



Ս.Ք.ԳԱՍԿԱՐՅԱՆ
Ա.Ի.ՄԱՌԵՎՈՍՅԱՆ

ՏԵՔՍ
ՓՈՒՍԱԲԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԵՐՆԵՐ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Ս. ք. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ
Ա. Ի. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՏԵՔՍՏ
ՓՈԽԱԲԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ հրատարակչություն
2018

ՀՏԴ 80
ԳՄԴ 80
Գ 316

Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության
ֆակուլտետի գիտական խորհուրդը

Գրախոս՝ Բ. Գ. Պ., