, ըստ որի՝ բռնի ուժով, կոպտությամբ, բանտարկելով, ազատությունից զրկելով հնրարավոր չէ մարդուն երջանկացնել:

*“Do you think **you’ll make me love you** by keeping me **a prisoner**?”* (The Collector, p. 37)

Եթե նախորդ օրինակում հեղինակը պատկերում էր ազատության և երջանկության կապը, ապա վերը բերված օրինակում հեղինակը շարունակում է իր միտքը, սակայն այս անգամ վեր հանելով ազատության և սիրո կապը: Ինչպես երջանկությունը, այնպես էլ սերը տրամախաչվում են ազատության հետ և առանց վերջինիս չեն կարող գոյություն ունենալ:

*“You’re not keeping me **prisoner** any more. You’re keeping **death prisoner**.”* (The Collector, p. 89)

Հետաքրքիր է *“death prisoner”* մակդրային բառակապակցության կիրառումը, որի միջոցով հեղինակը պատկերում է Միրանդայի հոգեվիճակն ու ապրումները: Նրա համար այդ բանտարկությունը նման է մահվան տանող ճանապարհի: Բնությունից, բնական լույսից, ազատությունից զրկված լինելը նրա համար հավասար է մահվան:

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև հետևյալ հատվածի քննությունը, որտեղ հեղինակը լեզվական միջոցներով պատկերում է ազատության ընկալումը գլխավոր հերոսի՝ Ֆրեդերիկի տեսանկյունից: Այսպես՝

*I sat in the van on the road verge on the way back and read all the papers said. It gave me **a feeling of power**, I don’t know why. All those people searching and **me** knowing the answer. When I drove on I decided definitely I’d say nothing to her.* (The Collector, p. 42)

*I thought **I had some sort of power over her**, she would do what I wanted.* (The Collector, p. 77)

Հատկանշական է տվյալ համատեքստում հատկապես *“power”* բառի կիրառությունը, որը կրում է *“possession of control, authority, or influence over others”*⁵ իմաստը, որի միջոցով հեղինակը նկարագրում է հերոսի ինքնավստահությունը, ամբարտավանությունը, գերիշխանությունը, այլ մարդկանց ճակատագրերը տնօրինելու իրավունքն ու ցանկությունը: Ըստ Ռոժեի թեզաուրուս բառարանի՝ մի շարք բառեր, ինչպես օրինակ՝ *“prerogative, privilege, right, power,*

⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/power>

authority” համարվում են «ազատություն» հասկացույթի հոմանիշներ, որոնք կրում են բացասական գնահատողական երանգ: Վերոնշյալն ակնհայտ է դառնում *“It gave me a feeling of **power**”*, ինչպես նաև *“I thought I had some sort of **power** over her”* նախադասությունների միջոցով, որտեղ ազատությունը՝ զուգորդվելով իշխանության, ուժի, ամենակարողության հետ ներառում է բացասական գնահատողական բաղադրիչ: Պատահական չէ *“All those people searching and **me** knowing the answer”* նախադասության մեջ *“me”* անձնական դերանվան կիրառությունը, քանի որ այն արտացոլում է հերոսի եսասիրությունը, սեփական «ես»-ը վեր դասելու ձգտումը, գերակայությունն ու գերիշխանությունը տվյալ իրավիճակում:

Ֆրեդերիկի եսասիրությունը, իրեն գերագնահատելը ակնառու է նաև հետևյալ օրինակներում՝

*I said, if you asked me to stop collecting butterflies, I'd do it. I'd do anything you asked me. “**Except let me fly away**”.* (The Collector, p. 44)

*He's bought me a record-player and records and all the things on the huge shopping-list I gave him. He wants to buy things for me. I could ask for anything. **Except my freedom.*** (The Collector, p. 130)

Ուսումնասիրելով և վերլուծելով վերը բերված օրինակները՝ հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ Ֆրեդերիկի կողմից Միրանդային ազատությունից զրկելը բռնատիրական, եսասիրական քայլ է: Հերոսի եսասիրության, ինքնապաշտության մասին են վկայում *“Except let me fly away”*, *“I could ask for anything. Except my freedom”* նախադասությունները: Հետաքրքրական է *“fly away”* փոխաբերության օգտագործումը, որը տվյալ համատեքստում արտահայտում է *«ազատություն ձեռք բերելու, ազատվելու»* իմաստը՝ ևս մեկ անգամ շեշտելով Միրանդայի զուգորդումը թիթեռի հետ:

Ամփոփելով Ջ. Ֆաուլզի «Կուլեցիոները» վեպի լեզվաոճական վերլուծության արդյունքները՝ հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ Ջ. Ֆաուլզը բնությունը պատկերում է որպես ազատության խորհրդանիշ՝ լեզվական մի շարք միջոցների գործածմամբ ընդգծելով բնության հզոր ուժը, որը հնարավորություն է տալիս անհատին վայելելու ազատությունը: «Ազատության» և «ազատության բացակայության»

հակադրությունը Զ. Ֆաուլզը առկայացնում է վեպում հասկացական, գնահատողական, զուգորդային-պատկերային, խորհրդանշային շերտերի ընդգրկմամբ: Նշված ստեղծագործության մեջ «ազատությունը» և «ազատության բացակայությունը» զուգորդվում են՝

<i>Ազատություն</i>	<i>Ազատության բացակայություն</i>
Ֆրեդերիկ Քլեգի տան <i>նկուղից դուրս</i> գտնվելու հետ	Ֆրեդերիկ Քլեգի տան <i>նկուղում</i> գտնվելու հետ
Ֆրեդերիկ Քլեգի տան <i>վերևի հարկի</i> հետ	Ֆրեդերիկ Քլեգի տան <i>ներքևի հարկի</i> (նկուղի) հետ
Բնության հետ (երկինք, աստղ, տիեզերք, այգի, օդ, քամի)	Բնությունից՝ մաքուր օդից, ցերեկվա լույսից հեռու, փականքների մեջ լինելու հետ
Բնական լույսի հետ	Արհեստական լույսի հետ
Կյանքի հետ	Մահվան հետ

Վեպի լեզվաոճական քննությունից պարզ է դառնում, որ Զ. Ֆաուլզը վեր է հանում «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի երկակի բնույթը՝ ներկայացնելով այն երկու կերպարների հակադրության միջոցով, որտեղ *ազատությունը* ընկալվում է՝

- ապրելու, ստեղծագործելու, արարելու իրավունք և հնարավորություն,
- ամենաթողություն, պատասխանատվության բացակայություն, մարդկանց ճակատագրերը տնօրինելու իրավունք:

«Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին - The French Lieutenant's Woman»:

Հայտնի է, որ հեղինակն ու նրա ստեղծագործությունը գտնվում են անմիջական կապի մեջ, և յուրաքանչյուր գեղարվեստական ստեղծագործություն արտացոլում է հեղինակի մտահղացումները: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Լ. Եզեկյանը՝ «գեղարվեստական ոճը պատկերավոր մտածողության հետևանք է, ինչը տարբերակվում է հեղինակային ինքնատիպությամբ ու անհատականությամբ» (Եզեկյան 2007: 44): Փաստորեն նորից առերեսվում ենք լեզվի և մտածողության հարաբերության խնդրին՝ հստակ գիտակցելով, որ լեզվական անհատականության մտածողությունը իր դրսևորումն է գտնում անհատի խոսքում: Հարկ է նկատել, որ «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպում Զ. Ֆաուլզի անհատական ոճի առանցքը ոճական հնարներն են, ինչպես նաև հեղինակային դիպվածային բառերը, որոնց վրա հենվելով՝ Ֆաուլզը ընթերցողին է փոխանցում «ազատություն» հասկացույթի իր ուրույն մեկնաբանությունը: Նշված

ստեղծագործության գլխավոր թեմաներից մեկն է «անհատի ազատության» խնդիրը: Հեղինակը լեզվաոճական մի շարք միջոցների օգնությամբ փորձում է նկարագրել վիկտորյանական Անգլիան⁶ լուսաբանելով այդ դարաշրջանի հասարակության խնդիրները, մասնավորապես՝ անհատի ազատության սահմանափակումը, ազատության ձեռքբերման խոչընդոտների պատճառները, ինչպես նաև պատկերում է այդ հասարակության մի մասը կազմող հերոսների ազատության ձեռքբերման անհագուրդ տենչը:

Հեղինակը ազատության հիմնահարցին անդրադարձել է՝ արդեն իսկ վերնագրելով ստեղծագործությունը «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին»: Ստեղծագործության բովանդակության մեկնաբանությունը հնարավորություն է ընձեռում վեր հանելու հեղինակի կողմից վերնագրում ընդգրկված «սիրուհի», անգլերենում՝ “woman” բառի ընտրության պատճառաբանվածությունը: Հարկ է նկատել, որ անգլերենում “woman” բառի հիմնանշանակային իմաստներից մեկն է՝ “A man's wife, girlfriend, or lover”⁶: Այդպիսով Ջ. Ֆաուլզը նկարագրում է վիկտորյանական դարաշրջանի հասարակության վերաբերմունքը նույն հասարակության կողմից մերժված, քննադատված անձնավորության նկատմամբ: Ստեղծագործության գլխավոր հերոսուհին՝ Սառան, հասարակության կողմից ենթարկվում է կշտամբանքների, համարվում է բարոյական արժանիքներից զուրկ մի կին, ինչի արդյունքում էլ կորցնում է իր ազատությունը: Ազատության կորուստն ուղեկցվում է Սառայի անվան պիտակավորմամբ, քանի որ հասարակության մեջ Սառան ընդունվում է որպես ոչ թե անհատ, այլ սիրուհու պիտակն իր վրա կրող անձնավորություն: Ուստի, պատահական չէ Ֆաուլզի կողմից վերնագրում “woman” բառի գործածումը, քանի որ այն իր մեջ կրում է որոշակի հեգնանք:

«Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպում Ջ. Ֆաուլզը ազատության խնդրին անդրադառնում է վիկտորյանական դարաշրջանի լույսի ներքո՝ նկարագրելով հասարակության և անհատների փոխհարաբերությունը⁵: Հեղինակն ամբողջ վիկտորյանական դարաշրջանը նկարագրում է Լայմ Ռիջիս քաղաքում տեղի ունեցող իրադարձությունների միջոցով, որը անհատականության ոտնահարման,

⁶ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/woman>

սահմանափակումների, ազատության բացակայության խորհրդանիշ է տվյալ վեպում: Չարմանալի չէ հեղինակի կողմից մասնավորապես Լայմ քաղաքի ընտրությունը, քանի որ, ինչպես արդեն նշեցինք, Ֆաուլզն ինքը, երկար տարիներ բնակվելով այնտեղ, ծանոթ է եղել այդ հասարակության խնդիրներին: Այսպես՝

*Unlit Lyme was the ordinary mass of mankind, most evidently **sunk in immemorial sleep**; while Charles the naturally selected (the adverb carries both its senses) was pure intellect, walking awake, **free as a god**, one with **the unslumbering stars** and understanding all. (The French Lieutenant's Woman, p. 69)*

Լայմ քաղաքի բնութագիրը ներկայացված է նշված համատեքստում այնպիսի պատկերավորման միջոցներով, ինչպիսիք են՝ *փոխաբերության փարատեսակներից մեկը՝ անձնավորումը, մակդրային բառակապակցությունը, բառախաղը, համեմատությունը և հակադրությունը*: Ինքնանպատակ չէ Ֆաուլզի կողմից անձնավորում ոճական հնարի գործածումը տվյալ համատեքստում, քանի որ այդպիսով հեղինակն առավել շոշափելի և առարկայական է դարձնում Լայմ քաղաքի նկարագրությունը: Շնչավորված քաղաքը կարծես թե մասնակիցն է այն բոլոր իրադարձություններին և դեպքերին, որ կատարվում են այդ քաղաքում՝ ներկայացնելով տվյալ հասարակության հավաքական պատկերը: Ուշագրավ է *“Unlit Lyme was sunk in immemorial sleep”* փոխաբերությունը, որտեղ *“Unlit”* բառը կրում է ինչպես *«լուսավորությունից զուրկ»*, այնպես էլ *«հեղադիմական»* իմաստները: Փաստորեն բառախաղի միջոցով Ֆաուլզն առավել պատկերավոր կերպով նկարագրում է քաղաքի իշխող ճնշող, կաշկանդող, սահմանափակող, մութ և մռայլ մթնոլորտը, որին հակադրվում են Չարլզի՝ ստեղծագործության գլխավոր հերոսի խանդավառությունը, պայծառ միտքը, ազատության տենչն ու ազատ ոգին, ինչն առկայացված է վեպում *“unslumbering stars”* մակդրային բառակապակցության միջոցով: Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում հատկապես *“unslumbering – արթուն, աշխույժ”* բառը, որը, լինելով հեղինակային դիպվածային բառ, իր մեջ պարունակում է *«մշտապես արթուն, զգոն, վառ, պայծառ, աշխույժ»* իմաստները:

Ուշադրության է արժանի նաև “free as a god” փոխաբերական համեմատությունը, ինչը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ հեղինակը բացարձակ, անսահման ազատության գաղափարը վերագրում է Աստծուն:

Ջ. Ֆաուլզը, նկարագրելով Լայմը որպես հետադիմական, մռայլ, կաշկանդող քաղաք, վերջինս համեմատում է Լոնդոնի հետ՝ ընդգծելով վիկտորյանական Անգլիայի երկու քաղաքների միջև տարբերությունները: Այսպես՝

Lyme was a town of sharp eyes; and this (London) was a city of the blind. No one turned and looked at him. He was almost invisible, he did not exist, and this gave him a sense of freedom, but a terrible sense, for he had in reality lost itAll in his life was lost; and all reminded him that it was lost. (The French Lieutenant's Woman, p. 124)

Օգտագործելով այլաբերության տեսակներից մեկը՝ փոխանունությունը, այն է՝ “a town of sharp eyes” և “a city of the blind”, Ջ. Ֆաուլզը զուգահեռներ է անցկացնում Լոնդոնի և Լայմ քաղաքի միջև՝ Լայմը նկարագրելով որպես մի քաղաք, որտեղ հասարակությունը ուշի-ուշով հետևում է այնտեղ տեղի ունեցող ցանկացած իրադարձության, մինչդեռ Լոնդոնում իշխում է անտարբերությունը, և այլ մարդկանց ապրելաոճը բնավ չի հետաքրքրում հասարակության մյուս անդամներին: Ակնհայտ է, որ Լոնդոնում տիրող մթնոլորտը նպաստում է հերոսի մոտ ազատության զգացման ձևավորմանը՝ “this gave him a sense of freedom”, որը, սակայն, ուղեկցվում է ափսոսանքով “but a terrible sense”, քանի որ հերոսը, երկար տարիներ ապրելով Լայմ քաղաքում, երբեք չի զգացել ազատության շունչը: Նշված հատվածում ուշագրավ է հեղինակի կողմից վերլնթաց աստիճանավորման օգտագործումը՝ “he had in reality lost itAll in his life was lost; and all reminded him that it was lost”, որի միջոցով Ֆաուլզը նկարագրում է ոչ միայն իր ազատության կորուստը, այլև ողջ իր ապրած կյանքի ապարդյուն լինելը Լայմ քաղաքում: Արտահայտչականության ուժգնացման նպատակով հեղինակը դիմում է նաև կրկնություն ոճական հնարի գործածմանը՝ մի քանի անգամ կրկնելով “lost, all, it” բառերը: Վերոնշյալ բառերի կրկնությամբ Ֆաուլզը փորձ է անում ընթերցողի ուշադրությունը սևեռել հերոսի ազատության կորստի վրա:

Վիկտորյանական դարաշրջանում, անտարակույս, անհատի ազատության սահմանափակման, ազատության կորստի հիմնական պատճառն էին

կարծրատիպերով ապրող այն անհատները, որոնք ձևավորում էին այդ ժամանակաշրջանի հասարակությունը:

*Mrs. Poulteney had two obsessions: or two aspects of the same obsession ... But the most abominable thing of all was that even outside her house she acknowledged **no bounds to her authority**. (The French Lieutenant's Woman, p. 9)*

Վիկտորյանական Անգլիայի ներկայացուցիչներն էին Լայմ քաղաքի բնակիչները, որոնք նպաստում էին երկրում և մասնավորապես Լայմում ճնշող, կաշկանդող մթնոլորտի ձևավորմանը: “*She acknowledged no bounds to her authority*” փոխաբերության կիրառմամբ հեղինակը պատկերում է այդ հասարակության ներկայացուցիչներից մեկին՝ տիկին Փոլթենիին, որը սահմանափակում էր ոչ միայն իր տան բնակիչների ազատությունը, այլև իր իշխանությունը տարածում էր այդ քաղաքում ապրողների վրա: Հատկապես մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում “*authority*” բառի քննությունը, քանի որ վերջինս, ըստ Ռոժեի թեզաուրուս բառարանի, անգլերենում «ազատություն» հասկացույթի հոմանիշներից մեկն է: «Ազատություն» հասկացույթի իմաստային դաշտի ուսումնասիրության արդյունքները վկայում են, որ “*authority*” բառն ունի դրական և բացասական իմաստային երանգ: Ակնհայտ է, որ նշված համատեքստում “*authority*” բառը գործածված է “*freedom granted by one in authority*⁷ - *արտոնություն, իրավունք*” իմաստով, ինչը կրում է բացասական գնահատողական երանգ: Ստեղծագործության լայն համատեքստից պարզ է դառնում, որ տիկին Փոլթենիի ազատությունը հանգեցնում է գերիշխանության, հասարակության մեջ ստորադաս դիրք զբաղեցնող անդամների նսեմացման և իրավունքների ոտնահարման: Հասարակության նմանօրինակ անդամներից է նաև պարոն Ֆրիմենը, ում դստեր հետ ստիպողաբար ամուսնությունը Չարլզի համար ազատության կորստի իրական պատճեռ է:

*He was **trapped**. He could not be, but he was. He stood for a moment against the **vast pressures of his age**; then felt cold, chilled to his innermost marrow by an icy rage against **Mr. Freeman and Freemanism**. (The French Lieutenant's Woman, p. 126)*

⁷ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/authority>

Ստեղծագործության լայն համատեքստից պարզ է դառնում, որ վիկտորյանական Անգլիայի վառ ներկայացուցիչներից մեկն էր նաև պարոն Ֆրիմենը: Պատահական չէ Ֆաուլզի կողմից հենց “*Freeman*” ազգանվան ընտրությունը, քանի որ այն անգլերենից թարգմանաբար նշանակում է «*ազատ մարդ*»: Ակնհայտ է, որ “*Freeman*” բառը տվյալ համատեքստում ոճականորեն նշույթավորված է և արտահայտում է հեգնանք: Ուշադրության է արժանի նաև “*Freeman*” արմատից կազմված “*Freemanism*” հեղինակային դիպվածային բառը, ինչը հնարավորություն է ընձեռում հեղինակին վեր հանելու Չարլզի և Ֆրիմենի աշխարհընկալման, բարոյական արժեքների և սկզբունքների հակադրությունը: Ֆաուլզն այս բառով բնութագրում է վիկտորյանական դարաշրջանի այն մարդկանց, ում բնորոշ էին պարոն Ֆրիմենի մտածելակերպը, հատկանիշները, ապրելաոճը, վարքագիծը և արժեքները, որոնց նկատմամբ Չարլզը զգում էր զայրույթ և ցավ:

Ավելին, վերոնշյալ հատվածում հեղինակը “*He was trapped*” փոխաբերությամբ պարոն Ֆրիմենի դստեր հետ Չարլզի ամուսնությունը զուգորդում է թակարդում հայտնվելու, այսինքն՝ ազատությունից զրկվելու հետ: Չարլզն իր դարաշրջանի հասարակության անտանելի ճնշումների գերին և զոհն էր դարձել, ինչի դեմ դուրս գալու համար նրանից մեծ ուժ և ջանքեր էին պահանջվում: Հեղինակի միտումն առկայացվել է նշված համատեքստում “*He stood for a moment against the vast pressures of his age*” փոխաբերության միջոցով:

And Charles, though he wished he had not drunk so much, and so had to see everything twice over, found it delicious, gay, animated, and above all, unFreemanish. (The French Lieutenant's Woman, p. 129)

Այս համատեքստում “*unFreemanish*” բառը նույնպես հեղինակային դիպվածային բառ է, որի միջոցով Ֆաուլզը նկարագրում է այն ամենը, ինչ հատուկ չէ Ֆրիմենին: Վերջինս, լինելով անգութ, անխիղճ անձնավորություն, սահմանափակում է մարդկանց ազատությունը՝ թելադրելով իր կամքը բոլորին: Հեղինակի մտահղացումը արտահայտվում է “*delicious, gay, animated*” վերընթաց աստիճանավորման միջոցով, որն, ի վերջո, իր հանգուցալուծումն է գտնում “*unFreemanish*” բառով, որը հավելյալ գնահատողական երանգ է հաղորդում հեղինակի խոսքին:

Այսպիսով, ունենալով քննադատական վերաբերմունք վիկտորյանական Անգլիայի կարծրատիպերով ողողված հասարակության հանդեպ՝ Ջ. Ֆաուլզը պատկերում է վիկտորյանական Անգլիան՝ որպես ազատության ոտնահարման, սահմանափակումների երկիր՝ զուգահեռներ անցկացնելով Ամերիկայի հետ: Այսպես՝

*What the experience of America, perhaps in particular the America of that time, had given him—or given him back—was a kind of **faith in freedom**; the determination he saw around him, however unhappy its immediate consequences, to master a national destiny had a **liberating** rather than a depressing **effect**A spirit of anarchy was all over the South; and yet even that seemed to him preferable to the **rigid iron rule of his own country**. (*The French Lieutenant's Woman*, p. 186)*

Հեղինակը հակադրում է վիկտորյանական Անգլիան և Ամերիկան՝ գործածելով “*liberating effect*” և “*rigid iron rule*” մակդրային բառակապակցությունները: Ամերիկան նա համարում է ազատության երկիր, որտեղ անհատը կարող է վայելել իր ազատությունը, մինչդեռ Անգլիան պատկերվում է որպես սահմանափակումներով լի մի երկիր, որը իր պահպանողականությամբ հակված չէ նոր մտքեր, նոր գաղափարներ ընդունելու: Հեղինակի մտահղացումները իրենց արտացոլումն են գտնում նաև հետևյալ հատվածում:

*... he (Charles) found **English** society **too** hidebound, **English** solemnity **too** solemn, **English** thought **too** moralistic, **English** religion **too** bigoted. (*The French Lieutenant's Woman*, p. 55)*

Պատահական չէ հեղինակի կողմից միևնույն նախադասության մեջ “*English*” և “*too*” բառերի բազմակի օգտագործումը, քանի որ կրկնության միջոցով հեղինակը խոսքին հաղորդում է հավելյալ արտահայտչականություն: “*English*” բառի կրկնությամբ Ֆաուլզը շեշտում է այն փաստը, որ *անգլիական* հասարակությունը լի է սահմանափակումներով, անհանդուրժողականությամբ և պահպանողականությամբ, մինչդեռ չափազանցության և ծայրահեղության գաղափարը Ֆաուլզն արտահայտում է “*too*” մակբայի կրկնությամբ: Ազատության բացակայության գաղափարի վերհանմանը նպաստում է նաև “*hidebound*” և “*bigoted*” բառերի ընտրությունը, քանի որ երկու բառերն էլ իրենց իմաստների մեջ պարունակում են «*նոր գաղափարներ չընդունող*»,

«անհանդուրժող» իմակաները և ներակա ձևով արտահայտում են անգլիական հասարակության՝ ծայրահեղության հասնող սահմանափակ, պահպանողական լինելը: Փաստորեն «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը առկայացվում է նշված համատեքստում մասնավորապես գնահատողական շերտի ներառմամբ, ինչը նպաստում է վիկտորյանական Անգլիայի հանդեպ հեղինակի վերաբերմունքը բացահայտելուն:

Հետաքրքրական է այն, որ Ջ. Ֆաուլզը վիկտորյանական Անգլիան համեմատում է ոչ միայն Ամերիկայի, այլև Վերածննդի դարաշրջանի հետ՝ կատարելով համաժամանակյա և տարժամանակյա համեմատություններ:

... *in essence the Renaissance was simply **the green end of one of civilization's hardest winters. It was an end to chains, bounds, frontiers.** Its device was the only device: What is, is good. It was all, in short, that **Charles's age** was not It is true that to explain his obscure feeling of malaise, of inappropriateness, **of limitation**, he went back closer home—to Rousseau, and the childish myths of a Golden Age and the **Noble Savage**. That is, he tried to dismiss the inadequacies of his own time's approach to nature by supposing that one cannot reenter a legend. He told himself he was **too pampered, too spoiled by civilization**, ever to inhabit nature again; and that made him sad, in a not unpleasant **bittersweet** sort of way. **After all, he was a Victorian.** (The French Lieutenant's Woman, p. 29)*

Հեղինակը “*the green end of one of civilization's hardest winters*” ծավալուն փոխաբերության գործածմամբ Վերածնունդը նկարագրում է որպես մի դարաշրջան, որը վերջ դրեց Միջնադարի շղթաներին ու կապանքներին (*an end to chains, bounds, frontiers*) և նոր գաղափաներով ու մղումներով սկիզբ դրեց նոր, լուսավոր քաղաքակրթության, որի հիմքում ընկած էր ազատությունը: Այստեղ “*the green end*” մակդրային բառակապակցությունը զուգորդվում է գարնան, լուսավորության հետ, մինչդեռ “*civilization's hardest winter*” փոխաբերությունը պատկերավոր կերպով ներկայացնում է Միջնադարի մռայլ և տաղտուկ ժամանակաշրջանը: Հարկ է նկատել, որ Վերածննդի և վիկտորյանական Անգլիայի միջև հակադրությունը երևան է գալիս հետևյալ նախադասությամբ՝ “*It was all, in short, that **Charles's age** was not*”, որտեղ

հեղինակը “*Charles’s age*” բառակապակցությունը գործածում է վիկտորյանական Անգլիայի փոխարեն:

Ակնհայտ է, որ նշված համատեքստում Ֆաուլզը ևս մեկ անգամ անդրադառնում է ազատության գաղափարին՝ հակադրելով բնությունը և քաղաքակրթությունը: Բնությունը նա համարում է ազատ, մինչդեռ քաղաքակրթությունը՝ սահմանափակող երևույթ: Իզուր չէ հեղինակի կողմից «*Noble Savage – վայրի ազնվական*»⁷ օբսիմորոնի օգտագործումը, քանի որ այս բառակապակցությունն արդեն թևավոր խոսք է դարձել, որը նշանակում է, որ մարդն ազատ է բնության մեջ և ոչ թե քաղաքակրթության:

Ստեղծագործության գլխավոր հերոսը՝ Չարլզը, համարում է, որ ի սկզբանե կորցրել է իր ազատությունը, քանի որ ապրելով վիկտորյանական Անգլիայում՝ չէր կարող զերծ մնալ այդ դարաշրջանի նախապաշարմունքներից և պայմանականություններից, ինչի պատճառով էլ իր վրա կրում է քաղաքակրթության դրոշմը (*he was too pampered, too spoiled by civilization*): Այդ բոլոր նախապաշարմունքները հակադրվում են բնության կողմից տրված ազատությանը: Միևնույն ժամանակ, պատահական չէ հեղինակի կողմից “*in a not unpleasant bittersweet sort of way*” մակդրային բառակապակցության գործածումը, քանի որ այն ցույց է տալիս գլխավոր հերոսի հոգու երկփեղկվածությունը: Չարլզը ձգտում է ազատության, սակայն, միևնույն ժամանակ այդ դարաշրջանը հոգեհարազատ է նրա համար: Դրա ապացույցը թաքնված է անմիջապես հաջորդող նախադասության մեջ՝ “*After all, he was a Victorian*”: Այսինքն՝ ծնված և մեծացած լինելով նման դարաշրջանում՝ նա, այնուամենայնիվ, ինչ-որ չափով այդ դարաշրջանի գաղափարների կրողն էր:

«Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպում Ֆաուլզը զարգացնում է նաև այն միտքը, որ հերոսի ազատության կորուստը պայմանավորված է ոչ միայն վիկտորյանական դարաշրջանի բռնատիրությամբ և սահմանափակումներով, այլև հենց իր՝ հերոսի թուլակամությամբ, անվճռականությամբ և անհաստատակամությամբ.

He seemed as he stood there to see all his age, its tumultuous life, its iron certainties and rigid conventions, its repressed emotion and facetious humor, its cautious science and incautious religion, its corrupt politics and immutable castes, as

*the great hidden enemy of all his deepest yearnings. That was what had deceived him; and it was totally without love or **freedom** . . . but also without thought, without intention, without malice, because the deception was in its very nature; and it was not human, but a machine. **That was the vicious circle that haunted him;** that was the failure, the weakness, the cancer, the vital flaw that had brought him to what he was: **more an indecision than a reality, more a dream than a man, more a silence than a word, a bone than an action.** And fossils! (The French Lieutenant's Woman, p. 155)*

Նկատենք, որ վերը բերված օրինակի առաջին հատվածում վիկտորյանական Անգլիան բնութագրելու համար Ֆաուլզն օգտագործել է մի շարք մակդրային բառակապակցություններ, ինչպիսիք են՝ *“tumultuous life, iron certainties, rigid conventions, repressed emotion, facetious humor, cautious science, incautious religion, corrupt politics, immutable castes”*, որոնք ընթերցողին լիովին պատկերացում են տալիս այդ դարաշրջանի սահմանափակումների, խոչընդոտների, ճնշող մթնոլորտի, նախապաշարմունքների և պայմանականությունների մասին: Հեղինակը վիկտորյանական դարաշրջանը պատկերում է որպես մի անմարդկային մեքենա, որի հիմքում ընկած են սուտը, խաբկանքը, և ի վերջո, դրա զոհն են այդ դարաշրջանի ներկայացուցիչները: Դրանցից մեկն է Չարլզը, ում չիրականացած երազանքների և ազատության կորստի պատճառը նույնպես այդ դարաշրջանն է, որը հեղինակն արտահայտում է *“the great hidden enemy of all his deepest yearnings”* փոխաբերությամբ:

Միևնույն օրինակի երկրորդ հատվածում հեղինակն անդրադառնում է հերոսի «ազատության կորստի» գաղափարին այլ տեսանկյունից: Չարլզի հոգեկան երկփեղկվածության պատճառը, այսինքն՝ միևնույն ժամանակ և՛ ազատության ձգտելը, և՛ ազատությունից խուսափելը, վիկտորյանական դարաշրջանի ազդեցությունը չէր միայն, այլև հերոսի ներքին անվստահությունը, թուլությունը, անհաստատականությունը: Պատահական չէ Ֆաուլզի կողմից *“that was the vicious circle that haunted him”* փոխաբերության գործածումը, որը պատկերում է այն արատավոր շրջանը, որից դուրս գալու ելքը Չարլզը, թվում է, թե չէր տեսնում: Դրա պատճառը հենց իր՝ Չարլզի մեջ էր, քանի որ նա չէր ցուցաբերում բավականաչափ

վճռականություն, որպեսզի առերեսվեր իրականությանը (*more an indecision than a reality*), չուներ այնքան վստահություն, որ արտահայտեր իր մտքերն ու ցանկությունները (*more a silence than a word*), նրան պակասում էր հաստատականությունը, որպեսզի դիմեր հստակ գործողությունների (*a bone than an action*): Ի վերջո, նշված վերընթաց աստիճանավորումն իր հանգուցալուծումն է ստանում “*And fossils!*” անվանական անդեմ պարզ նախադասությամբ, որտեղ հեղինակը, նախապատվությունը տալով ոճական արժեք ներկայացնող այս նախադասությանը, միտված է արտահայտելու այն գաղափարը, որ ազատություն ձեռք բերելու համար մարդ պետք է ունենա նախ և առաջ վճռականություն, վստահություն և պայքարելու ուժ, հակառակ դեպքում չի կարող հասնել ազատության:

Փաստորեն, ըստ Ջ. Ֆաուլզի ընկալման՝ ազատության ձեռքբերման համար կարևոր է ոչ միայն հասարակության սահմանափակումների դեմ դուրս գալը և պայքարելը, այլև հաղթահարել սեփական կարծրատիպերը և անվճռականությունը:

«Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» ստեղծագործության քննության արդյունքում առանձնացնել ենք մի քանի հեղինակային դիպվածային բառեր՝ կապված «ազատություն» հասկացության հետ, որոնք հնարավորություն են տալիս վեր հանել հեղինակի անհատական ոճի առանձնահատկությունները:

Դրանցից է “*demi-liberty*” բառը, որն այս համատեքստում ունի «*ոչ լիարժեք ազատության*» իմաստը:

*Thus it was that Sarah achieved a daily **demi-liberty**. (The French Lieutenant's Woman, p. 26)*

“*Demi-liberty*” հեղինակային դիպվածային բառը տվյալ համատեքստում արտահայտում է այն միտքը, որ ազատությունը կարող է նաև պայմանավորված լինել մարդկանց փոխզիջումների, փոխըմբռնման գնալու կարողությամբ:

“*Freedom*” բառի հոգնակի կիրառությունը նույնպես տվյալ ստեղծագործության մեջ հեղինակային դիպվածային բառ է, որի միջոցով հեղինակը շեշտում է «*ազատության*» կարևորությունը:

*To both came the same insight: the wonderful new **freedoms** their age brought, how wonderful it was to be **thoroughly modern** young people, with a **thoroughly modern** sense of humor, a millennium away from . . . (The French Lieutenant's Woman, p. 46)*

Զ. Ֆաուլզը “freedoms” բառի կիրառմամբ, ինչպես նաև “thoroughly modern” բառակապակցության կրկնությամբ փորձում է ցույց տալ նոր սերնդի առավել անկաշկանդ և ազատ լինելը:

*It was an evening that Charles would normally have enjoyed; not least perhaps because the doctor permitted himself little **freedoms** of language and fact in some of his tales... (The French Lieutenant's Woman, p. 63)*

“Freedom” բառի հոգնակի գործածմամբ հեղինակը տվյալ համատեքստում սաստկացնում է «ազատություն» բառի իմաստը՝ ընթերցողի ուշադրությունը գրավելով այն փաստի վրա, որ վիկտորյանական դարաշրջանում լեզվի, խոսքի ազատությունը բավականին հազվադեպ երևույթ էր:

*Indeed it was hardly Sarah he now thought of—she was merely the symbol around which had accreted all his lost possibilities, his **extinct freedoms**, his never-to-be-taken journeys ... (The French Lieutenant's Woman, p. 142)*

Տվյալ օրինակում Ֆաուլզը զարգացնում է այն միտքը, որ Սառան Չարլզի համար կորցրած ազատության խորհրդանիշն է: “Extinct freedoms” մակդիրային բառակապակցությունն իր իմաստի մեջ պարունակում է «կորցրած, չիրականացած հնարավորություն» իմաստը, ինչի բացակայության մասին նա սկսել է մտածել միայն Սառայի հետ ծանոթանալուց հետո:

Ամփոփելով, կարող ենք եզրակացնել, որ «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպի լեզվաոճական քննությունը թույլ է տալիս վեր հանել «ազատություն» հասկացույթի առկայացման միջոցները Ֆաուլզի անհատական ոճում: Ակնհայտ է, որ ստեղծագործությունը հարուստ է պատկերավորման մի շարք միջոցներով, բայցևայնպես Ֆաուլզի անհատական ոճի առանցքն են կազմում հեղինակային դիպվածային բառերն ու արտահայտությունները (*Freemanism, unFreemanish, freedoms, extinct freedoms, demi-liberty*), որոնք ոճական և գնահատողական յուրահատուկ երանգավորում են հաղորդում հեղինակի խոսքին, ինչպես նաև հնարավորություն են

տալիս առավել խորությամբ ու ամբողջական ներկայացնելու Ֆաուլզի անհատական ոճի էությունը:

Վերոնշյալ ստեղծագործության լեզվաոճական ուսումնասիրության արդյունքում ստացված տվյալները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ հերոսի ազատության կորուստը պայմանավորված է ոչ միայն վիկտորյանական Անգլիայի բռնատիրությամբ և սահմանափակումներով, այլև հենց իր՝ հերոսի թուլակամությամբ, անվճռականությամբ և անհաստատակամությամբ: Փաստորեն հեղինակն այստեղ զարգացնում է այն միտքը, որ անհատը չպետք է ենթարկվի հասարակության նախապաշարմունքներին ու պայմանականություններին, այլ սեփական նախաձեռնությամբ և վճռականությամբ պայքարի հանուն իր ազատության ձեռքբերման:

Հայտնի է, որ գեղարվեստական ստեղծագործությունը և հեղինակը միմյանց հետ սերտորեն փոխկապակցված են և գեղարվեստական տեքստի վերլուծության ու մեկնաբանման շնորհիվ է, որ ընթերցողը հնարավորություն է ստանում բացահայտելու հեղինակի թաքնված «ես»-ը, մտադրություններն ու հույզերը: Հարկ է նկատել, սակայն, որ գեղարվեստական ստեղծագործության քննությունը ենթադրում է ոչ միայն բուն տեքստի ուսումնասիրությունը, այլև հարող տեքստերի վերլուծությունը, ինչպիսին է, օրինակ, բնաբանը՝ համալիր բնութագիր տալով հեղինակի անհատական ոճի վերաբերյալ: Բնաբանի օգտագործումը կարելի է համարել հեղինակի մտահղացումների դրսևորման մի ձև, քանի որ միևնույն տեքստը տարբեր համատեքստերում կարող է ձեռք բերել գաղափարական տարբեր ուղղվածություն: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Ն. Կուզմինան, բնաբանն ունի մի շարք գործառույթներ, որոնցից ամենակարևորը երկխոսական հարաբերությունների ձևավորման գործառույթն է՝ *«բնաբան-տեքստ»*, *«հեղինակ-բնաբան»*, *«բնաբան-ընթերցող»* (Кузьмина 1999):

«Բնաբան-տեքստ» փոխհարաբերություններում բնաբանին բնորոշ է տեղեկատվական գործառույթը, քանի որ այն արտակայորեն կամ ներակայորեն արտահայտում է անմիջապես հաջորդող տեքստի հակիրճ բովանդակությունը: Հասցեագրողի տեսանկյունից՝ բնաբանը հանդես է գալիս որպես հաղորդակցական նշան, որը ծառայում է հեղինակի մտադրությունների վերհանմանը, մինչդեռ

հասցեատիրոջ տեսանկյունից՝ բնաբանը հնարավորություն է տալիս ընթերցողին պատկերացում կազմելու ինչպես ստեղծագործության, այնպես էլ հեղինակի վերաբերյալ (Кузьмина 2006):

Հարատեքստային հարաբերությունների դրսևորման վառ օրինակ է Ջ. Ֆաուլզի «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպը, որտեղ յուրաքանչյուր գլխից առաջ օգտագործված բնաբանն արտացոլում է Ֆաուլզի մտադրությունը և հանդես է գալիս որպես խթան, որն ընթերցողի միտքն ուղղորդում է դեպի այն հատվածը, որին բնաբանը վերագրվում է: Համաձայն Ի. Արնոլդի դիտարկման՝ բնաբանի և տեքստի միջև հարաբերությունները միշտ նպատակաուղղված են: Ինչպես օրինակ՝ տվյալ վեպում հեղինակը մտադրված մեջբերել է բնաբաններ, որոնք վերցված են հենց վիկտորյանական դարաշրջանի ստեղծագործողների աշխատանքներից՝ նպատակ ունենալով նկարագրելու վիկտորյանական Անգլիան այդ ժամանակաշրջանում ապրող հեղինակների աչքերով (Арнольд 1985: 396):

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Կ. Մարքսի գրչին պատկանող բնաբանի մեջբերումը վեպի հենց սկզբում, քանի որ այդ երկու տողերում կարծես թե ամփոփված է ողջ գեղարվեստական երկի գաղափարական բովանդակությունը:

*Every **emancipation** is a restoration of the human*

world and of human relationships to man himself. (Marx, Zur Judenfrage: 1844)

Այս բնաբանի վերծանումը հնարավոր է դառնում «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպի հետահայաց ընթերցման արդյունքում, քանի որ միայն ստեղծագործության բովանդակությանը, հիմնական գաղափարին ծանոթանալուց հետո է, որ ընթերցողը կարողանում է պատկերացում կազմել հեղինակի մտահղացումների մասին: Ինչպես նշել ենք, տվյալ ստեղծագործության բովանդակության անկյունաքարը անհատի ազատության ձեռքբերման խնդիրն է, ինչն իր արտացոլումն է գտել մեջբերված երկտողում “*emancipation*” բառի գործածմամբ, որն իր հիմնանշանակային իմաստով ենթադրում է «*ինչ-որ բանից, հատկապես ստրկությունից ազատում*»: Պատահական չէ Ջ. Ֆաուլզի կողմից Մարքսին պատկանող հենց այս երկտողի մեջբերումը, քանի որ ստեղծագործության երկու գլխավոր հերոսներն էլ ազատության ձեռքբերման ուղին կերտում են՝ դեմ դուրս գալով

վիկտորյանական Անգլիայի հասարակության կողմից սահմանված կարգերին ու ավանդույթներին և միայն այդ ժամանակ է, որ հերոսները կարողանում են վերագտնել «իրենք իրենց»՝ նվաճելով անհատական ազատություն:

Վիկտորյանական Անգլիայի ինչպես բարոյական նորմերի, այնպես էլ հասարակական կարգերի հայտնի քննադատ Արթուր Կլոֆի ստեղծագործությունից մի հատված է մեջբերում Ֆաուլզը վեպի 11-րդ գլխից առաջ, որտեղ նույնպես անդրադարձ է կատարվում հասարակություն-անհատ փոխհարաբերություններում անհատի ազատության բացակայության խնդրին:

With the form conforming duly,

Senseless what it meaneth truly,

Go to church—the world require you,

To balls—the world require you too,

And marry—papa and mama desire you,

And your sisters and schoolfellows do. (A. Clough, “Duty”, 1841)

Բնաբանի լեզվաոճական ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս վեր հանելու հեղինակի միտումն առ այն, որ հասարակական կարծիքը, կարծրատիպերը ճնշում, կաշկանդում են անհատին՝ սահմանափակելով վերջինիս ազատ ընտրության հնարավորությունը: Դրա վառ ապացույցը “*the world require you*” ասույթի կրկնությունն է, ինչպես նաև “*require*” և “*desire*” բայերի գործածումը, որոնք վկայում են հասարակության հզոր ուժի և անհատի անզորության մասին: Մինչդեռ նշված բնաբանի կիրառությամբ Ֆաուլզը կոչ է անում անհատներին դեմ դուրս գալ հասարակության կողմից սահմանված կանոններին, քարացած կարծրատիպերին և պայքարել հանուն ազատության ձեռքբերման:

Հասարակության մեջ անհատի ազատության բացակայության, իրավունքների ոտնահարման մեկ այլ օրինակ է վեպի 7-րդ գլխից առաջ Կ. Մարքսի «Կապիտալ» աշխատանքից քաղված հետևյալ հատվածը, որտեղ, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ռ. Բրդենը, «Մարքսից մեջբերված տողերը պատկերում են հասարակության աշխատավոր դասակարգի թշվառ վիճակը» (Burden 1980: 273):

*The extraordinary productiveness of modern industry . . . allows of the unproductive employment of a larger and larger part of the working class, and the consequent reproduction, on a constantly extending scale, of the **ancient domestic slaves under the name of a servant class**, including men-servants, women-servants, lackeys, etc. (Marx, Capital, 1867)*

Կ. Մարքսը քննադատական մոտեցում է ցուցաբերում վիկտորյանական դարաշրջանի հասարակության հանդեպ՝ հատկապես ընդգծելով աշխատավոր դասակարգի ազատության բացակայության խնդիրը: Հետաքրքրական է “*extraordinary productiveness*” և “*unproductive employment*” բառակապակցությունների վերլուծությունը, քանի որ այդ հակադրության միջոցով հեղինակն արտահայտում է իր հեզնանքը տվյալ ժամանակաշրջանի արդյունաբերության արդյունավետության վերաբերյալ, ինչի արդյունքում աշխատավոր դասակարգը շարունակում է մնալ որպես բարձր խավի իշխանության ներքո գոյատևվող ստրուկներ, ինչն առկայացված է նշված հասվածում “*ancient domestic slaves under the name of a servant class*” ասույթի միջոցով: Պատահական չէ, իհարկե, Ֆաուլզի կողմից Մարքսի վերոնշյալ գաղափարի մեջբերումը, քանի որ Ֆաուլզը նույնպես վեպում արժարժում է հասարակության բարձր և ցածր խավերի բախման հարցը:

Այսպիսով, ցանկացած ստեղծագործությունից առաջ մեջբերված բնաբանները ոչ միայն ծառայում են գեղարվեստական տեքստի գաղափարական բովանդակության վերձանմանը, այլև ընթերցողին հնարավորություն են տալիս ներթափանցելու հեղինակի ներաշխարհ՝ բացահայտելով վերջինիս մտադրություններն ու աշխարհընկալման կերպը:

2.2.1. Ինքնամիջտեքստային կապերի դրսևորումը Ջ. Ֆաուլզի անհատական ոճում

How you achieve freedom.

That obsesses me.

All my books are about that.

J. Fowles

Անգլիացի աշխարհահռչակ գրող Ջ. Ֆաուլզի ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ գեղարվեստական ստեղծագործությունների ընդհանուր համակարգում, ինչպես արդեն նկատեցինք, առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում «ազատության» հիմնահարցը: Կարելի է համոզված նշել, որ «ազատության» թեման Ջ. Ֆաուլզի հիմնական ասելիքի մի կարևոր օղակն է, որին հստակ ու որոշակի տեղ է հատկացված վերջինիս գեղագիտական համակարգում: Ինչպես պնդում է Ն. Սմիրնովան՝ «գեղարվեստական երկերի ֆաուլզյան համակարգը առանձնանում է իր ինքնատիպությամբ, քանի որ այստեղ զետեղված յուրաքանչյուր տեքստ փոխկապակցված է նախորդող և հաջորդող տեքստերի հետ: Յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, լինելով առանձին ամբողջություն, միևնույն ժամանակ ընդհանուր համակարգի մի անքակտելի մասն է կազմում» (Смирнова 2002: 19):

Ջ. Ֆաուլզի «Կոլեկցիոները», «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպերի և «Արիստոս – *The Aristos*» էսսեի ուսումնասիրության արդյունքում փորձել ենք վեր հանել «ազատություն» հասկացույթի ֆաուլզյան հայեցակերպը: Ջ. Ֆաուլզն իր աշխատություններում մեկնաբանում է «ազատությունը» տարբեր տեսանկյուններից, բայցևայնպես վերոնշյալ ստեղծագործություններում առկա են ինքնամիջտեքստային տարրեր, որոնք ընթերցողի համար ծառայում են որպես խթան՝ վերհիշելու նախորդող տեքստերում հեղինակի կողմից օգտագործված լեզվական միջոցները և վերաիմաստավորելու դրանք ինքնանդրադարձնող տեքստում:

Հարկ է նկատել, որ «Արիստոս» աշխատությունը ծառայում է որպես նախատեքստ «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպի համար: «Արիստոս»-ն իր էությանը փիլիսոփայական էսսե է, որտեղ Ֆաուլզը շարադրել է իր մտքերն ու գաղափարները տարբեր թեմաների շուրջ, այդ թվում՝ «ազատության»: «Արիստոս»-ի լույս տեսնելուց հինգ տարի անց Ֆաուլզը գրել է «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» գեղարվեստական վեպը, որտեղ անդրադարձել է «Արիստոս» աշխատության մեջ արծարծված մի շարք գաղափարների, որոնցից է ազատության ձեռքբերման անհրաժեշտության և կարևորության խնդիրն անհատի համար:

<p><i>What we call <u>suffering, death, disaster, misfortune, tragedy</u>, we should call the <u>price of freedom</u>. The only alternative to this <u>suffering freedom</u> is an <u>unsuffering unfreedom</u>. (The Aristos, Kindle Locations 175-176)</i></p>	<p><i>My poor Charles, search your heart—you know your choice. You <u>stay in prison</u>, what your time calls duty, honor, self-respect, and <u>you are comfortably safe</u>. Or <u>you are free and crucified</u>. Your only companions <u>the stones, the thorns, the turning backs; the silence of cities, and their hate</u>. (The French Lieutenant's Woman, p. 155)</i></p>
--	--

Մեջբերված երկու հատվածներում էլ, որոնք քաղված են ոչ գեղարվեստական և գեղարվեստական ստեղծագործություններից, Ֆաուլզը հակադրության միջոցով ընթերցողին է ներկայացնում ազատության ձեռքբերման գինը: Ուշագրավ է, որ հեղինակն իր փիլիսոփայական էսսեում ազատության ձեռքբերման ուղին պատկերում է որպես տառապանքով, դժվարություններով պարուրված մի անհարթ ճանապարհ, ինչն առկայացված է ստեղծագործության մեջ “*suffering freedom*” և “*unsuffering unfreedom*” մակդրային բառակապակցությունների միջոցով: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում հատկապես “*unsuffering unfreedom*” մակդրային բառակապակցության լեզվական քննությունը, քանի որ վերջինս երկու բաղադրիչներն էլ հեղինակային դիպվածային բառեր են, որոնք, ի տարբերություն “*suffering freedom*” բառակապակցության, որոշակի գնահատողական տարր, ինչպես նաև հավելյալ արտահայտչականություն են հաղորդում հեղինակի խոսքին՝ ընդգծելով Ջ. Ֆաուլզի անհատական ոճի ինքնատիպությունը:

Ինչպես կարելի է նկատել, Ջ. Ֆաուլզն «ազատության ընտրության» խնդրին անդրադարձ է կատարել նաև իր գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, որտեղ գլխավոր հերոսը կանգնած է երկրնտրանքի առջև՝ ընտրել *տառապանքով լի ազատություն՞նը, թե՞ ազատությունից զուրկ անհոգ կյանքը*: Հմնտ՝

<i>suffering freedom</i>	<i>you are <u>free and crucified</u>. Your only companions the stones, the thorns, the turning backs; the silence of cities, and their hate.</i>
<i>unsuffering unfreedom</i>	<i>You <u>stay in prison</u>, what your time calls duty, honor, self-respect, and <u>you are comfortably safe</u></i>

Օգտագործելով “*You stay in prison*” և “*you are free and crucified*” փոխաբերությունները՝ հեղինակը առաջ է քաշում այն միտքը, որ ստեղծագործության գլխավոր հերոսի՝ Չարլզի ընտրության հնարավորությունը կանգնեցնում է նրան երկրնտրանքի առաջ՝ մնալ բանտախցու՞մ (*stay in prison*), այսինքն՝ ապրել իր նախկին կյանքով, լինել հարուստ, ունենալ հարգանք, պատիվ հասարակության մեջ և լինել ապահով, թե՞ դուրս գալ այդ բանտախցից, լինել ազատ, բայց կրել ազատության խաչը (*you are free and crucified*): Փաստորեն վիկտորյանական դարաշրջանի հասարակության կանոններին չենթարկվելը կարժանացնի նրան հասարակության անդամների ատելությանը, անտարբերությանը և թշնամանքին, ինչն առկայացված է ստեղծագործության մեջ “*Your only companions the stones, the thorns, the turning backs; the silence of cities, and their hate*” փոխաբերության, ինչպես նաև վերընթաց աստիճանավորման միջոցով:

Եթե «Արիստոս» փիլիսոփայական էսսեում Ջ. Ֆաուլզը “*suffering freedom*” և “*unsuffering unfreedom*” հակադրության միջոցով է ներկայացնում «ազատության ընտրության» երկակի բնույթը, ապա «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» գեղարվեստական վեպում հեղինակը միևնույն միտքն առկայացնում է կիրառելով այնպիսի ոճական հնարներ, ինչպիսին են՝ *փոխաբերություն, վերընթաց աստիճանավորում, հակադրություն*: Այսպիսով, նշված լեզվական ցուցիչները հանդես

են գալիս որպես ինքնամիջտեքստային տարրեր, որոնք ընթերցողի ընկալման հորիզոնում աշխուժացնում են նախորդող տեքստի իմաստային բովանդակությունը:

Փաստորեն Ջ. Ֆաուլզն անդրադառնալով «ազատության ընտրության» գաղափարին առաջ է քաշում այն միտքը, որ անհատի ազատության ձեռքբերումը մեծապես պայմանավորված է վերջինիս վճռականությամբ և կամքի ուժով: Վերոնշյալ գաղափարն իր առկայացումն է գտնում, այնուամենայնիվ, գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ստեղծագործություններում տարաբնույթ լեզվական միջոցների կիրառմամբ: Այսպես՝

<p><i>The gifts, inherited and acquired, that are special to me are the rules of the game; and the situation I am in at any given moment is the situation of the game. My freedom is the choice of action and the power of enactment I have within the rules and situation of the game. (The Aristos, Kindle Locations 788-793)</i></p>	<p><i>But above all it seemed to set Charles <u>a choice</u>; and while <u>one part of him hated having to choose</u>, we come near the secret of his state on that journey west when we know that <u>another part of him felt intolerably excited by the proximity of the moment of choice</u>. He had not the benefit of existentialist terminology; but what he felt was really a very clear case of the <u>anxiety of freedom</u>—that is, the realization that one is free and the realization that being free is a situation of terror. <i>The French Lieutenant's Woman</i>, p. 145)</i></p>
---	---

«Արիստոս» փիլիսոփայական էսսեում Ջ. Ֆաուլզը բարձրաձայնում է այն մասին, որ կյանքը խաղ է, որտեղ յուրաքանչյուր անհատ ենթարկվում է որոշակի կանոնների և գործում ըստ նախասահմանված իրավիճակների, ինչն իր արտացոլումն է գտնում տեքստում “*rules and situation of the game*” արտահայտությամբ: Բայցևայնպես, այդ խաղում անհատի ազատությունն է, որ կարող է շնորհել վերջինիս «*ազատ գործելու ընտրություն և հնարավորություն*», որն էլ առկայացված է “*My freedom is the choice of action and the power of enactment*” ասույթով: Այսպիսով, ոչ գեղարվեստական տեքստում «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի լեզվականացումն իրացվում է հասկացական շերտի ներառմամբ: Մինչդեռ «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» գեղարվեստական վեպում Ջ. Ֆաուլզը նախկինում արդեն իսկ կյանքի կոչած իր միտքը ներկայացնում է ընթերցողին գեղարվեստական կերպարի կյանքի օրինակով, ավելին՝

գարգացնելով իր հնչեցրած միտքը՝ բացելով փակագծերը և ընթերցողին ավելի ցայտուն ներկայացնելով իր ասելիքը:

Ստեղծագործության լայն համատեքստից պարզ է դառնում, որ «*ազատ ընտրության հնարավորությունը*» հերոսի համար դառնում է գլխացավանք, քանի որ Չարլզը, լինելով բավականին թույլ և անհաստատական անձնավորություն, չի կարողանում կողմնորոշվել սեփական ցանկություններում: Հերոսի հոգեկան երկփեղկվածությունն արտահայտված է վեպում “... *it (freedom) seemed to set Charles a choice ... while one part of him hated having to choose ... another part of him felt intolerably excited by the proximity of the moment of choice*” զուգահեռ կառույցների միջոցով:

Հետաքրքրական է նաև “*anxiety of freedom*” բառակապակցության կիրառությունը, որով հեղինակը ցույց է տալիս հերոսի հուզազգացական դաշտը և անհանգիստ հոգեվիճակը՝ պայմանավորված ազատ ընտրության հնարավորությամբ: Փաստորեն Չարլզն, ունենալով ընտրության ազատություն, երկմտանքի և անորոշության մեջ է, քանի որ վերջինիս համար ազատությունը լիարժեք չէ և հարաբերական բնույթ է կրում, ինչն էլ ակնհայտ է դառնում “*the realization that one is free and the realization that being free is a situation of terror*” զուգահեռ կառույցի գործածմամբ:

Նշված ստեղծագործություններում Զ. Ֆաուլզն անդրադառնում է ոչ միայն «*ազատության ընտրության*» գաղափարին, այլև զուգահեռներ է անցկացնում Վերածննդի և վիկտորյանական դարաշրջանների միջև՝ հիմնվելով «*ազատության*» և «*ազատության բացակայության*» հակադրության վրա: Երկու ստեղծագործություններում էլ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթն առկայացված է ներակա լեզվական միջոցների գործածմամբ:

<i>Adam is stasis, or conservatism; Eve is kinesis, or progress. Adam societies are ones in which the man and the father, male gods, exact strict obedience to established institutions and norms of behaviour, as during a majority of the periods of history in our era. The Victorian is a typical such</i>	<i>... in essence the Renaissance was simply the green end of one of civilization's hardest winters. It was an end to chains, bounds, frontiers. Its device was the only device: What is, is good. It was all, in short, that Charles's age was not The French Lieutenant's Woman, p. 29)</i>
--	--

<p><u>period. Eve societies are those in which the woman and the mother, female gods, encourage innovation and experiment, and fresh definitions, aims, modes of feeling. The Renaissance and our own are typical such ages.</u> (The Aristos, Kindle Locations 2016-2019)</p>	
--	--

«Արիստոս» աշխատության մեջ Ջ. Ֆաուլզն, անդրադարձ կատարելով Աստվածաշնչին, վիկտորյանական դարաշրջանը պատկերում է որպես սահմանափակումներով, պայմանականություններով, կարծրատիպերով ողողված մի դարաշրջան, որի ակունքները սկիզբ են առնում Ադամից, մինչդեռ Վերածնունդը ներկայացնում է որպես ազատության, նորարարությունների, թարմության դարաշրջան, ինչի հիմքում կանգնած է Եվան: Հմմտ՝

<p><u>Adam societies</u> “exact strict obedience to established institutions and norms of behavior”</p>	<p><u>The Victorian is a typical such period</u></p>
<p><u>Eve societies</u> “encourage innovation and experiment, and fresh definitions, aims, modes of feeling”</p>	<p><u>The Renaissance and our own are typical such ages</u></p>

Ջուզահեռներ անցկացնելով Ջ. Ֆաուլզի գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ստեղծագործությունների միջև նկատում ենք, որ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթն առկայացվում է ոչ գեղարվեստական տեքստում մասնավորապես հասկացական շերտի դրսևորմամբ, մինչդեռ գեղարվեստական տեքստում առկա է գնահատողական շերտը, որն արտացոլվում է ինչպես արդեն նշել ենք “the green end of one of civilization’s hardest winters” փոխաբերության, ինչպես նաև “It was an end to chains, bounds, frontiers” վերընթաց աստիճանավորման միջոցով:

Փաստորեն Ջ. Ֆաուլզն ինքնանդրադարձ կատարելով սեփական գաղափարներին, ցանկանում է շեշտել իր միտքը վիկտորյանական դարաշրջանում ազատության բացակայության, հարկադրանքների վերաբերյալ, զարգացնում այն՝ օգտագործելով ոճականորեն նշույթավորված լեզվական միջոցներ:

Ուսումնասիրելով «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը՝ վեր ենք հանել նաև համամարդկային կարևորություն ունեցող մի գաղափարի՝ «փողի» ֆաուլզյան

մեկնաբանումը, որը հեղինակը կապում է ազատության հետ: Իրականացնելով Ջ. Ֆաուլզի երեք ստեղծագործությունների՝ «Կոլեկցիոները», «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպերի և «Արիստոս» էսսեի լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական քննություն՝ նկատում ենք, որ այս բոլոր ստեղծագործությունները միմյանց հետ փոխկապակցված են, քանի որ դրանցից յուրաքանչյուրում Ֆաուլզը *ազատությունը* զուգորդում է *փողի* հետ: Այսպես՝

<p><i>In my opinion a lot of people who may seem happy now would do what I did or similar things if they had the money and the time.... And <u>Money is Power.</u> (The Collector, p. 24)</i></p> <p><i>It's despair that perfectly normal <u>young men can be made vicious and evil because they've won a lot of money. And then do what you've done to me.</u> (The Collector, p. 134)</i></p> <p><i><u>"You have money – as a matter of fact, you aren't stupid, you could become whatever you liked... Look what you could do. You could ... you could collect pictures. I'd tell you what to look for, I'd introduce you to people who would tell you about art-collecting.</u> (The Collector, p. 76)</i></p>	<p><i><u>Money is potentiality; is control of, and access to, hazard; is freedom to choose; is power.</u> The rich once thought they could buy their way into heaven; now heaven has moved to the here and now. But the rich man has not changed; and his belief that he can still buy his way into heaven-on-earth seems proved. (The Aristos, Kindle Locations 1505-1507)</i></p>	<p><i>And here we come near the real germ of Charles's discontent: this feeling that he was now <u>the bought husband, his in-law's puppet.</u> Never mind that such marriages were traditional in his class; the tradition had sprung from an age when <u>polite marriage</u> was a publicly accepted <u>business contract</u> that neither husband nor wife was expected to honor much beyond its terms: <u>money for rank</u>.... From that would follow the other necessities: his gratitude for her <u>money</u>, this being <u>morally blackmailed</u> into a partnership ... (The French Lieutenant's Woman, p. 125)</i></p>
---	---	---

Նշված ստեղծագործություններից «Կոլեկցիոները» ծառայում է որպես նախաստեքստ մյուս երկու երկերի համար, քանի որ Ֆաուլզն առաջին անգամ անդրադարձել է «ազատություն» և «փող» հասկացույթների հարաբերման երկակի

բնույթին 1963 թվականին գրված «Կոլեկցիոները» վեպում: Համաձայն Զ. Ֆաուլզի ընկալման՝ փողն ընձեռում է անհատին բազում հնարավորություններ, ինչպես նաև գործելու ազատություն: Բայցևայնպես անհատն ինքն է որոշում ինչպես օգտագործել իրեն ընձեռված ազատությունը: Հենց այստեղ է, որ ևս մեկ անգամ առերեսվում ենք «ազատություն» հասկացույթի երկակի բնույթի հետ: Արարող, ստեղծող մարդը ձգտում է իր ազատությունն օգտագործել հանուն բարու, հանուն մարդասիրության, մինչդեռ թուլական, անգութ մարդու համար փողի տված ազատությունը դառնում է չարիք, որը հանգեցնում է եսասիրության, ինչի արդյունքում անհատն իրեն իրավունք է վերապահում մարդկանց թելադրել իր կամքը, որն էլ, ի վերջո, դրսևորվում է որպես բռնակալություն: Այստեղ Ֆաուլզը «*փողի զորության*» գաղափարը ներկայացնում է “*Money is Power*” փոխաբերության միջոցով, որտեղ “*Power-զորություն*” բառը ենթադրում է «*ազատ, առանց սահմանափակումների գործելու ազատություն*», ինչը կարող է հանգեցնել ամենաթողության և սանձարձակության: Դա է վկայում նաև “*young men can be made vicious and evil because they’ve won a lot of money. And then do what you’ve done to me*” ասույթների կիրառությունը, որի միջոցով հեղինակը նպատակ ունի ներկայացնելու շահած գումարով ազատություն ձեռք բերած անհատի հոգեբանությունը:

«Կոլեկցիոները» վեպը գրելուց մեկ տարի անց Զ. Ֆաուլզն իր փիլիսոփայական էսսեում կրկին անդրադառնում է ազատության և փողի զուգորդման խնդրին, սակայն, արդեն վերահիմաստավորելով և զարգացնելով իր նախկինում արծարծած մտքերը: Զ. Ֆաուլզը «*փողի զորության*» գաղափարն առկայացնում է «Արիստոս»-ում “*Money is Power*” ինքնամեջբերման միջոցով, սակայն, միևնույն ժամանակ զարգացնում է իր միտքը՝ փողը համարելով «*կառավարող ուժ, ցանկացած բնագավառ մուտք գործելու հնարավորություն*»:

Ավելին, «*փողի զորության*» գաղափարին Ֆաուլզն անդրադարձել է նաև «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպում, որտեղ հեղինակը արտահայտում է այն միտքը, որ փողն ի զորու է սահմանափակել մարդկանց ազատությունը: Վերոնշյալ միտքը Ֆաուլզն արտահայտում է ստեղծագործության գլխավոր հերոսի կերպարի միջոցով, ում ամուսնությունը հարուստ գործարարի աղջկա հետ կհանգեցնի հերոսի

հոգևոր ազատության կորստի: Դրա վառ ապացույցը հետևյալ արտահայտություններն են՝ *“this feeling that he was now the bought husband, his in-law’s puppet”*, *“polite marriage”*, *“money for rank”*: Ակնհայտ է, որ «Արիստոս» էսսեում արտահայտված «փողի զորության, կառավարող ուժի, դեպի ցանկացած բնագավառ մուտք գործելու հնարավորության», դրանց արդյունքում նաև «ազատության սահմանափակման» գաղափարներն իրենց արտացոլումն են գտնում «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպում ինքնանդրադարձի միջոցով: Փաստորեն Ջ. Ֆաուլզը նշված գաղափարներն առկայացնում է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ տարաբնույթ լեզվական միջոցներով, այնուամենայնիվ՝ պահպանելով գաղափարական բովանդակությունը: Հետաքրքրություն է ներկայացնում *“polite marriage”* մակդրային բառակապակցությունը, որը տվյալ համատեքստում կրում է «*հաշվարկով ամուսնության*» իմաստը: *“Polite”* մակդիրի կիրառությամբ հեղինակը ցանկանում է ընդգծել, որ այդ ամուսնությունը հիմնված է ոչ թե սիրո և հարգանքի, այլ հասարակության կողմից ընդունված պայմանականությունների վրա: Հերոսի մտահոգության պատճառը նմանատիպ ամուսնության պատրաստվելն է բավականին հարուստ մի աղջկա՝ Էռնեստինայի հետ, ինչի արդյունքում նա վերջնականապես կկորցնի իր ազատությունը: Ֆաուլզը Չարլզի ազատության կորուստը պատկերում է *“this feeling that he was now the bought husband, his in-law’s puppet”* փոխաբերության միջոցով, որը ցույց է տալիս հերոսի դժկամությունը՝ դառնալ կամակատար Էռնեստինայի հոր ձեռքերում: Հմմտ՝

Money is Power	Money is power Money is control of Money is access to Money is hazard	bought husband in-law's puppet polite marriage money for rank
----------------	--	--

Բայցևայնպես, հարկ է նշել, որ Ֆաուլզը ինչպես «փողը», այնպես էլ «ազատությունը» դիտարկում է որպես երկակի բնույթ ունեցող հասկացություններ: Դա է վկայում «Կոլեկցիոները» վեպից դուրս գրված հետևյալ ասույթը՝ *“You have money –you could become whatever you liked you could collect pictures”*: Պատահական չէ հեղինակի կողմից ըղձական եղանակի և *“whatever”* բառի գործածումը տվյալ համատեքստում, քանի որ վերջիններս արտահայտում են հեղինակի միտումն առ այն,

որ փողը ոչ միայն չարիք է ծնում, այլև ընձեռում է ազատության ընտրություն, բազում հնարավորություններ, և անհատը ինքն է որոշում ինչ նպատակով օգտագործել այն: Հմմտ՝

<p><i>You have money – you could become whatever you liked you could collect pictures</i></p>	<p><i>Money is potentiality, Money is freedom to choose</i></p>
--	---

Այսպիսով, համաձայն Ջ. Ֆաուլզի ընկալման՝ փողը կարող է անհատին շնորհել ազատության ընտրություն, ուստի մարդն ինքն է պատասխանատու իր գործած արարքների համար:

Ամփոփելով Ջ. Ֆաուլզի երեք ստեղծագործությունների ինքնամիջտեքստային վերլուծության արդյուքները՝ հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ ազատության, մասնավորապես անհատի ազատության հիմնահարցը իսկապես առանցքային տեղ է զբաղեցնում Ջ. Ֆաուլզի գեղագիտական համակարգում: Լինելով էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության հետևորդ՝ Ֆաուլզն իր երկերում շարունակ անդրադառնում է հասարակություն-անհատ փոխհարաբերություններում ազատության ձեռքբերման դժվարության խնդրին: Ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ գեղարվեստական ստեղծագործություններում Ջ. Ֆաուլզն անդրադարձ է կատարում հետևյալ գաղափարներին՝

- «ազատության ընտրության», երբ անհատը, շնորհված լինելով ընտրության հնարավորությամբ, ինքն է որոշում կայացնում ունենալ ազատ գործելու հնարավորություն, թե ենթարկվել հասարակության հարկադրանքներին, ինչն էլ, անտարակույս, մեծապես պայմանավորված է անհատի վճռականությամբ և հաստատակամությամբ:

- *Վերածննդի և վիկտորյանական դարաշրջանների* համեմատություն՝ «ազատություն» և «ազատության բացակայություն» հակադրության հենքի վրա:

- «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը *փողի* հետ:
Իրականացնելով Ջ. Ֆաուլզի ստեղծագործությունների ինքնամիջտեքստային վերլուծություն՝ վեր ենք հանել ինքնամիջտեքստայնության հետևյալ գործառույթները՝

- *Ինքնանդրադարձման գործառույթ*. հեղինակն, անդրադառնալով ոչ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ առաջ քաշած իր գաղափարներին,

գեղարվեստականացնում է դրանք՝ կոնկրետ հերոսի կյանքի օրինակով պատկերելով ազատության վերաբերյալ իր մտահղացումները: Զ. Ֆաուլզն իր հիմնական ասելիքն առկայացնում է գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ստեղծագործություններում՝ գործածելով ինչպես ինքնամեջբերումներ, այնպես էլ ինքնանդրադարձեր, որով հեղինակը միտված է աշխուժացնելու ընթերցողի ստեղծագործական ներուժը:

- *Տեքստաստեղծման և վերարտադրողական գործառույթ.* «ազատություն» հեղինակային հասկացույթն առկայացված է ոչ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ մասնավորապես արտակա լեզվական միջոցներով՝ ներառելով հեղինակային հասկացույթի հասկացական շերտը, մինչդեռ միևնույն միտքն իր արտացոլումն է գտնում գեղարվեստական տեքստում բազմազան լեզվաճական միջոցներով՝ փոխաբերություն, աստիճանավորում, զուգահեռ կառույցներ, մակդրային բառակապակցություն՝ ներառելով հեղինակային հասկացույթի գնահատողական, զուգորդային-պատկերային շերտերը: Փաստորեն նոր տեքստի ձևավորման համար հեղինակը գործածել է ոչ թե նույն լեզվական միջոցները նախկինում արծարծած գաղափարները կյանքի կոչելու համար, այլև տեքստաստեղծման գործընթացում կիրառելով փոփոխված, ներակա լեզվական միջոցներ՝ նոր իմաստ և նոր շունչ է հաղորդել իր խոսքին:

Իրականացնելով Զ. Ֆաուլզի երեք ստեղծագործությունների՝ «Կոլեկցիոները», «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» գեղարվեստական վեպերի և «Արիստոս» փիլիսոփայական էսսեի վերլուծություն՝ աղյուսակի տեսքով ներկայացնում ենք «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի ֆաուլզյան ընկալումը:

Աղյուսակ 2 - «Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի բնութագիրը Զ. Ֆաուլզի ստեղծագործություններում

«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի մեկնաբանումը՝ ըստ Զ. Ֆաուլզի	Հեղինակային հասկացույթի շերտերը				«Ազատություն» հասկացույթի բնութագիրը՝ ըստ Ռոժեի բառարանի
	Հասկացական	Գնահատողական	Զուգորդային-պատկերային	Խորհրդանշային	

Ազատությունը որպես ապրելու, ստեղծագործելու, արարելու իրավունք և հնարավորություն	+	+	-	-	Ազատ, առանց սահմանափակումների գործելու իրավունք
Ազատությունը որպես ամենաթողություն, պատասխանատվության բացակայություն, մարդկանց ճակատագրերը տնօրինելու իրավունք	+	+	-	-	Արտոնություն, առավելություն և իրավունք այլ մարդկանց նկատմամբ
«Վերև-ներքև» կողմնորոշիչները որպես «ազատության» և «ազատության բացակայության» ցուցիչներ	+	+	+	+	-
Անհատի ազատության սահմանափակումները վիկտորյանական Անգլիայում	+	+	-	-	-
Հասարակության պայմանականությունները որպես անհատական ազատության սահմանափակման գործոն	+	+	-	-	Ազատ, առանց սահմանափակումների գործելու իրավունք
Անհատի անկայունությունը, անվճռականությունը որպես անհատական ազատության բացակայության գործոն	+	+	-	-	
«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը բնության հետ	+	+	+	+	-
«ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը փողի հետ	+	+	+	-	-

2.3. «Ազատություն» հասկացույթի լեզվաոճական արժևորումները Ջ. Ափոյայքի վեպերում

«Ճագար, վագի՛ր – Rabbit, Run»: Ջոն Ափոյայքն ամերիկացի այն աշխարհահռչակ ստեղծագործողներից է, ում հարուստ գրական ժառանգությունը մեկնաբանման բազում հնարավորություններ է ընձեռում: Ջ. Ափոյայքն այն բացառիկ հեղինակներից է, որը մեծ գնահատանքի է արժանացել ոչ միայն ընթերցողների, այլև գրաքննադատների շրջանակներում, քանի որ նա աչքի է ընկնում ինչպես աշխարհի յուրօրինակ մեկնաբանմամբ, այնպես էլ աննկարագրելի հարուստ լեզվաաշխարհով և ուրույն անհատական ոճով: Լինելով էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության հետևորդ՝ Ջ. Ափոյայքը պատկերում է 20-րդ դարի կեսերին Ամերիկայում տիրող մթնոլորտը, միջին խավի ապրելակերպը՝ բարձրաձայնելով ամերիկյան այդ դարաշրջանի հասարակության թերություններն ու խնդիրները: Գեղարվեստական ստեղծագործությունների միջոցով Ջ. Ափոյայքը ներկայացնում է աշխարհի հեղինակային պատկերը, որտեղ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում «ազատության» գաղափարը: Գեղարվեստական այդպիսի մի ստեղծագործություն է «Ճագար, վագի՛ր» վեպը, որը, հրատարակված լինելով մի քանի տասնամյակ առաջ, շարունակում է շարժել ընթերցողների հետաքրքրությունը, քանի որ հեղինակն այս ստեղծագործության մեջ արժարժում է խնդիրներ, որոնք արդիական են մինչև այսօր: Մեր հետազոտության շրջանակներում «Ճագար, վագի՛ր» վեպը հատկապես մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, քանի որ այստեղ շոշափվում է նաև «ազատության» գաղափարը, մասնավորապես ազատությունը դիտարկվում է երկու տեսանկյունից՝ ինչպես դրական՝ «ազատություն դեպի», այնպես էլ բացասական՝ «ազատություն ինչ-որ բանից» (Greiner 1984):

Պատահական չէ նաև հեղինակի կողմից «Ճագար, վագի՛ր» վերնագրի ընտրությունը, քանի որ ստեղծագործության գլխավոր հերոսը՝ Հարի Էնգստրոմը, շարունակ ճագարի պես աննպատակ վազում է՝ չկարողանալով կողմնորոշվել՝ վազել դեպի «ազատություն», թե՛ կառչել «ապահովությունից»: «Ինչի՛ց կամ ումի՛ց էր

փախչում ճագարը», -ահա այն հարցը, որ հառնում է ընթերցողի առաջ: Ինքնակենսագրական գրքում Ափոյթը նշում է, որ հերոսի փախուստը վկայում է նրա հոգեկան անպաշտպանվածության, կյանքի հանդեպ իր նյութականացված վախի մասին: Միաժամանակ Ափոյթը հավելում է, որ «ինքը շատ ընդհանրություններ ունի այս կերպարի հետ» (Updike 1989: 77), ինչը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ Հարի Էնգստրոմի կերպարը կերտելիս Ափոյթն անդրադարձ է կատարել ինքն իրեն՝ լեզվաոճական տարաբնույթ հնարների միջոցով ընթերցողին փոխանցելով իր մտահղացումներն ու հույզերը:

Առհասարակ Զ. Ափոյթի ստեղծագործություններին բնորոշ են պատկերավորման միջոցների լայն կիրառությունը և բացառություն չէ նաև «ճագար, վազի՛ր» վեպը: Ինչպես արդարացիորեն նշում է Ս. Գասպարյանը՝ «գեղարվեստական խոսքի բնութագրական հատկանիշներից է պատկերավորությունը, որն ապահովվում է խոսքի փոխաբերականացման ու շարակարգման գործընթացով: Դրանց արդյունքում ի հայտ են գալիս տարբեր տիպի ոճական արտահայտչամիջոցներ, որոնք խոսքին հաղորդում են նոր, մետա-բովանդակություն ու պատկերավորություն» (Գասպարյան 2011: 85):

«ճագար, վազի՛ր» վեպի լեզվաոճական քննության արդյունքները վկայում են, որ Զ. Ափոյթի պատկերավորման համակարգում առանցքային տեղ են զբաղեցնում խորհրդանիշները, որոնք հնարավորություն են տալիս բացահայտելու «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի ափոյթյան հայեցակերպը: Խորհրդանիշների միջոցով երբեմն վերացական, ոչ իրական, երևութական պատկերներն ու գաղափարները դառնում են կոնկրետ, տեսանելի ու թանձրացական: Հերոսի անկայուն հոգեվիճակը, փախուստն իրականությունից, ազատության սահմանափակումները և ազատության ձգտումը առկայացվում են ստեղծագործության մեջ հետևյալ խորհրդանիշների միջոցով՝ «*ցանց, քարտեզ, թակարդ, դուռ, սար և անդունդ*», որոնք պատկերում են այն սահմանափակումները, խոչընդոտները, արգելքները, որոնք պատնեշ են Հարիի ազատության ճանապարհին:

«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթն իր ուրույն արտացոլումն է գտնում նշված ստեղծագործության մեջ խորհրդանշային շերտի դրսևորմամբ, ինչն,

անտարակույս, նպաստում է Ջ. Ափոլայքի անհատական ոճի առանձնահատկությունների վերհանմանը: Այսպես՝

*He goes to the closet and takes out the coat he hung up so neatly. It seems to him he's the only person around here who cares about neatness. The clutter behind him in the room - the Old-fashioned glass with its corrupt dregs, the chock-full ashtray balanced on the easy-chair arm, the rumpled rug, the floppy stacks of slippery newspapers, the kid's toys here and there broken and stuck and jammed, a leg off a doll and a piece of bent cardboard that went with some breakfast-box cutout, the rolls of fuzz under the radiators, **the continual crisscrossing mess - clings to his back like a tightening net.** (Rabbit, Run, p. 161)*

Վեպի գլխավոր խորհրդանիշներից է “**net-gանցը**”: Ստեղծագործության լայն համատեքստից պարզ է դառնում, որ Ափոլայքը հերոսի «ազատության սահմանափակումը» պատկերում է «*ցանցի*» միջոցով: Ինչպես գիտենք, ցանցն ինքնին խորհրդանշում է «*կապանք, սահմանափակում*», ինչը և արտացոլված է վերոնշյալ ստեղծագործության մեջ: Վեպի գլխավոր հերոսի համար շրջապատող իրականությունն ասես ցանց լինի, որը շարունակ կաշկանդում է նրան, ինչը հեղինակը պատկերավոր կերպով նկարագրում է “*the continual crisscrossing mess - clings to his back like a tightening net*” փոխաբերական համեմատության միջոցով, որը օգնում է ավելի ցայտուն նկարագրել հերոսի հոգեվիճակը, ապրումները, շրջապատող իրականության մասին նրա պատկերացումները: Պատահական չէ Ջ. Ափոլայքի կողմից “*crisscrossing mess*” մակդրային բառակապակցության կիրառումը, քանի որ վերջինս համեմատվում է ցանցի հետ: Հարկ է նկատել նաև, որ “*the continual crisscrossing mess - clings to his back like a tightening net*” փոխաբերության մեջ հեղինակը դիմում է այնպիսի մի ինքնատիպ արտահայտչամիջոցի օգնությանը, ինչպիսին է բաղաձայնայթը: Միմյանց հաջորդող բառերում “*c, s*” բաղաձայնների կուտակումը հեղինակի խոսքին հաղորդում է յուրատեսակ հնչեղություն և արտահայտչականություն, ինչը նաև իր ծայնային ազդեցությունն է թողնում ընթերցողի ընկալման վրա՝ ստեղծելով նկարագրված քառուսի պատկերը:

Ափդայքը շարունակում է պատկերել ցանցը որպես «ազատության սահմանափակման» խորհրդանիշ նաև հաջորդ օրինակում: Այսպես՝

***The land refuses to change.** The more he drives the more the region resembles the country around Mt. Judge. **The same** scruff on the embankments, **the same** weathered billboards for **the same** products you wondered anybody would ever want to buy. At the upper edge of his headlight beams the naked tree-twigs make the same **net**. Indeed **the net** seems **thicker now**.* (Rabbit, Run, p. 180)

Կյանքի միապաղաղությունը, ճնշող մթնոլորտը, ազատության տենչը ստիպում են Հարիին փախչել տնից, հասարակությունից, իրականությունից, ինչը հեղինակն արտահայտել է “*the same- միևնույն*” բառի կրկնությամբ: Բայցևայնպես, փախչելով իրականության մի դրվագից, Ճագարը հայտնվում է մեկ այլ դրվագի մեջ, որը նրան հիշեցնում է իր անցյալը, իրեն շրջապատող իրականությունը: Ջ. Ափդայքը “*The land refuses to change*” փոխաբերության միջոցով պատկերում է իրականության ճնշող մթնոլորտի ազդեցությունը հերոսի հոգեվիճակի վրա: Համաձայն Հարիի մտորումների՝ շրջապատող իրականությունն է, որ իրեն գցում է ցանցի, այսինքն՝ կապանքների, սահմանափակումների մեջ՝ հնարավորություն չտալով վայելել ազատությունը: Այնուամենայնիվ, նույնիսկ տնից փախուստը թույլ չի տալիս Ճագարին ազատվել օրեցօր «նեղացող ցանցից» (tightening net): Ավելին, նոր միջավայրում ևս հերոսը հայտնվում է ցանցում, սակայն, ի տարբերություն նախկինի, այս ցանցը շարունակ ավելի ու ավելի է խտանում՝ նրան ավելի ամուր սեղմելով մեջը: Ուշագրավ է, որ հեղինակը վերոնշյալ միտքն ավելի դիպուկ և պատկերավոր ներկայացնելու համար դիմում է փոխաբերություն և կրկնություն ոճական հնարների կիրառությանը՝ “*At the upper edge of his headlight beams the naked tree-twigs make the same net. Indeed the net seems thicker now*”: Ծառերի ոստերից հյուսված ցանցը Ափդայքը համաբանության օրինակով համեմատում է Հարիին ճնշող, խեղդող ցանցի հետ: Ակնհայտ է, որ “*net*” բառի կրկնակի կիրառության մեջ իմաստային տեղաշարժ է նկատվում: Եթե առաջին նախադասության մեջ այն իրեղեն ցանցն է բնութագրում, ապա երկրորդ դեպքում “*net*” բառը հանդես է գալիս որպես «ազատության սահմանափակման» խորհրդանիշ:

*He feels the faded night he left behind in this place as a **net** of telephone calls and hasty trips, trails of tears and strings of words, white worried threads shuttled through the night and now faded but still existent, an invisible **net** overlaying the steep streets and **in whose center he lies secure in his locked hollow hutch.*** (Rabbit, Run, p. 186)

Փախչելով տանից, այսինքն՝ իրականությունից՝ Հարին ձգտում է ձեռք բերել ազատություն, որը, սակայն, երևակայական է: Չկողմնորոշվելով սեփական ցանկությունների մեջ՝ Հարին ընկնում է երկմտանքի մեջ՝ վազել ազատությամբ, թե՛ ապահովության հետևից: Այսպիսով, հեղինակը վերոնշյալ օրինակում ընդգծում է Հարիի *ազատության ձգտումը* և միևնույն ժամանակ *փախուստն այդ ազատությունից*:

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում “*he lies secure in his locked hollow hutch*” փոխաբերությունը, որով հեղինակը ցույց է տալիս հերոսի թուլակամությունը, վճռականության բացակայությունը: Պատահական չէ “*hutch*” բառի կիրառությունը տվյալ համատեքստում, քանի որ վերջինիս հիմնանշանակային իմաստը, այն է՝ “*a pen or coop for small animals, especially rabbits*”⁸ կապված է ստեղծագործության գլխավոր հերոսի մականվան հետ: Փաստորեն, նշված համատեքստում “*hutch*” բառը ձեռք է բերում հարանշանակային իմաստ, ինչի միջոցով Ապրայքը կենդանու՝ ճագարի հատկանիշները, այն է՝ վախկոտություն, երկչոտություն, անվստահություն, անհամարձակություն, վերագրում է Հարիին: Վերջինս էլ, ստեղծելով իր երևակայական աշխարհը, կարծես թե իրեն զգում է պաշտպանված և փախչելով տնից՝ գնում է դեպի այդ «երևակայական իրականությունը», որտեղ, ըստ իր պատկերացման՝ ինքը կգտնի իր ներքին աշխարհին համահունչ ազատությունը: Բայց փախչելով մի ցանցից՝ նա հայտնվում է մեկ այլ ցանցի մեջ, քանի որ ինչպես «ճագարը», այնպես էլ Հարին վախենում են շրջապատող աշխարհից և ապահով ու պաշտպանված են զգում իրենց կողպված, դատարկ վանդակում:

Պատահական չէ Ապրայքի կողմից նաև “*locked*” և “*hollow*” բառերի կիրառությունը, որոնք տվյալ համատեքստում ձեռք են բերում փոխաբերական իմաստ: “*Locked*” բառն այստեղ միտված է արտահայտելու այն միտքը, որ վանդակը, որտեղ ապաստան է փորձում գտնել Հարին, նույնպես սահմանափակում և կաշկանդում է նրա

⁸ [<http://www.thefreedictionary.com/hutch>]

ազատությունը: Մինչդեռ “*hollow*” բառը զուգորդվում է Հարիի հոգևոր միայնության և հասարակությունից մեկուսացման հետ: Փաստորեն, Հարիի անհաստատականությունը խոչընդոտում է նրան պայքարել հասարակության մարտահրավերներին և այդ պատճառով նա ազատ և անվտանգ է զգում միայն իր երևակայական աշխարհում, որտեղ միայնակ է և հեռու իրականությունից:

«Ճագար, վազի՛ր» ստեղծագործության մեջ մեկ այլ խորհրդանիշ է “**map-քարտեզը**”, որը վեպի գլխավոր հերոսը նույնպես զուգորդում է «ազատության սահմանափակման» հետ:

*The names melt away and **he sees the map whole, a net, all those red lines and blue lines and stars, a net he is somewhere caught in. He claws at it and tears it; with a gasp of exasperation he rips away a great triangular piece and tears the large remnant in half and, more calmly, lays these three pieces on top of each other and tears them in half, and then those six pieces and so on until he has a wad he can squeeze in his hand like a ball.*** (Rabbit, Run, p. 182)

Մեջբերված հատվածում քարտեզի վրայի գծերը, նշանները Հարիին ցանց են հիշեցնում՝ “*he sees the map whole, a net, all those red lines and blue lines and stars*”, որը կարծես զգել է նրան իր կապանքների մեջ “*a net he is somewhere caught in*”: Քարտեզն այստեղ խորհրդանշում է այն հասարակական համակարգը, որից Ճագարը փախչում է, քանի որ այն ցանցի նման առել է նրան իր ճիրանների մեջ և խեղդում է: Դժվար չէ նկատել, որ հեղինակն օգտագործում է կրկնություն պատկերավորման միջոցի տարատեսակներից մեկը՝ կցուրդը “*he sees the map whole, a net, all those red lines and blue lines and stars, a net he is somewhere caught in*”, որը ասույթին լրացուցիչ ռճական երանգ է հաղորդում: Այս համատեքստում ևս “*net*” բառի կրկնությունն ինքնանպատակ չէ, քանի որ այն իմաստային տեղաշարժ է ենթադրում: Եթե ասույթի սկզբում օգտագործված “*net*” բառով հեղինակը պատկերում է քարտեզի վրայի գծերը որպես ցանց, ապա երկրորդ “*net*”-ն այն վերացական ցանցն է, որն, առնելով Հարիին իր ճիրանների մեջ, խեղդում է՝ զրկելով նրան ազատությունից:

Ուշագրավ է նաև հեղինակի կողմից “*to claw, to rip away, to tear*” ավերման բայերի օգտագործումը, քանի որ նշված բառերով կառուցված վերլնթաց

աստիճանավորման միջոցով հեղինակը պատկերում է հերոսի հոգեկան անհավասարակշռվածությունը: Փաստորեն Հարին իր նպատակին հասնելու համար վճռականություն, կամք ցուցաբերելու փոխարեն, հակառակը, դրսևորում է թուլակամություն՝ պատառոտելով և մասերի բաժանելով քարտեզը, ինչը նա համարում է իր ազատության ձեռքբերման խոչընդոտը:

Ստեղծագործության սկզբից մինչև վերջ կարմիր թելի նման ձգվում է հերոսի ազատության ձեռքբերման խնդիրը: Տնից, ընտանիքից, հասարակությունից փախուստը Հարիի մոտ ձևավորում է երևակայական ազատության զգացում: Այնուամենայնիվ, վեպի վերջում արդեն հենց ինքը՝ Հարին, համոզվում է, որ իր փախուստը, աննպատակ դեգերումները չեն կարող հանգեցնել ազատության: Հակառակը, փախչելով իրականությունից, նա միայն փոխում է միջավայրը, մինչդեռ մի «ցանցից» հայտնվում է մեկ այլ «ցանցում», որը շարունակ խեղդում է իրեն.

*He feels his inside as very real suddenly, a **pure blank space** in the middle of a **dense net**.* (Rabbit, Run, p. 434)

Վերոնշյալ միտքն առկայացվում է ստեղծագործության մեջ *“He feels his inside as a pure blank space in the middle of a dense net”* փոխաբերական համեմատության միջոցով, որն արտահայտում է հեղինակի միտումն առ այն, որ հասարակությունից փախուստը հանգեցնում է ոչ թե ազատության, այլ մեկուսացման, մենության, ինչը ենթադրում է անվստահություն, վախ, սեփական ուժերի թերագնահատում: Այսպիսով, օգտագործելով *“a pure blank space”* և *“dense net”* մակդրային բառակապակցությունները, հեղինակը պատկերում է հերոսի հոգեվիճակը, ով, ի վերջո, իրեն զգում է հոժ, խեղդող ցանցում՝ պարուրված դատարկության զգացումով:

Մեջբերված հատվածների լեզվաոճական քննությունը թույլ է տալիս կատարելու հետևյալ եզրահանգումները: Հեղինակն աստիճանաբար զարգացնում է այն գաղափարը, որ հասարակությունից, իրականությունից փախուստը հանուն ազատության ձեռքբերման իրականում հանգեցնում է ոչ թե ազատության, այլ տառապանքի, սեփական «ես»-ի, ինքնության կորստի: Հեղինակի միտումն ակնհայտ է դառնում ստեղծագործության տարբեր հատվածներում օգտագործված հետևյալ մակդրային բառակապակցությունների՝ *“tightening net – thicker net – dense net”*

վերլուծության միջոցով: Այսպիսով, հերոսը, ստեղծագործության սկզբում փորձելով ազատվել նեղացող ցանցից (tightening net), ի վերջո հայտնվում է ավելի խեղդող և ճնշող ցանցում (dense net):

Հարիի երջանկությունը լիարժեք չէ, քանի որ նրան հանգիստ չի թողնում նվաճած ազատությունը կորցնելու վախը, ինչը վեպում ներկայացված է հետևյալ փոխաբերությունների միջոցով.

A dread of marring his freedom blocks the easy gesture of expressing gratitude. Rabbit pronounces, "Thanks" thin-lipped. (Rabbit, Run, p. 196)

Rabbit gets out hugging his great ball of clothes and stands on the curb and sidesteps, clowning in his freedom. (Rabbit, Run, p. 248)

Առաջին օրինակում հեղինակի խոսքը կերտված է “*A dread of marring his freedom blocks the easy gesture of expressing gratitude*” ծավալուն փոխաբերության կիրառությամբ, որով Ափդայքը ցանկանում է մատնանշել հերոսի տարակուսանքը, ինչպես նաև արդեն իսկ ձեռք բերած ազատության կորստի վախը:

Երկրորդ օրինակում Ափդայքը հերոսի ազատության կեղծ բերկրանքն արտահայտում է “*clowning in his freedom*” փոխաբերության միջոցով, որով հեղինակը պատկերում է հերոսի պահվածքը, ով ձևացնում է, թե իբր վայելում է իր ազատությունը:

Այնուամենայնիվ, ձեռք բերած ազատությունը միայն առաջին հայացքից է թվում իրական և գայթակղիչ, մինչդեռ հերոսի շարունակական մտորումները հանգեցնում են նրան այն կարծիքին, որ իրականում իր այդքան մեծ դժվարությամբ նվաճած ազատությունը սոսկ դատարկություն և խաբկանք է:

"I wonder if anybody saw it there. While I was asleep, did you hear anything around town?" For in the vast blank of his freedom there remain a few imperfections: his wife, their apartment, their child - clots of concern. It seems impossible that the passage of time should have so soon dissolved them, but Tothero's answer implies it. (Rabbit, Run, p. 195)

Ջ. Ափդայքը մեջբերված հատվածում հերոսի մտորումները առկայացնում է “*in the vast blank of his freedom*” փոխաբերության միջոցով, որտեղ առանցքային նշանակություն ունի “*vast blank*” բառակապակցության կիրառությունը, քանի որ

հեղինակը, այսպիսով, ցանկանում է շեշտել հերոսի ձեռք բերած ազատության անհրական, փուչ, մտացածին լինելը, ինչպես նաև ընդգծել այդ դատարկության անձայրածիր լինելը:

Ազատության սահմանափակման մեկ այլ խորհրդանիշ է “**trap-թակարդը**”, որով Ափոայքը ևս մեկ անգամ շեշտում է Ճագարի ընկճված, լքված, հոգեպես կապանքների մեջ լինելը:

*He doesn't drive five miles before **this road** begins to feel like a part of the **same trap**.* (Rabbit, Run, p. 172)

Հեղինակը փոխաբերական համեմատության միջոցով «*ճանապարհը*», որը հերոսին պետք է, որ տանի դեպի ազատություն, համեմատում է թակարդի հետ՝ “**this road begins to feel like a part of the same trap**”: Փաստորեն Ճագարի համար ամեն ինչ թակարդ է թվում՝ թե՛ ընտանիքը, թե՛ տունը, թե՛ հասարակությունը, թե՛ ճանապարհը:

Խորհրդանշական են նաև “**cliff-սար**” և “**abyss-անդունդը**” բառերը, որոնք զուգորդվում են *ազատության ձգտման* և *ազատության կորստի* հետ:

*He tries to think of something pleasant. He imagines himself about to shoot a long one-hander; but he feels he's on **a cliff**, there is **an abyss** he will fall into when the ball leaves his hands.* (Rabbit, Run, p. 171)

Ստեղծագործության լայն համատեքստից պարզ է դառնում, որ հեղինակը Ճագարի սար բարձրանալը համեմատում է նրա՝ ազատությանը ձգտելու հետ: Հարիի համար սարի գագաթը վերելքի, ինչպես նաև միապաղաղ կյանքից ազատվելու հնարավորություն է: Գերազնահատելով իր ուժերը և ձգտելով փառքի՝ Հարին չի գիտակցում, որ սար բարձրանալու, այսինքն՝ ազատության հասնելու համար անհրաժեշտ է խիզախություն, նախաձեռնություն, որից զուրկ է Ճագարը: Արդյունքում, նրա թուլակամությունն ու երկչոտությունը կնպաստեն նրա անդունդում հայտնվելուն: Կարելի է նկատել, որ ինչպես Ջ. Ֆաուլզը, այնպես էլ Ջ. Ափոայքը վերև-ներքև հակադրության մեջ, վերևը զուգորդում են ազատության (“*cliff*” բառն իր սահմանման մեջ կրում է «*վերև, բարձր*» իմակը), մինչդեռ ներքևը՝ ազատության բացակայության հետ (“*abyss*” բառն իր սահմանման մեջ կրում է «*ներքև, խորը*» իմակը):

Ամփոփելով, նշենք, որ պատկերավորման տարբեր միջոցները, ինչպիսիք են *խորհրդանիշները, փոխաբերությունը, փոխաբերական համեմատությունը, հակադրությունը, մակդրային բառակապակցությունները, աստիճանավորումը* գեղարվեստական պատկերավորություն են հաղորդում հեղինակի խոսքին: «Ճագար, վազի՛ր» ստեղծագործության լեզվաոճական քննությամբ բացահայտվում է հեղինակի՝ «ազատության» ընկալումը, ըստ որի՝ ազատությունը, որը ձեռք է բերվում հասարակությունից մեկուսացմամբ, ընտանիքից, դժվարություններից փախուստով հանգեցնում է կործանման: Ըստ Ջ. Ափդայքի՝ մարդը, փախչելով իրականությունից, կարող է հասնել միայն երևակայական, թվացյալ ազատության, մինչդեռ իրական ազատություն ձեռք բերելու համար անհրաժեշտ են ներուժ, նախաձեռնություն, հավակնություն, կորով և մղում:

Ատենախոսության շրջանակներում մեր իրականացրած լեզվաոճական քննության արդյունքները վկայում են, որ «ազատության» թեման իր շարունակությունն է գտնում նաև Ափդայքի «**Ճագարը հարստացել է – *Rabbit Is Rich***» վեպում, որտեղ ևս «Ճագար» մականունով Հարին երազում է ազատության ձեռքբերման մասին: Այնուամենայնիվ, ըստ Հարիի՝ իր ազատության ուղին հարթ չէ, այլ լի է խոչընդոտներով, ինչում նա շարունակ մեղադրում է մտերիմներին: Այսպես՝

*The entire **squeezed and cut-down shape** of his life is her (wife's) fault; at every turn she has been **a wall to his freedom.** (*Rabbit is Rich*, p.24)*

Հերոսի թուլակամությունը, անհաջողակ լինելը, իր անհաջողություններում մշտապես ուրիշներին մեղադրելը ցայտուն կերպով արտահայտված է նշված հատվածում “*The entire squeezed and cut-down shape of his life is her (wife's) fault*” նախադասության միջոցով, որտեղ “*squeezed and cut-down*” մակդիրների կիրառությամբ Հարին ցանկանում է ընդգծել իր կյանքի դժվարությունները, ոչ սահուն ընթացքը, սահմանափակումները, ինչում նա մեղադրում է իր կնոջը: Ակնառու է, որ կնոջ նկատմամբ ունեցած հերոսի բողոքը, մեղադրանքները հեղինակն առկայացնում է “*she has been a wall to his freedom*” փոխաբերության միջոցով, որտեղ “*wall-պարը*” հանդես է գալիս որպես պատնեշ, խոչընդոտ և նույնիսկ արգելք:

Հարիի ընկալմամբ՝ ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ է նաև որդին, որը շարունակ անհանգստություն է պատճառում ծնողներին:

*“I’ve been trying to get out of this depressing house for years and I don’t want this shiftless arrogant goof-off we’ve raised coming and **pinning me in**. These kids seem to think the world exists to serve them but I’m sick of just standing around waiting to be of service.”*
(*Rabbit is Rich*, p.24)

Սեփական որդուն որպես գլխացավանք ընդունելը հեղինակն արտահայտում է որպես պատասխանատվության զգացման բացակայություն: Որդուն ներկայացնելով *“shiftless arrogant goof-off”* մակդրային բառակապակցությամբ՝ Հարին շեշտում է վերջինիս անպիտան, անշնորհք և ինքնահավան լինելը: Ըստ նրա՝ որդին միայն անհարմարություն և անհանգստություն կարող է պատճառել իրեն՝ սահմանափակելով իր ազատ գործելու, ապրելու հնարավորությունը, որն առկայացված է վերոնշյալ հատվածում *“coming and pinning me in”* փոխաբերության միջոցով: Հերոսի հետևյալ ասույթից՝ *“I’m sick of just standing around waiting to be of service”* կարող ենք եզրակացնել, որ Հարիի՝ հոգսերից փախչելու և ազատության հանդեպ ունեցած անհագուրդ տենչը, նրա դժկամությունը՝ ավելորդ հոգսեր կրել իր ուսերի վրա, զուգորդվում է եսասիրության հետ:

Հարիի համար ազատության ձեռքբերման մեկ այլ խոչընդոտ է մահվան հանդեպ վախը: Հերոսի ճնշված հոգեվիճակը իր արտացոլումն է գտնում նաև վերջինիս ենթագիտակցության մեջ, քանի որ Հարին շարունակ տեսնում է երազներ, որտեղ հանդիպում է պատնեշների և արգելքների: Մահացածները կարծես նրան ուրվականի պես հետևում են, և նա, վախենալով մահից, կորցնում է հոգեկան հանգստությունն ու ազատությունը: Ստորև ներկայացված հատվածում հեղինակը ոճական տարբեր հնարներով պատկերում է հերոսի մտացածին կապանքները, այնուհետև՝ երևակայական ազատության ձեռքբերումը, իսկ վերջում արդեն՝ մահվան հանդեպ վախը.

*There is along the way an **open space**, once a **meadow**, now spiked with cedars and tassle-headed weeds, where swallows dip and careen, snapping up insects revived in the evening damp. **Like these swallows** Rabbit, the blue and gold of his new shoes flickering,*

skims, above the earth, above the dead. The dead stare upwards The meadow ends and Harry enters a tunnel, getting dark now... he loves the earth, he will never make their mistake and die. (Rabbit is Rich, p.82)

Հատկանշական է Ափոյայքի կողմից “open space” և “meadow” բառերի կիրառությունը, քանի որ դրանք խորհրդանշում են Հարիի ազատությունը: Վերոնշյալ հատվածում մարգագետինը հանգստության, ազատության խորհրդանիշ է: Մարգագետինը ինքնին բնության մեջ համարվում է ծաղիկներով և կանաչով լի տարածք, որը կարծես դրախտի է նմանվում է, և այնտեղ մարդն իրեն զգում է հանգիստ և ազատ: Ազատվելով իրականության ճնշող, խեղդող մթնոլորտից՝ հերոսը ճախրում է մարգագետնի վրայով՝ վայելելով ազատությունը: Ափոյայքը Հարիի ազատությունը պատկերում է “*Like these swallows Rabbit, the blue and gold of his new shoes flickering, skims, above the earth, above the dead*” փոխաբերական համեմատության միջոցով, որտեղ ազատության մեկ այլ խորհրդանիշ է ծիծեռնակը: Հեղինակը “*free as a bird*” ԴՄ-ի համաբանությամբ Հարիին համեմատում է թռչունի հետ, ով սլանում է երկնքում՝ մեռյալների վրայով: Հատկանշական է “*above the earth, above the dead*” արտահայտության կիրառությունը, որտեղ “*above*” բառի կրկնությամբ հեղինակը մատնանշում է հերոսի երևակայական ազատության եթերային, մտացածին լինելը: Երկրից, մեռյալներից բարձր լինելը թույլ է տալիս Հարիին մոռանալու իրականության ճնշումները, կապանքները, ինչպես նաև վախը մահվան հանդեպ, և նա իրեն զգում է թռչունի պես ազատ: Պատահական չէ նաև հեղինակի կողմից հենց “*to skim*” բայի կիրառությունը, քանի որ այն իր մեջ պարունակում է «*թռչել՝ ունենալով թեթևության, հանգստության, հանդարտության զգացում*» հարանշանակային իմաստը, ինչը բնութագրում է հերոսի հոգեվիճակը:

Վերը բերված հատվածի վերջին նախադասությունը հիմնված է հակադրություն ոճական հնարի վրա, ինչը հնարավորություն է տալիս հեղինակին ավելի վառ նկարագրելու մահվան հանդեպ Հարիի վախը: “*The meadow ends and Harry enters a tunnel, getting dark now*” նախադասության մեջ մարգագետնի բաց, լուսավոր, ազատ տարածքին հաջորդում է թունելը, որը փակ, մութ ու մռայլ տարածք է: Ափոյայքը հակադրում է մարգագետինը և թունելը՝ զուգորդելով կյանքը մարգագետնի, իսկ

մահվան հանդես Հարիի վախը՝ թունելի հետ: Թունելը կարծես փակուղի է, որից ճագարը փորձում է դուրս գալ լույս աշխարհ: Այնքան մեծ է ճագարի վախը մահվանից, որ, իր կարծիքով, «ինքը երբեք չի կրկնի նրանց սխալը և չի մահանա»:

«Ճագարը հարստացել է» վեպի ուսումնասիրությունները փաստում են, որ Զ. Ափոյաքը բացի ազատության կորստի, ազատության սահմանափակման, երևակայական ազատության թեմաներից, իր ստեղծագործության մեջ անդրադառնում է նաև ազատության չարաշահման թեմային: Այսպես՝

*Marriage is not merely a rite, it is a sacrament, an invitation from God to participate in the divine. There were wonderful words in the old prayer book; they said that marriage was not “to be entered into **unadvisedly or lightly**; but **reverently, discreetly, advisedly, soberly, and in the fear of God**”, He grins having intoned this, and adds, “**The new prayer book omits the fear of God**”. (Rabbit is Rich, p.119)*

Այս ստեղծագործության մեջ Ափոյաքը նորովի է պատկերում ամուսնության գաղափարը, որը նա կապում է «ազատություն» հասկացության հետ: Ամուսնությունը սրբություն է, որին պետք է վերաբերվել լրջորեն, որը պետք է պահպանել կյանքի ընթացքում և վախենալ Աստծո դատաստանից: Վերոնշյալ միտքն առկայացված է մեջբերված հատվածում աստիճանավորում ոճական հնարի կիրառությամբ՝ “*marriage was not to be entered into **unadvisedly or lightly**; but **reverently, discreetly, advisedly, soberly, and in the fear of God**”*: Այսպես կողք կողքի վարընթաց (*unadvisedly or lightly*) և վերընթաց (*reverently, discreetly, advisedly, soberly, and in the fear of God*) աստիճանավորման միջոցով հեղինակին հաջողվել է շոշափելիորեն պատկերել ամուսնության գաղափարի իր մեկնաբանությունը: Ոճական այս հնարը հեղինակի խոսքին հաղորդել է հուզական լիցք ու պատկերավորություն: Այս ամենը պայմանավորված է Ափոյաքի կողմից աստիճանավորում ոճական հնարի հմուտ օգտագործմամբ, քանի որ մեջբերված հատվածում վարընթաց աստիճանավորմանն անմիջապես հաջորդում է վերընթաց աստիճանավորումը, որտեղ յուրաքանչյուր բառ իր իմաստային ծավալով գերազանցում է նախորդին, ինչի արդյունքում իմաստային և հուզական սաստկացում է նկատվում՝ իր հանգուցալուծումը գտնելով “*in the fear of God*” արտահայտության միջոցով: Փաստորեն հեղինակը միտված է արտահայտելու

այն միտքը, որ վախը Աստծո դատաստանից նշանակում է որոշակի սահմանափակումներ, այսինքն՝ չի ենթադրում տուրք տալ սեփական ցանկություններին, այլ ցուցաբերել զսպվածություն:

Ուշադրության է արժանի նաև *“The new prayer book omits the fear of God”* արտահայտությունը, որի միջոցով Ափոյայքն անուղղակիորեն արծարծում է ազատության չարաշահման խնդիրը՝ բարձրացնելով հետևյալ հարցը՝ անսահման ազատությունը կարող է հանգեցնել դրակա՞ն, թե՞ բացասական հետևանքների:

Ամփոփելով՝ կարող ենք եզրակացնել, որ «Ճագարը հարստացել է» վեպում առկա մի շարք պատկերավորման միջոցների, այն է՝ *փոխաբերությունների, մակդրային բառակապակցությունների, փոխաբերական համեմատությունների, վերընթաց և վարընթաց աստիճանավորման, ինչպես նաև խորհրդանիշների* վերլուծության արդյունքները թույլ են տալիս վեր հանել Ջ. Ափոյայքի աշխարհի հեղինակային պատկերը: Այսպիսով, «Ճագարը հարստացել է» վեպում հեղինակը զարգացնում է այն միտքը, որ հերոսի ազատության սահմանափակումները, ազատության կորուստը պայմանավորված են վերջինիս թուլակամությամբ, անվճռականությամբ, մինչդեռ Հարին ազատության բացակայության մեղքը շարունակ բարդում է մտերիմների վրա՝ չգիտակցելով ազատության ձեռքբերման իրական գինը:

«Ճագար, վազի՛ր» և «Ճագարը հարստացել է» վեպերի լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծությանը զուգահեռ իրականացրել ենք նաև ինքնամիջտեքստային վերլուծություն՝ փորձելով վեր հանել ինքնամիջտեքստային կապեր Ջ. Ափոյայքի՝ տարբեր ժամանակահատվածներում գրված ստեղծագործություններում, որոնք են «Ճագար, վազի՛ր», «Ագարակ- Of The Farm» և «Ճագարը հարստացել է» վեպերը: Պատահական չէ մեր կողմից հատկապես նշված երկերի ընտրությունը, քանի որ այդ երեք ստեղծագործություններում էլ Ափոյայքն անդրադառնում է «ազատության» գաղափարին, ինչն էլ մեր ուսումնասիրության առանցքն է կազմում:

«Ճագար, վազի՛ր» վեպը, որը Ջ. Ափոյայքը գրել է 1962 թվականին, ծառայում է որպես նախատեքստ «Ագարակ» և «Ճագարը հարստացել է» վեպերի համար, որոնցից առաջինը գրվել է երեք տարի անց, իսկ երկրորդը՝ ավելի քան տասնինը տարի անց:

Ինքնամիջտեքստային տարրերի վերհանումն ու վերլուծությունը վերոնշյալ ստեղծագործություններում թույլ են տալիս եզրակացնել, որ երեք երկերում էլ գլխավոր հերոսներին միավորում է ազատության ձեռքբերման մղումը: Ուշադրության է արժանի այն, որ «Ճագար, վազի՛ր» և «Ճագարը հարստացել է» վեպերում հերոսը նույնն է՝ Հարի Էնգստրոմը, որը շարունակ վազքի և դեգերումների մեջ է՝ փորձելով հասնել ազատության: Պատահական չէ Ջ. Ափոլայքի կողմից երկու վեպերում էլ «Ճագար» մականվան պահպանումը, քանի որ հեղինակն, ինչպես արդեն նշեցինք, այսկերպ փորձում է Հարիին վերագրել Ճագարին հատուկ առանձնահատկություններ՝ վախի զգացողություն, կենդանական բնազդներ, ինչպես նաև հավակնություն և թուլություն: Մինևույն ժամանակ «Ագարակ» վեպի կենտրոնական հերոսը՝ Ջոյ Ռոբինսոնը, նույնպես առանձնանում է իր թուլականությամբ և անհաստատականությամբ: Փաստորեն գեղարվեստական երկերի երկու հերոսներն էլ ազատության բացակայության, ազատության կորստի «մեղքը» բարդում են իրենց շրջապատող իրականության և անհատների վրա:

Վերոնշյալ երեք գեղարվեստական երկերի լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական քննության արդյունքները վկայում են, որ Ջ. Ափոլայքը «ազատություն» հեղինակային հասկացույթն առկայացնում է ստեղծագործություններում մասնավորապես խորհրդանիշների միջոցով, որոնք էլ ձևավորում են հեղինակային հասկացույթի խորհրդանշային շերտը: Խորհրդանիշների գործածումն առանցքային նշանակություն ունի Ափոլայքի անհատական ոճի ձևավորման գործում: Այսպես՝

<p><i>He (Harry) goes to the closet and takes out the coat he hung up so neatly. It seems to him he's the only person around here who cares about neatness. The clutter behind him in the room Rabbit freezes, standing looking at his faint yellow shadow on the white door that leads to the hall, and</i></p>	<p><i>I (Joy) went to the shelves, where as many books were horizontal as upright, below the window that looked toward the barn, which was now a pale hollow in the night, eclipsing stars in the very look of their peeling and outmoded covers, revived the dusty pollen-stuffed sensations of those</i></p>	<p><i>(Harry) I've been trying to <u>get out of this depressing house</u> for years and I don't want this shiftless arrogant goof-off we've raised coming and pinning me in. These kids seem to think the world exists to serve them but I'm sick of just standing around waiting to be of service.” (Rabbit is Rich, p.24)</i></p>
---	---	---

<p><i>senses he is in a trap. It seems certain. <u>He goes out.</u> (Rabbit, Run, p. 161- 162)</i></p>	<p><i><u>interminable summer days</u> before I acquired a driver's license and could <u>escape the farm...</u> (Of the Farm, p. 15)</i></p>	
--	---	--

Երեք հատվածներում էլ հերոսները ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ են համարում շրջապատող իրականությունը, մասնավորապես տանը տիրող մթնոլորտը: «Ճագար, վագի՛ր» վեպում Ափդայքը տան ճնշող մթնոլորտը բառայնացրել է “*trap*” բառի միջոցով, որը հանդես է գալիս որպես «*ազատության բացակայության*» խորհրդանիշ տվյալ վեպում: Ակնհայտ է, որ հերոսն ազատության ձեռքբերման միակ ելքը տեսնում է տանից փախչելու մեջ, քանի որ տունը նրան կարծես թակարդ է հիշեցնում, ինչը, ըստ Հարիի, իրեն օրեցօր ավելի ու ավելի է խեղդում:

«Ագարակ» վեպում ևս հերոսը իր ազատության ձեռքբերումը պատկերացնում է տանից փախչելու միջոցով: Այս անգամ որպես ազատության սահմանափակման խոչընդոտ ծառայում է ագարակը, որտեղ հերոսը իրեն զգում է կաշկանդված, և այնտեղ անցկացրած օրերը կարծես անվերջանալի են թվում, ինչը հեղինակն առկայացնում է նշված համատեքստում “*interminable summer days*” և “*escape the farm*” արտահայտությունների միջոցով:

Երրորդ հատվածում առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում “*depressing house*” մակդրային բառակապակցությունը, ինչի գործածմամբ Ափդայքը ցանկանում է մատնանշել Հարիի կաշկանդվածությունը, սեփական տունը որպես բանտ ընկալելը, ինչի պատճառով նա տարիներ շարունակ փորձում է հեռանալ և ազատվել այդ ձանձրալի վիճակից: Պատահական չէ հեղինակի կողմից տվյալ համատեքստում “*for years*” ժամանակային ցուցիչի կիրառությունը, քանի որ այն ցույց է տալիս հերոսի այդ իրավիճակից դուրս գալու փորձը, ինչին խոչընդոտում է նրա անհաստատակամությունը:

Ջ. Ափդայքը հերոսների տանից փախուստն առկայացնում է “*go out*”, “*get out*” և “*escape*” բայերի միջոցով, որտեղ “*out*” բաղադրիչը, ինչպես նաև “*escape*” բայի սահմանման մեջ առկա «*ինչ-որ տեղից դուրս գալու, ազատվելու*» իմակը ենթադրում են հերոսների ազատումը տան կաշկանդող մթնոլորտից: Ջ. Ափդայքը «Ագարակ» և «Ճագարը հարստացել է» վեպերում կիրառում է փոխանունություն ոճական հնարը՝

“farm” և “house” բառերն օգտագործելով տանը տիրող մթնոլորտի և տան անդամների փոխարեն:

Առանցքային նշանակություն ունի նշված հատվածների համադրումը գեղարվեստական երկերի լայն համատեքստի հետ, քանի որ առանձին մասերի քննությունն է, որ ձևավորում է ամբողջը՝ հնարավորություն տալով վեր հանել հեղինակի միտումը, որն, ի վերջո, հանգրվան է գտնում ընթերցողի ըմբռնման հորիզոնում:

Ինքնամիջտեքստային ծավալման մեջ առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում ազատության բացակայությունը խորհրդանշող “trap” բառը, որը միևնույն իմաստային ծավալմամբ հանդիպում է ոչ միայն «Ճագար, վազի՛ր» վեպում, այլև «Ճագարը հարստացել է» երկում: Ներկայացնենք հետևյալ օրինակը, որը քաղված է «Ճագարը հարստացել է» վեպից:

“You two. Mother and I didn’t give it six months, the way she trapped you.”

“Maybe I trapped myself.” (Rabbit is Rich, p. 152)

Մեջբերված օրինակում “trap” խորհրդանիշը կարելի է դիտարկել որպես ինքնամիջտեքստային տարր, որն ինքնանդրադաձնող տեքստում պահպանել է իր իմաստը և նույնպես զուգորդվում է «ազատության բացակայության» հետ: Այնուամենայնիվ, վերոբերյալ համատեքստում “trap” բառի միջոցով Ափդայքը ներկայացնում է Հարիի վերաբերմունքը սեփական ամուսնության հանդեպ, ինչը վերջինս համարում է ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ:

«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթն առկայացվում է նաև «Ճագար, վազի՛ր» և «Ճագարը հարստացել է» ստեղծագործություններում ներակայորեն, որտեղ “door-դուռը” արտացոլում է հերոսի ազատության բացակայությունը՝ խորհրդանշելով *խոչընդոտ, պատնեշ Հարիի և արտաքին աշխարհի միջև*: Հեղինակը դեպի արտաքին աշխարհի հերոսի մուտք գործելու ազատությունը, հնարավորությունը առարկայացրել է ոչ միայն “door” բառի միջոցով, այլև վերջինս համակցել է “shut” և “lock” բառերի հետ՝ առավել ցայտուն կերպով ընդգծելով դեպի հասարակություն մուտք գործելու հերոսի ազատության բացակայությունը: Ուշագրավն այն է, որ «Ճագարը հարստացել է» վեպում ևս Ափդայքն անդրադառնում է Հարիի ազատության բացակայության խնդրին՝

որպես Հարիի և հասարակության միջև պատնեշի, արգելքի խորհրդանիշ օգտագործելով “gate” բառը: Հարկ է նկատել, որ դիտարկումը կատարված է միջհամատեքստային հարթության վրա, որտեղ “gate”-ը չնայած բառացի ճշգրտությամբ նույնը չէ, այնուամենայնիվ ինչպես “door” բառը իր մեջ ներառում է “ինչ-որ տեղ մուտք գործելու պատնեշ, արգելք” իմակը: Այսպես՝

<p><i>His downstairs neighbor's <u>door</u> across the hall is shut like a hurt face... He climbs the stairs to his home, the top floor. (Rabbit, Run, p. 154)</i></p> <p><i><u>The door is locked. In fitting the little key into the lock his hand trembles, pulsing with unusual exertion, and the metal scratches. (Rabbit, Run, p. 155)</u></i></p> <p><i>He presses the door shut and it clicks but then swings open again an inch or two. <u>Locked doors. (Rabbit, Run, p. 156)</u></i></p>	<p><i>He begins to run he extends the distance he jogs, eventually managing the mile and a half to the waist of the hourglass, where <u>the gates of an old estate bar the wayThe heavy iron gates to Carbon Castle are double-chained and padlocked; (Rabbit is Rich, p. 82)</u></i></p>
---	---

«Ճագար, վազի՛ր» վեպում հետաքրքրական է “door is shut like a hurt face” փոխաբերական համեմատությունը, որտեղ դուռը խորհրդանշում է հերոսի և շրջապատող իրականության, հասարակության միջև եղած արգելքը, անջրպետը, որը կաղապարում և ազատ գործելու հնարավորությունից զրկում է Հարիին: Ավելին, “hurt face” մակդրային բառակապակցության կիրառմամբ հեղինակը ցանկանում է պատկերավոր կերպով նկարագրել հերոսի վերաբերմունքը հասարակության հանդեպ: Փաստորեն իր անհաջողությունների մեջ Հարին մեղադրում է հասարակությանը: Հաջորդող հատվածներում հանդիպող “The door is locked” և “locked doors” բառակապակցությունները ևս արտահայտում են հեղինակի միտումը, ըստ որի, Հարիին թվում է, թե իր առջև փակ են դեպի հասարակություն տանող բոլոր դռներն ու ուղիները:

Ինչպես «Ճագար, վազի՛ր» վեպում, այնպես էլ «Ճագարը հարստացել է» երկում հերոսը վազքի մեջ է: Նրա շարունակական վազքը դեպի ազատություն նշված համատեքստում առկայացվում է “to run” և “to jog” հոմանիշ բառերով, որոնք մատնանշում են հերոսի հավերժ դեգերումները և ազատության փնտրտուքները: Բայցևայնպես, ըստ Հարիի՝ ազատության տանող իր ուղին լի է խոչընդոտներով, ինչը

հեղինակը պատկերում է “*the gates of an old estate bar the way*”, “*iron gates are double-chained and padlocked*” արտահայտությունների միջոցով: Ավելին, “*to bar*”, “*double-chained*”, “*padlocked*” բառերը վերոնշյալ հատվածում ծառայում են որպես ինքնամիջտեքստային ցուցիչներ, քանի որ նույնպես պարունակում են «*սահմանափակման, կապանքի, դեպի հասարակություն մուտք գործելու հնարավորության բացակայության, խոչընդոտի*» իմաստը:

Ջ. Ափոլայքի երեք ստեղծագործությունների ինքնամիջտեքստային վերլուծության արդյունքում պարզ է դառնում, որ Ափոլայքը երեք գեղարվեստական վեպերում էլ “*air – օդը*” ներկայացնում է որպես *ազատության* խորհրդանիշ: Որոշ համատեքստերում հեղինակն օգտագործում է նաև “*oxygen-թթվածին*” բառը՝ շեշտելով ազատության կարևորությունը հերոսների համար: Այսպես՝

<p><i>He (Harry) feels <u>freedom like oxygen</u> everywhere around him; Tothero is an <u>eddy of air</u>, and the building he is in, the streets of the town, are mere stairways and alleyways in space. So perfect, so consistent is the freedom into which the clutter of the world has been vaporized by the simple trigger of his decision... (Rabbit, Run, p. 195)</i></p>	<p><i>Whereas with Peggy I skim, I glide, I am free, and this <u>freedom</u>, once tasted, lightly, illicitly, became as indispensable as <u>oxygen</u> to me, the fuel of a pull more serious than that of gravity. (Of the Farm, p. 23)</i></p>	<p><i>... there isn't a corner of the Springer house where Harry feels able to <u>breathe absolutely his own air</u>. (Rabbit is Rich, p. 20)</i></p>
--	---	---

«Ճագար, վազի՛ր» ստեղծագործության մեջ պատկերված երկու կերպարների՝ Հարիի և Տոտերոյի միջոցով, Ափոլայքը ներկայացնում է «ազատություն» հասկացույթի իր հեղինակային ընկալումը: Հեղինակը “*Tothero is an eddy of air*” փոխաբերության միջոցով բնութագրում է Տոտերոյին որպես ազատության մարմնավորում՝ “*air – օդը*” ներկայացնելով որպես ազատության խորհրդանիշ: Ի հակադրություն Հարիի, ում համար ամեն ինչ այդ իրականության մեջ՝ թե՛ ընտանիքը, թե՛ տունը, թե՛ ճանապարհը և թե՛ նույնիսկ քարտեզը ցանց, թակարդ և կապանք են թվում, Տոտերոյի համար, շենքերը, քաղաքի փողոցները տանում են դեպի ազատություն,

ինչն արտացոլված է հետևյալ փոխաբերության մեջ “*the building he is in, the streets of the town, are mere stairways and alleyways in space*”: Հետաքրքրական է հատկապես “*space*” բառի կիրառությունը, որը տվյալ համատեքստում կորցրել է իր հիմնանշանակային իմաստը և ձեռք է բերել *ազատության* իմաստը, քանի որ վերջինս իր մեջ կրում է «*բաց, առանց սահմանափակումների տարածք*» իմակը:

Հերոսի ազատության ձեռքբերման անհագուրդ տենչը հեղինակը պատկերավոր կերպով նկարագրել է վեպում “*He feels freedom like oxygen everywhere around him*” փոխաբերական համեմատության միջոցով, որտեղ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը առկայացվել է հասկացական-գնահատողական շերտերի ներառմամբ:

Ջ. Ափոյաքը «Ճագար, վազի՛ր» վեպում հնչեցրած իր մտքին անդրադարձ է կատարում նաև «Ազարակ» վեպում, որտեղ “*He (Harry) feels freedom like oxygen*” փոխաբերական համեմատությունը ծառայում է որպես ինքնամեջբերում: Հմմտ՝

<i>He (Harry) feels <u>freedom like oxygen</u></i>	<i><u>Freedom</u> became as indispensable as <u>oxygen</u> to me</i>
--	--

Երկու գեղարվեստական երկերում էլ Ջ. Ափոյաքը հերոսների կյանքում ազատության կարևորությունն ընդգծելու նպատակով ազատությունը համեմատում է թթվածնի հետ, առանց որի մարդն ի գորու չէ շարունակել իր կյանքը: Այնուամենայնիվ, ինչպես նախատեքստում, այնպես էլ ինքնանդրադարձնող տեքստում հերոսների համար որպես ազատության մարմնավորում են առաջին դեպքում Տոտերոն՝ Հարիի մարզիչը, երկրորդ դեպքում Փեգին՝ Ջոյ Ռոբինսոնի կինը: Հեղինակի միտումն առկայացված է ինքնանդրադարձվող տեքստում “*Tothero is an eddy of air*” փոխաբերության միջոցով, մինչդեռ ինքնանդրադարձնող տեքստում հեղինակն օգտագործում է վերընթաց աստիճանավորում ոճական հնարը՝ “*Whereas with Peggy I skim, I glide, I am free*” ընդգծելով Փեգիի կարևորությունը հերոսի կյանքում: Խոսքին պատկերավորություն է հաղորդում այն, որ վերընթաց աստիճանավորումը կառուցված է “*I*” դերանվան կրկնությամբ, ինչպես նաև “*skim*” և “*glide*” հոմանիշների կիրառմամբ, ինչի միջոցով հեղինակը պատկերում է հերոսի վերաբերմունքը Փեգիի նկատմամբ: Ի վերջո, աստիճանավորումն իր հանգուցալուծումն է գտնում “*I am free*” արտահայտության միջոցով, ինչը բացահայտում է հեղինակի միտումը, ըստ որի՝ հերոսի համար ազատության ձեռքբերման աղբյուր է կինը՝ Փեգին: Հետևաբար, կարող

ենք եզրակացնել, որ Ափոյքը նշված օրինակներում վերադառնում է հերոսների թուլակամության, անհաստատականության, ինչ-որ մեկից մշտապես կախվածության մեջ լինելու խնդրին, քանի որ երկու դեպքում էլ հերոսները փորձում են ձեռք բերել ազատություն ոչ թե սեփական նախաձեռնությամբ, այլ ինչ-որ մեկին՝ շարունակ որպես սեփական ազատության ձեռքբերման աղբյուր համարելով: Հատկանշականն այն է, որ Ափոյքը իր խոսքը կառուցում է՝ օգտագործելով պատկերավորման բազում միջոցներ, որոնք ոճական նոր շունչ, հուզական լիցք, ինչպես նաև հավելյալ պատկերավորություն են հաղորդում հեղինակի խոսքին:

Փաստորեն Զ. Ափոյքն իր երեք ստեղծագործություններում էլ “*air-օդը*” դիտարկում է որպես ազատության խորհրդանիշ՝ առկայացնելով այն “*air*”, “*oxygen*” և “*space*” բառերի միջոցով: Հմմտ՝

<p><i>He (Harry) feels <u>freedom like oxygen</u> everywhere around him; Tothoro is an <u>eddy of air</u>, and the building he is in, the streets of the town, are mere stairways and alleyways in <u>space</u>.</i></p>	<p><i>Freedom became as indispensable <u>as oxygen</u> to me</i></p>	<p><i>... there isn't a corner of the Springer house where Harry feels able <u>to breathe absolutely his own air</u>.</i></p>
--	--	---

«Ճագարը հարստացել է» ստեղծագործության մեջ ևս ակնհայտ է “*air-օդը*” որպես ազատության խորհրդանիշ դիտարկելը, քանի որ այս համատեքստում “*there isn't a corner of the Springer house where Harry feels able to breathe absolutely his own air*” փոխաբերության միջոցով հեղինակը պատկերում է հերոսի ազատության սահմանափակումները:

Իրականացնելով Զ. Ափոյքի «Ճագար, վազի՛ր», «Ագարակ» և «Ճագարը հարստացել է» վեպերի ինքնամիջտեքստային վերլուծություն՝ վեր ենք հանում «ազատություն» հասկացույթի ափոյքյան հայեցակերպը: «Ազատություն» հեղինակային հասկացույթը գրողի կողմից գնահատվում է դրական, քանի որ ազատությունը օդի և ջրի պես անհրաժեշտ է մարդուն կյանքում բավարարված և երջանիկ լինելու համար, սակայն ազատության ձեռքբերումը մեծապես պայմանավորված է անհատի վճռականությամբ: Նշված երեք ստեղծագործություններում էլ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը առկայացվել

է հասկացական, գնահատողական, զուգորդային-պատկերային և մասնավորապես խորհրդանշային շերտերի միջոցով: Այսպիսով, «Ճագար, վագի՛ր», «Ագարակ» և «Ճագարը հարստացել է» վեպերում Զ. Ափղայքը դիտարկում է՝

- *տան անդամներին, տանը տիրող մթնոլորտը՝ որպես ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ,*

- *«թակարդը» որպես ազատության բացակայության խորհրդանիշ,*

- *«դուռը», «դարպասը» որպես դեպի հասարակություն մուտք գործելու ազատության խոչընդոտի, արգելքի խորհրդանիշ,*

- *«օդը» որպես ազատության խորհրդանիշ:*

Հարկ է նշել, որ վերոնշյալն իր արտահայտում է գտել ստեղծագործություններում ինչպես արտակա լեզվական միջոցներով՝ “freedom”, “free” բառերի գործածմամբ, այնպես էլ ներակա լեզվական միջոցներով՝ *փոխաբերություն, փոխանունություն, փոխաբերական համեմատություն, վերընթաց աստիճանավորում, ինչպես նաև մակդրային բառակապակցություն:*

Ամփոփելով կատարված ինքնամիջտեքստային վերլուծությունը՝ հանգում ենք այն համոզմանը, որ ինքնամիջտեքստայնությունն իրականացնում է հետևյալ գործառույթները՝

- *Ինքնանդրադարձման գործառույթ. հեղինակը տարբեր ժամանակահատվածներում գրված իր ստեղծագործություններում պարբերաբար անդրադարձ է կատարում ազատության գաղափարին՝ ներկայացնելով ազատության ընկալումը հերոսների դիտանկյունից: Երեք ստեղծագործություններում էլ Զ. Ափղայքը «ազատություն» հեղինակային հասկացույթն առկայացնում է ներակա լեզվական միջոցներով, մասնավորապես խորհրդանիշների միջոցով՝ նախագիտելիքով հարուստ ընթերցողի երևակայության մեջ պատկերելով «ազատություն» հասկացույթի իր հեղինակային ընկալումը:*

- *«Սեփական» գաղափարներն ու մտքերն ընդգծելու, շեշտելու և զարգացնելու գործառույթ. ինքնամիջտեքստային վերլուծության արդյունքում պարզ է դառնում, որ Զ. Ափղայքը ինքնամեջբերումների և ինքնանդրադարձերի միջոցով անդրադարձ է*

կատարում նախկինում արդեն իսկ բարձրաձայնաձ որոշ գաղափարների՝ նորաստեղծ տեքստում վերահիմաստավորելով և զարգացնելով իր հիմնական ասելիքը:

Կատարելով Զ. Ափղայքի «Ճագար, վագի՛ր», «Ագարակ» և «Ճագարը հարստացել է» գեղարվեստական վեպերի վերլուծություն՝ աղյուսակի տեսքով ներկայացնում ենք «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի ավղայքյան ընկալումը:

Աղյուսակ 3 - «Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի բնութագիրը Զ. Ափղայքի ստեղծագործություններում

«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի մեկնաբանումը՝ ըստ Զ. Ափղայքի	Հեղինակային հասկացույթի շերտերը				«Ազատություն» հասկացույթի բնութագիրը՝ ըստ Ռոժեի բառարանի
	Հասկացական	Գնահատողական	Ջուզորդային-պատկերային	Խորհրդանշային	
Հասարակությունը, շրջապատող իրականությունը որպես ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ	-	+	+	-	Ազատ, առանց սահմանափակումների գործելու իրավունք
Անհատի անկայունությունը, անվճռականությունը որպես ազատության բացակայության գործոն	+	+	-	-	
Ազատության սահմանափակման խորհրդանիշներ (ցանց, քարտեզ, թակարդ, դուռ-դարպաս, սար, անդունդ)	-	-	+	+	-
«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի խորհրդանիշներ (օդ, թռչուն, մարգագետին)	-	-	+	+	-
«Ազատության չարաշահման» գաղափարը	+	+	-	-	Չափից շատ ազատություն, սանձարձակություն

Աղյուսակ 4

«Ազատություն» հասկացույթի հեղինակային հայեցակերպերի համեմատություն			
«Ազատություն» հասկացույթի անհատական-հեղինակային մեկնաբանումները			
	Ըստ Ս. Մոեմի հայեցակերպի	Ըստ Ջ. Ֆաուլզի հայեցակերպի	Ըստ Ջ. Ափդայթի հայեցակերպի
Հասարակական կարծիքը, հասարակության պայմանականությունները՝ որպես ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ	+	+	+
Անհատի անկայունությունը, անվճռականությունը՝ որպես անհատական ազատության բացակայության գործոն	+	+	+
Ֆիզիկական արատը՝ որպես ազատության սահմանափակման գործոն	+	-	-
Անհատի ազատության սահմանափակումներն Անգլիայում	+	+	-
Հոգու ազատության կարևորությունը ստեղծագործող անհատի կյանքում	+	-	-
Ազատությունը՝ որպես ապրելու, ստեղծագործելու, արարելու իրավունք և հնարավորություն	+	+	-
Ազատությունը՝ որպես ամենաթողություն, պատասխանատվության բացակայություն, մարդկանց ճակատագրերը տնօրինելու իրավունք	+	+	-
«ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը «ճակատագիր» հասկացույթի հետ	+	-	-
«ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը «երջանկություն» և «ընտանիք» հասկացույթների հետ	+	-	-
«ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը բնության հետ	-	+	-
«Վերև-ներքև» կողմնորոշիչները՝ որպես «ազատության» և «ազատության բացակայության» ցուցիչներ	-	+	-
«ազատություն» հեղինակային հասկացույթի զուգորդումը փողի հետ	-	+	-
Ազատության սահմանափակման խորհրդանիշներ (ցանց, քարտեզ, թակարդ, դուռ-դարպաս, սար, անդունդ)	-	-	+
«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի խորհրդանիշներ (օդ, թռչուն, մարգագետին)	-	-	+

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Հայ փիլիսոփաներից ազատության հիմնահարցով համակողմանիորեն զբաղվել է Էդ. Աթայանը: «Ազատությունը որպես գաղափար և որպես իրականություն» աշխատության մեջ նա առաջ է քաշում այն դրույթը, որ ազատությունը պայմանավորված է անհրաժեշտության և պատահականության դիալեկտիկ միասնությամբ: Աթայանի պնդմամբ՝ անհրաժեշտության գիտակցումն ինքնին պայման է ազատության գիտակցման համար: Այլ կերպ ասած, Աթայանը կարևորում է «ազատության անհրաժեշտության գիտակցումը», այսինքն՝ «ունենալ ազատություն ապրելու և ստեղծագործելու համար՝ ըստ ազատ ընտրության» (Атаян 1992: 228-229):

2. Ն. Բոլոտնովան առանձնացնում է միջտեքստային վերլուծության հետևյալ փուլերը՝ 1) այլ հեղինակների ստեղծագործություններից քաղված հատվածների առկայացման առանձնահատկությունների վերլուծություն ուսումնասիրվող տեքստում, 2) դրանց գործածման նպատակի հատկորոշում անդրադարձնող տեքստում, 3) դրանց դասակարգում, 4) նշված հատվածների գործառույթների և հնարավոր իմաստային փոփոխությունների ուսումնասիրություն անդրադարձնող տեքստում (Болотнова 2009: 472):

3. Նոր և նորագույն դարաշրջաններում, փիլիսոփայության պատմության մեջ ազատությունը սկսեցին նույնականացնել կամքի ազատության հետ, ինչի վերաբերյալ առաջ են քաշվել մի շարք տեսակետեր՝

- Կամքի ազատություն (առհասարակ ազատություն) գոյություն չունի: Աշխարհում իշխողը կույր անհրաժեշտությունն է, պատճառահետևանքային շղթայակցությունը: Սա դետերմինիստական տեսակետն է, որին երբեմն անվանում են ճակատագրապաշտություն (ֆաթալիզմ):

- Մարդու վարքագիծը ոչնչով և ոչ մեկով պարտադրված ու պայմանավորված չէ. մարդը բացարձակապես ազատ է իր արարքներում: Սա ինդետերմինիստական տեսակետն է, որին երբեմն անվանում են կամայապաշտական (վոլյունատարիստական):

- Ազատությունը գիտակցված անհրաժեշտությունն է: Ազատությունը ոչ թե երևակայական անկախությունն է բնության օրենքներից, այլ դրանց ճանաչելն ու համապատասխան գործունեություն ծավալելը:

- Ազատությունը գիտակցված ընտրությունն է և այդ ընտրության համար պատասխանատվությունն իր վրա վերցնելու վճռականությունը (Սարգսյան 2010: 475-477):

Իր հերթին, կամքի ազատության և, առհասարակ, ազատության վերաբերյալ իր դետերմինիստական տեսակետն է առաջարկել Ա. Շոպենհաուերը, ում պնդմամբ՝ մարդը երբեք ազատ չէ, քանի որ, իբրև երևույթ, նա հանդես է գալիս որպես համաշխարհային կամքի ազատ ցանկության պատճառավորված դրսևորում: Մարդու բոլոր գործողությունները պատճառավորված են ի վերուստ, ամեն ինչ կանխորոշված է, բայց միևնույն ժամանակ դա տեղի է ունենում միայն բազում պատճառների միջնորդությամբ (Զաքարյան 2007: 256):

4. *Մարդու ազատության*, սեփական ապրելակերպի, արարքների բանական ընտրության պատասխանատվության մասին պատկերացումներն առավել հստակ արտացոլվել են հելլենիստական փիլիսոփայության նշանավոր ներկայացուցիչ Էպիկուրոսի հայեցակարգում: Համաձայն Էպիկուրոսի՝ «ազատ լինելու համար մարդը պետք է ճանաչի անհրաժեշտության և պատահականության ոլորտները: Բանական և ազատ մարդը չի դառնում անհրաժեշտության ստրուկը: Կրքերի ու ցանկությունների զսպումը բանականությամբ և քչով բավարարումն իսկապես ազատ մարդու բնորոշ առանձնահատկությունն է»: Փիլիսոփան հավելում է նաև, որ «առանց ազատության չկա *երջանկություն*, որը մարդկային գոյության գերագույն նպատակն է» (Միրումյան 2006: 87):

5. Էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության մեջ կենտրոնական տեղ է գրավում անհատի և հասարակության հարաբերակցության և Էքզիստենցիալի ազատության հարցը: Էքզիստենցիալիզմն անհատապաշտական և սուբյեկտիվիստական փիլիսոփայություն է, որում անհատը ըմբռնվում է որպես ինքնաբավ ու բարձրագույն կեցություն: Տեսականորեն հասարակությունը կոչված է ապահովելու անհատի ազատ զարգացումը, նրա իրավունքները, սակայն, իրականում հասարակությունը

բացասական դեր է խաղում անհատի կյանքում՝ ճնշում է նրան, սահմանափակում նրա ազատությունը և դիմազրկում (Զաքարյան 2007: 314):

6. Վիկտորյանական դարաշրջանը համընկնում է Վիկտորյա թագուհու գահակալման ժամանակաշրջանի հետ, որը ձգվել է 1837-1901 թվականները: Պատմական այս շրջանը առանցքային նշանակություն է ունեցել Միացյալ Թագավորության համար և հաճախ բնութագրվում է որպես հակասությունների ժամանակաշրջան: Մի կողմից քաղաքական բարեփոխումները, տնտեսական աճը տանում են երկրի հզորացմանը, բարգավաճմանը, մյուս կողմից բարոյական խիստ, երբեմն ծայրահեղության հասնող բարքերի հաստատումը հանգեցնում է հասարակության անդամների անհատական ազատության կորստի: [http://www.historicus.ru/795/]

7. “*Noble Savage*” բառակապակցությունն առաջին անգամ օգտագործվել է Զ. Դրիդենի «Գրանադայի նվաճումը» պիեսում՝

“I am as free as Nature first made man,

Ere the base laws of servitude began,

*When wild in woods the **noble savage** ran”*. (Part I. Act I. Sc. 1.)

Հետագայում, այս բառակապակցությունը դարձել է թևավոր խոսք, որը պատկերում է մարդու անարատությունը, ազնվությունը, ազատությունը բնության մեջ, մինչ քաղաքակրթության շեմին ոտք դնելը: [http://rationalwiki.org/wiki/Noble_savage]

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Սույն ատենախոսության տեսական և փաստական նյութի ուսումնասիրության արդյունքում կատարել ենք հետևյալ եզրահանգումները.

1. Հեղինակային հասկացույթը սերտորեն փոխկապակցված է լեզվական անհատականության, աշխարհի պատկերի և հեղինակի անհատական ոճի հետ: Հեղինակային հասկացույթը ծառայում է որպես լեզվական անհատականության աշխարհի հասկացական-լեզվական պատկերի արտացոլման, ինչպես նաև հեղինակի անհատական ոճի վերհանման միջոց: Միևնույն ժամանակ հեղինակի անհատական ոճը հանդես է գալիս որպես հեղինակի մտահղացումների դրսևորման տիրույթ: Հեղինակային հասկացույթի հասկացական, գնահատողական, զուգորդային-պատկերային և խորհրդանշային շերտերի վերհանումը տարբեր ստեղծագործություններում առկայացված արտակա և ներակա բազմապիսի լեզվական միավորների միջոցով հնարավորություն է ընձեռում բացահայտելու «ազատություն» հասկացույթի հեղինակային հայեցակերպը:

2. «Աշխարհի հեղինակային պատկեր» հասկացողությունը հարաբերվում է միջտեքստայնության տարատեսակներից մեկի՝ ինքնամիջտեքստայնության հետ, որն էլ հանդես է գալիս որպես հեղինակային հասկացույթի ուսումնասիրության միջոց միևնույն հեղինակի տարբեր ժամանակահատվածներում գրված ստեղծագործություններում: Հեղինակային հասկացույթի քննությունը միջտեքստային տիրույթում մասնավորապես պայմանավորված է հեղինակային հասկացույթի փոփոխությունների ենթարկման և զարգացման ներուժով: Ինքնամիջտեքստային ցուցիչները (ինքնամեջբերումներ, ինքնանդրադարձեր), որոնք տեքստում կարող են առկայացված լինել տարաբնույթ լեզվաոճական հնարներով, հեղինակի տեսանկյունից՝ իրականացնում են իմաստակազմիչ գործառույթ, մինչդեռ ընթերցողի տեսանկյունից՝ օժանդակում են հեղինակի անհատական ոճի բացահայտմանը: Հետևաբար, հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ ինքնամիջտեքստային ցուցիչներն առանցքային դեր են կատարում ինքնամիջտեքստային հարաբերությունների ինչպես ձևավորման, այնպես էլ վերհանման գործընթացում:

3. Ուսումնասիրված երեք հեղինակների՝ Ս. Մոեմի, Զ. Ֆաուլզի և Զ. Ափոյաքի աշխարհի պատկերում «ազատություն» հասկացույթը առանցքային տեղ է զբաղեցնում ինչպես նրանց գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ գեղարվեստական ստեղծագործություններում: Երեք հեղինակներն էլ քարոզում են հասարակություն-անհատ փոխհարաբերությունների առաջխաղացման և դրա արդյունքում անհատի ազատության սահմանների ընդլայնման փիլիսոփայություն: Չնայած նրանցից յուրաքանչյուրը նախապատվությունը տալիս է իրարից զանազանվող լեզվաճական հնարների կիրառությանը, նրանք երեքն էլ արծարծում են անհատական ազատության ձեռքբերման խնդիրը: Ս. Մոեմի, Զ. Ֆաուլզի և Զ. Ափոյաքի ստեղծագործությունների հանգամանալից ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ վերոնշյալ հեղինակների երկերը միմյանցից էականորեն տարբերվում են բովանդակության պլանում, այդ տարբերություններն իրենց դրսևորումն են գտնում նաև արտահայտության պլանում: Յուրաքանչյուր ստեղծագործություն բառապաշարի, լեզվաճական արտահայտչամիջոցների անկրկնելի համակարգ է: Այս երեք հեղինակների համար էլ առաջնահերթ են ինչպես ստեղծագործության թեման, գաղափարական բովանդակությունը, այնպես էլ դրանց գեղարվեստական իրագործման, արտահայտման ձևը: Այստեղ է, որ ի հայտ են գալիս նշված հեղինակների ձեռագրի անկրկնելիությունն ու անընդօրինակելիությունը:

4. «Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի բազմակողմանի վերլուծության արդյունքում հնարավորություն ենք ստանում վեր հանել «ազատություն» հասկացույթի անհատական-հեղինակային բնութագիրը՝ ըստ Ս. Մոեմի, Զ. Ֆաուլզի և Զ. Ափոյաքի հայեցակերպերի, ինչն առկայացվում է խոսքում բազմազան բառային միավորների, պատկերավորման միջոցների, ԴՄ-ների միջոցով:

Ուսումնասիրությունները վկայում են, որ Ս. Մոեմը հասարակություն-անհատ փոխհարաբերություններում կարևորում է անհատի ազատության դերը՝ նկարագրելով այն «ազատություն» և «ազատության բացակայություն» հակադրության միջոցով: Առհասարակ, Ս. Մոեմի հեղինակային պատկերում առանձնահատուկ կարևորություն ունի ստեղծագործող անհատի ազատության տենչը, ինչպես նաև հոգու ազատությունը ստեղծագործողի կյանքում, ինչը հեղինակը ներկայացնում է բառային արտակա

միջոցներով և *փոխաբերությունների, մակդրային բառակապակցությունների, հակադրությունների, աստիճանավորման, ԴՄ-ի միջոցով, որոնք ձևավորում են «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական և գնահատողական շերտերը:*

Լեզվաոճական, լեզվաբանաստեղծական և հերմենևտիկ քննությանը զուգահեռ իրականացված ինքնամիջտեքստային վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս գալ այն եզրակացությանը, որ վերոնշյալ լեզվաոճական հնարներն ու ԴՄ-ները ծառայում են որպես ինքնամեջնեռումներ և ինքնանդրադարձեր, որոնք, առկայացվելով միևնույն հեղինակի տարբեր ժամանակահատվածներում գրված ստեղծագործություններում, հանդես են գալիս ինչպես հեղինակի մտքերի վերաիմաստավորման, այնպես էլ հեղինակի անհատական ոճի ձևավորման միջոց: Ս. Մոեմի ստեղծագործությունների հիմքի վրա իրականացրած ինքնամիջտեքստային վերլուծությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ ինքնամիջտեքստայնությունը կատարում է *ինքնավերլուծության, ինքնանդրադարձվող տեքստի ավելի լայն համատեքստ փոխադրման և «սեփական» գաղափարներն ու մտքերն ընդգծելու, շեշտելու և զարգացնելու գործառույթ:*

5. Զ. Ֆաուլզի ստեղծագործությունների լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական քննության արդյունքում հնարավորություն ենք ստանում վեր հանել «ազատություն» հասկացույթի երկակի բնույթը: «Կոլեկցիոները» վեպում Զ. Ֆաուլզը երկու կերպարների հակադրության միջոցով *ազատությունը* ներկայացնում է ինչպես «*ապրելու, ստեղծագործելու, արարելու իրավունք և հնարավորություն*», այնպես էլ՝ «*ամենաթողություն, պատասխանատվության բացակայություն, մարդկանց ճակատագրերը տնօրինելու իրավունք*»: Ուշագրավ է, որ Զ. Ֆաուլզը «*ազատության*» և «*ազատության բացակայության*» հակադրությունն առկայացնում է վեպում *հասկացական, գնահատողական, զուգորդային-պատկերային, խորհրդանշային* շերտերի ընդգրկմամբ: Նշված ստեղծագործության մեջ Զ. Ֆաուլզը «*վերևը*» զուգորդում է բնության հետ, բնությունն էլ ներկայացնում որպես ազատության խորհրդանիշ: Բնություն-ազատություն կապն իր առկայացումն է գտել վեպում բնությունը պատկերող թեմատիկ խմբի բառերի միջոցով, որոնք կրում են դրական

գնահատողական երանգ: Մինչդեռ բնությունից հեռու լինելը զուգորդվում է վեպում «ազատության բացակայության, ինչպես նաև տանջանքի, տառապանքի հետ»:

Զ. Ֆաուլզն արժարժում է անհատի ազատության հարցը նաև վիկտորյանական դարաշրջանի լույսի ներքո՝ նկարագրելով վիկտորյանական Անգլիայի բռնատիրական, պահպանողական հասարակության խնդիրները: Հատկանշական է, որ Ֆաուլզի անհատական ոճի առանցքն են կազմում հեղինակային դիպվածային բառերն ու արտահայտությունները, որոնք ոճական յուրահատուկ երանգավորում են հաղորդում հեղինակի խոսքին, ինչպես նաև հնարավորություն են տալիս առավել խորությամբ ու ամբողջական ներկայացնելու Ֆաուլզի անհատական ոճի էությունը:

Գեղարվեստական ստեղծագործության լիարժեք քննությունը ենթադրում է ոչ միայն բուն տեքստի ուսումնասիրությունը, այլև հարող տեքստերի վերլուծությունը, ինչպիսին է, օրինակ, բնաբանը, որը համալիր բնութագիր է տալիս հետազոտողին հեղինակի անհատական ոճի վերաբերյալ: Հարատեքստային հարաբերությունների դրսևորման վառ օրինակ է Զ. Ֆաուլզի «Ֆրանսիացի լեյտենանտի սիրուհին» վեպը, որտեղ յուրաքանչյուր գլխից առաջ օգտագործված բնաբանն արտացոլում է հեղինակի մտադրությունը և կարծես թե հանդես է գալիս որպես խթան, որն ընթերցողի միտքն ուղղորդում է դեպի այն հատվածը, որին բնաբանը վերագրվում է:

Ավելին, Զ. Ֆաուլզի գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ստեղծագործությունների ինքնամիջտեքստային վերուծության արդյունքում եկել ենք այն եզրակացության, որ ինքնամիջտեքստայնությունն իրականացնում է *ինքնադրադարձման*, ինչպես նաև *տեքստաստեղծման* և *վերարտադրողական* գործառույթներ: Փաստորեն ինքնանդրադարձի միջոցով Զ. Ֆաուլզը ևս մեկ անգամ շեշտում է «ազատության ընտրության» կարևորության հարցը, ինչպես նաև զուգորդելով «ազատություն» հեղինակային հասկացությամբ *փողի* հետ՝ վեր հանում վերջինիս երկակի բնույթը:

6. Զ. Ափոյաքի ստեղծագործություններին բնորոշ է պատկերավորման միջոցների լայն կիրառությունը, որոնց միջոցով հեղինակը տալիս է իրականության հուզագագացական գնահատականը: Զ. Ափոյաքի պատկերավորման համակարգում առանցքային տեղ են զբաղեցնում *խորհրդանիշները*, որոնք հնարավորություն են

տալիս բացահայտելու «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի ավիդայքյան հայեցակերպը: *Անհատի անկայուն հոգեվիճակը, փախուստն իրականությունից, ազատության սահմանափակումները և ազատության ձգտումը* բառայնացվում են ստեղծագործության մեջ հետևյալ խորհրդանիշների միջոցով՝ «*ցանց, քարտեզ, թակարդ, դուռ-դարպաս, սար, անդունդ*», որոնք պատկերում են այն սահմանափակումները, խոչընդոտները, արգելքները, որոնք պատնեշ են անհատական ազատության ձեռքբերման ճանապարհին: Մինչդեռ *ազատությունը* Ավիդայքն առկայացնում է իր գեղարվեստական երկերում «*օդ*», «*թռչուն*», «*մարգագետին*» խորհրդանիշներով: Ավելին, Ջ. Ավիդայքն անդրադառնում է նաև *ազատության չարաշահման* խնդրին՝ հնարավորություն տալով ընթերցողին խորհել վերջինսի բացասական հետևանքների մասին: Հատկանշական է, որ ուսումնասիրված երեք ստեղծագործություններում էլ «ազատություն» հեղինակային հասկացույթը առկայացվել է *հասկացական, գնահատողական, զուգորդային-պարկերային* և մասնավորապես *խորհրդանշային* շերտերի միջոցով:

Կատարված ինքնամիջտեքստային վերլուծությունը թույլ է տալիս հանգել այն համոզմանը, որ ինքնամիջտեքստայնությունն իրականացնում է *ինքնադրադարձման* և «*սեփական*» *գաղափարներն ու մտքերն ընդգծելու, շեշտելու և զարգացնելու գործառույթներ*, որոնք նպաստում են «ազատություն» հասկացույթի հեղինակային հայեցակերպի վերհանմանը:

7. Այսպիսով, կարելի է պնդել, որ Ս. Մոեմի, Ջ. Ֆաուլզի և Ջ. Ավիդայքի ստեղծագործություններում առկայացվել են «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի *համամարդկային, մշակութային և անհատական* շերտերը: Երեք հեղինակներն էլ «*հասարակական կարծիքը, հասարակության պայմանականությունները*», ինչպես նաև «*անհատի թուլականությունն ու անվճռականությունը*» ընկալում են որպես ազատության ձեռքբերման խոչընդոտ՝ ներկայացնելով այն խոսքում «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի հասկացական և գնահատողական շերտերի միջոցով:

«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի մշակութային շերտը վեր ենք հանել մասնավորապես Ս. Մոեմի և Ջ. Ֆաուլզի ստեղծագործություններում, որոնք,

լինելով անգլիացի գրողներ, քննադատում են Անգլիան՝ համարելով այն սահմանափակումների և պայմանականությունների երկիր, որտեղ հասարակությունը զրկում է անհատին ազատ ընտրության հնարավորությունից:

«Ազատություն» հեղինակային հասկացույթի անհատական շերտի վերլուծությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ գրական ստեղծագործություններում «ազատություն» հեղինակային հասկացույթի առկայացման գործընթացում *Ս. Մոեմը* նախապատվությունը տալիս է մասնավորապես *հասկացական, գնահատողական շերտերին*, *Զ. Ֆաուլզը՝ զուգորդային-պատկերային*, իսկ *Զ. Ափդայքը՝ խորհրդանշային շերտին*: Փաստորեն, վերոնշյալ երեք հեղինակներն էլ առանձնանում են իրենց եզակի աշխարհընկալմամբ և ինքնատիպ անհատական ոճով:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Գասպարյան Ս., Գործառական ոճագիտություն, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 2011, էջ 236
2. Գասպարյան Ս., Հերմենևտիկան որպես գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանման մեթոդաբանություն, Երևան, Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն, 2015 N3 (18), էջ 29-36 [http://ysu.am/files/04S_Gasparyan.pdf] 05.02.2017
3. Գիրունյան Գ., Գրական անդրադարձի որպես արտահայտչական հնարի մեկնողական ընդգրկումը, Ատենախոսություն ... ք. գ. թ., Երևան, 2005, էջ 195
4. Եզեկյան Լ., Ոճագիտության ուղեցույց, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 2007, էջ 376
5. Զաքարյան Ս., Փիլիսոփայության պատմություն, Ուսումնական ձեռնարկ / «Նոյյան Տապան» հրատարակչություն, Երևան, 2007, էջ 359
6. Հայրապետյան Լ. Հ., Վահագն Դավթյանի խոսքարվեստը, Երևան 1999, 148 էջ
7. Միրումյան Կ., Քաղաքական ուսմունքների պատմություն, Երևան, Զանգակ-97, 2006
8. Զահուկյան Գ. Բ., Հայոց լեզվի զարգացումը և կառուցվածքը, Երևան, «Միտք» հրատարակչություն, 1969, էջ 291
9. Սարգսյան Ա., Փիլիսոփայության դասընթաց, Երևան, Տնտեսագետ, 2010, էջ 524
10. Андреева К. А., Когнитивная стилистика как новая парадигма исследования литературного текста // Вестн. Тюмен. гос. ун-та N2, 2005, 179-184 стр.
11. Арнольд И. В., Стилистика. Современный Английский язык: Учебник для вузов. Москва: Флинта: Наука, 2002, 384 стр.
12. Аскольдов С. А., Концепт и слово. Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. Москва: Academia, 1997, с. 267-279
13. Атаян Э. Р., Свобода как идея и как действительность, Ереван 1992, 302 стр.

14. Афанасьева Н. А., Авторский символ и его роль в смысловой организации художественного текста (на материале языковой модели мира М. Цветаевой) // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века. Сб. статей научно-методического семинара «TEXTUS». Вып. 6. Санкт-Петербург-Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001, 380-384 стр.
15. Бахтин М. М., Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет: Москва: Художественная литература, 1975, 504 стр.
16. Бахтин, М.М., Эстетика словесного творчества, 2-е изд. Москва: Искусство, 1986, 445 стр.
17. Болдырев Н. Н., Когнитивная семантика. Тамбов, 2002, 123 стр.
18. Болотнова Н. С., Об изучении ассоциативно-смысловых полей слов в художественном тексте. Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века: Сб. статей в честь профессора С.Г. Ильенко, Санкт-Петербург, 1998, 242-247 стр. [<http://elibrary.ru/item.asp?id=21965329>] 21. 04. 2014
19. Болотнова Н. С., Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста. Тезисы II Международного конгресса русистов-исследователей. Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, Филологический факультет, 2004. 37 стр. [<http://www.philol.msu.ru/~rlc2004/ru/participants/psearch.php?pid=24087>] 08. 10. 2015
20. Болотнова Н. С., О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте. Вестник ТГПУ. Выпуск 2 (65). Серия: Гуманитарные Науки (Филология), 2007 [<http://cyberleninka.ru/article/n/o-metodike-izucheniya-assotsiativnogo-sloya-hudozhestvennogo-kontsepta-v-tekste>] 14. 11. 2015
21. Болотнова Н. С., Филологический анализ текста. Учеб. пособие. 4-е изд. Москва: Флинта: Наука, 2009, 520 стр.
22. Болотнова Н. С., О вариативном потенциале художественного концепта в поэтических текстах, Вестник Томского гос. пед. ун-та 6 (159), 2015, 118-125 стр. [<https://cyberleninka.ru/article/n/o-variativnom-potentsiale-hudozhestvennogo-kontsepta-v-poeticheskikh-tekstah>] 23.07.2017

23. Борисова Е. Г., Мартемьянов Ю. С., Имплицитность в языке и речи. Москва: Языки русской культуры, 1999, 200 стр.
24. Быдина И. В., Когнитивный аспект идиостиля Виктора Сосноры, Язык и транснациональные проблемы, Москва - Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2004, 392-399 стр.
25. Вежбицкая А., Семантические универсалии и описание языков. Москва: Языки русской культуры, 1999, 780 стр.
26. Виноградов В. В., О языке художественной литературы. Москва, 1959, 657 стр.
27. Виноградов В. В., Проблема авторства и теория стилей. Москва: Гослитиздат, 1961, 85 стр.
28. Воронцова Т. И., Текст баллады. Языковая картина мира (на материале английских и шотландских баллад) Санкт-Петербург: Северная звезда, 2003, 228 стр.
29. Гаспарян Г. Р., Феномен У. Сарояна в контексте межкультурного дискурса. Ереван: Изд. Дом Лусабац, 2015, 270 стр.
30. Гаспарян С. К., Лингвопоэтика образного сравнения. Ереван: Изд-во Ереван. Университета, 1991, 116 стр.
31. Гончарова Н. Н., Языковая картина мира как объект лингвистического описания. Тула: Тула ГУ, 2012, 396-405 стр. [<http://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-kartina-mira-kak-obekt-lingvisticheskogo-opisaniya>] 18. 06. 2015
32. Горшков А. И., Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. Москва: АСТ: Астрель, 2006, 367 стр.
33. Григорьев В. П., В. Хлебников, Грамматика идиостиля. Москва: Наука, 1983, 225 стр.
34. Гучинская Н.О., Шпильманский эпос и проблема текстопорождения. Интертекстуальные связи в художественном тексте. Санкт-Петербург: Образование, 1993, 46-57 стр.
35. Задорнова В. Я., Восприятие и интерпретация художественного текста. Москва: "Высшая школа", 1984, 152 стр.

36. Задорнова В. Я., Лингвопоэтика: Слово в художественном тексте, Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. Москва: МАКС Пресс, 2005, Вып. 29. [www.philol.msu.ru/~slavphil/books/jsk_29_09zadornova.pdf] 04. 08. 2016
37. Залевская А. А., «Образ мира» vs «языковая картина мира» // Картина мира и способы ее репрезентации: научные доклады конференции «Национальные картины мира: язык, литература, культура, образование» (21 – 24 апреля 2003 г., Курск) / ред. Л.И. Гришаева, М.К. Попова. Воронеж: ВГУ, 2003, 41-47 стр.
38. Казарин Ю. В., Поэтический текст как система: Монография, Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999, 260 стр.
39. Карасик В. И., Слышкин Г. Г., Базовые характеристики лингвокультурных концептов // Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина, Волгоград: Парадигма, 2005, 13-15 стр.
40. Караулов Ю. Н., Русская языковая личность и задачи её изучения, Москва, 1989, [http://destruction.narod.ru/karaulov_jasikovaja_lichnost.htm] 30. 01. 2016
41. Ковалёва К. Л., Интертекстуальность и аспекты ее изучения, Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды, г. Харьков, Выпуск 37, 2013, 140-143 стр. [http://www.repository.hneu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/12753/1/Kovalyova_inter.pdf] 12. 05. 2016
42. Кожина М. Н., Стилистический энциклопедический словарь русского языка / члены ред-кол.: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Флинта: Наука, 2006, 696 стр.
43. Колшанский Г. В., Объективная картина мира в познании и языке. Москва: Наука, 1990, 107 стр.
44. Кремнева А. В., Трансформация теории диалогизма М. М. Бахтина в контексте структурализма и постструктурализма // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, Т. 12, вып. 2, 2014, 83–90 стр. [http://www.nsu.ru/rs/mw/link/Media:/34812/2014-2_(11).pdf] 12. 05. 2016

45. Кристева, Ю., Бахтин, слово, диалог и роман. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. - Москва: ИГ Прогресс, 2000, 427-457 стр. [<http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm>] 14. 01. 2016
46. Кубрякова Е.С. и др., Краткий словарь когнитивных терминов. Москва: МГУ, 1996, 245 стр.
47. Кубрякова Е. С., Роль словообразования в формировании языковой картины мира / Е. С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. Москва: Наука, 1988, 141–172 стр.
48. Кубрякова Е. С., Начальные этапы становления когнитивизма. Лингвистика - психология - когнитивная наука // Вопросы языкознания. №4. 1994, 34-37 стр.
49. Кубрякова Е. С., Языковая картина мира как особый способ репрезентации образа мира в сознании человека // Вестник чувашского государственного педагогического университета имени И. Я. Яковлева. Чебоксары, №4 (38). 2003, 2-12 стр.
50. Кузьмина Н. А., Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка, Екатеринбург: Омск. Гос. Ун-та, 1999, 268 стр.
51. Кузьмина Н. А., Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста, 2006 [<http://www.imit.omsu.ru/vestnik/articles/y1997-i2/a060/article.html>] 20. 09. 2016
52. Леденёва В. В., Идиостиль (к уточнению понятия) // Филологические науки. № 5, 2001, 36-41 стр.
53. Липгарт А. А., Основы лингвопоэтики. Москва: Диалог-МГУ, 2009, 165 стр.
54. Лотман Ю. М., Текст в тексте (вставная глава) / Ю.М. Лотман // Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000, 62-73 стр. [old.eu.spb.ru/ethno/courses/conspects/lotman_codes4.doc] 02. 06. 2016
55. Любавина Е. В., Интертекстуальность как интерпретационная стратегия: Интерпретация текста: ментальное зеркало видения, Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного педагогического университета, 2008, 151-161 стр.

56. Макаровска О., Концепты русской и национальной песни, Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 2004, 112 стр.
57. Макаровска О., "Концепт" и "художественный концепт" с позиций концептолога, *Studia Rossica Posnaniensia* 38, Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 2013, 159-170 стр. [bazhum.muzhp.pl/.../Studia_Rossica_Posnaniensia-r2013-t38-s159-170.pdf] 15. 11. 2016
58. Маслова В. А., Лингвокультурология. Москва: Издательский центр Академия, 2001, 208 стр.
59. Маслова В. А., Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. Москва: Флинта, 2004, 256 стр.
60. Маслова В. А., Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. 3 изд., Минск: ТетраСистемс, 2008, 272 стр.
61. Муратов А. Б., Теоретическая поэтика А. А. Потебни, Москва: Высшая школа, 1990, 344 стр.
62. Некрасова Е. А., А. Фет, И. Анненский: Типологический аспект описания. Москва: Наука, 1991, 127 стр.
63. Никитин М. В., Курс лингвистической семантики. Санкт-Петербург: Научный центр проблем диалога, 1996, 760 стр.
64. Никитин М. В., Курс лингвистической семантики: Учебное пособие. 2-е изд., доп. и испр. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2007, 819 стр.
65. Пастернак Б. Л., Письма к Жаклин де Пруайар. Новый мир, № 1, 1992, 169 стр.
66. Пищальникова В. А., Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект. Барнаул: Алтай. гос. ун-т, 1992, 73 стр.
67. Пономарева Е. Ю., Концептуальная оппозиция «Жизнь-Смерть» в поэтическом дискурсе (на материале поэзии Д. Томаса и В. Брюсова): автореф. ... дис. канд. филол. наук : Тюмень, 2008. 22 стр.
68. Попова З. Д., Стернин И. А., Когнитивная лингвистика. Москва: АСТ: Восток-Запад, 2007, 314 стр.

69. Постовалова В. И., Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. Москва: Наука, 1988, 216 стр.
70. Пьеге-Гро Н., Введение в теорию интертекстуальности, Перевод с французского языка Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова, Москва: Издательство ЛКИ, 2008, 240 стр.
71. Рикер П., Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Перевод с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. Москва: Академический Проект, 2008, 695 стр.
72. Смирнов И. П., Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1995, 193 стр.
73. Смирнова Н. А., Эволюция метатекста английского романтизма: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Нальчик, 2002, 323 стр.
74. Соссюр Ф. де, Труды по языкознанию, Пер. с. Франц. А. А. Холодовича, Москва: Прогресс, 1977, 696 стр.
75. Степанов Ю. С., Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. Москва: Школа “Языки русской культуры”, 1997, 834 стр.
76. Тарасова И. А., Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2003, 280 стр.
77. Тарасова И. А., Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля // Вестник СамГУ. Языкознание, 2004 [http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2004web1/yaz/200411601.html] 20. 04. 2015
78. Тарасова И. А., Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: Монография, Москва: Флинта, 2012, 196 стр.
79. Топоров В. Н., Пространство и текст / Текст: семантика и структура. Москва: Наука, 1983, 356 стр.
80. Фатеева Н. А., Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. Москва: КомКнига, 2007, 280 стр.

81. Филиппова А. К., Дисс. на к.ф.н. Автоинтертекстуальность как составляющая концептуально-языковой картины мира писателя (на материале фикциональных и нефикциональных текстов Томаса Манна), Санкт-Петербург, 2013, 200 стр.
82. Фролов И. Т., Философский словарь, Москва: Республика, 2001, 719 стр. [http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/slovari_ehnciklopedii/frolov_filosofskij_slovar/23-1-0-936] 12. 11. 2016
83. Чернявская В. Я., Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. Москва: Книжный дом “ЛИБРОКОМ” 2009, 248 с.
84. Чумак-Жунь И. И., Поэтический концепт и его статус в типологии концептов, Белгородский государственный университет, 2009, 11-20 стр. [cyberleninka.ru/article/n/poeticheskiy-kontsept-i-ego-status-v-tipologii-kontseptov.pdf] 23.06.2017
85. Шабанова Н. А., Концепт и символ в художественном тексте // Материалы XXXI Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 13. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2002, 8-14 стр.
86. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация, Санкт-Петербург: “Книжный Дом”, 2007, 472 стр.
87. Ярцева В. Н., Языкознание. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. Москва “Больш. Рос. Энциклопедия”, 2000, 685 стр. [<http://www.twirpx.com/file/666069/>] 11. 02. 2016
88. Akhmanova O., Cross-Cultural Communicational Translation of World Classics / O. Akhmanova, V. Zadornova // Literature in Translation. New Delhi, 1988, p. 81-91
89. Barthes R., "The Death of the Author", Image-Music-Text, 1966, translated by Stephen Heath, London: FontanaPress, 1977, p. 226 [<https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/04/roland-barthes-image-music-text.pdf>] 02. 12. 2016
90. Boeckh A., Interpretation and Criticism, translated with a preface by John Pritchard, Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1968

91. Burden R., John Fowles – John Hawkes – Claude Simon: Problems of Self and Form in the Post-Modernist Novel, A Comparative Study. Würzburg: Königshausen and Neumann, 1980
92. Croft W., Cruse D. A., Cognitive Linguistics, Cambridge University Press, 2004, p. 356
93. Derrida J., "Living on. Border Lines," Deconstruction and Criticism, Harold Bloom, Paul de Man Jaques Derrida, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller, London: Routledge and Kegan Paul, 1979, p. 77
94. Evans V., How Words Mean: Lexical Concepts, Cognitive Models and Meaning Construction, Oxford University Press, 2009, p. 371
95. Fillmore Ch., Frames and the Semantics of Understanding, 1985, p. 222-254 [<http://www.icsi.berkeley.edu/pubs/ai/framesand85.pdf>] 05.08.2017
96. Fodor J. A., The Modularity of Mind, Cambridge, MIT Press, 1983 [<http://www.ucd.ie/artspgs/langmind/Fodor1983.pdf>] 14.07.2017
97. Fordyce R., Marelllo C., Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds, Walter de Gruyter. Berlin. New York, 1994, p. 277
98. Fowler R., Linguistics and the Novel, London: Methuen, 1977, p. 145
99. Genette G., The Architext: An Introduction. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 83-84
100. Genette G., Paratexts: Thresholds of Interpretation. Translated by Jane E. Lewin Cambridge University Press, 1997, p. 453 [https://kimdhillon.files.wordpress.com/2014/05/genette_gerard_paratexts_thresholds_of_interpretation.pdf] 12. 11. 2016
101. Genette G., Palimpsests: Linterature in Second Degree. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska, 1997 [<http://hdl.handle.net/2027/heb.09358.0001.001>] 18. 01. 2017
102. Greiner D. J., John Updike's Novels, USA: Ohio University Press, 1984, p. 223
103. Irwin W., Against Intertextuality // Philosophy and Literature, 28 (2), 2004, pp. 227-242 [http://www.academia.edu/7173442/Against_Intertextuality] 18. 01. 2017

104. Kristeva J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, New York: Columbia University Press, 1980, p. 305
105. Langacker R. W., *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites*, Volume 1, Stanford: Stanford University Press, 1987, p. 540
106. Laurence S., Margolis E., *Concepts and Cognitive Science*, MIT Press, 1999, p. 79
[<http://www.philosophy.dept.shef.ac.uk/papers/CCS.pdf>] 24.06.2017
107. Leech G., Short M., *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Second Edition, UK: Pearson Longman, 2007, p. 404
108. Mirenayat S. A., Soofastaei E., *Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence*, *Mediterranean Journal of Social Sciences* MCSER Publishing, Rome-Italy, Vol 6 No 5, 2015, p. 533-537
[<http://www.mcser.org/journal/index.php/mjss/article/viewFile/7520/7202>] 12. 11. 2016
109. Palmer A., *Fictional Minds*, Lincoln and London: University Press of Nebraska, 2004, p. 275
110. Plath J., *Conversations with John Updike*. USA: University Press of Mississippi, 1994, p. 274
111. Riffaterre M., *Criteria For Style Analysis*, New York: Columbia University, p. 154-174 [<http://www.tandfonline.com/loi/rwr20>] 28.06.2017
112. Seebohm Th., *Hermeneutics: Method and Methodology*, Boston: Kluwer Academic Publishers, 2004, p. 275
113. Semino E., Culpeper J., *Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analysis*, John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, 2002, p. 340
114. Simpson P., *Stylistics: A resource book for students*, London: Routledge, 2004, p. 262
115. Updike J., *Self-consciousness: Memoirs*, New York, Alfred A. Knopf, 1989, p. 234
116. Verdonk P., *Stylistics*, Oxford University Press, 2002, p. 120

ՀԵՏԱԶՈՏԱԿԱՆ ՆՅՈՒԹԻ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

1. Fowles J., The Collector, London, 1963.
2. Fowles J., The French Lieutenant's Woman, eBook [http://gigy.weebly.com/uploads/5/9/4/4/5944278/john_fowles_the_french_lieutenants_woman.pdf] 18.02.2015
3. Fowles J., The Aristos, Random House eBooks
4. Maugham W. Somerset, Of Human Bondage [http://www.planetpdf.com] 11.03.2014
5. Maugham W. Somerset, The Summing up, London, 1978.
6. Updike J., Rabbit, Run, New York, Random House, 1960.
7. Updike J., Rabbit is Rich [http://www.royallib.com/] 14.11.2015
8. Updike J., Of the Farm, New York, Random House, 1965.

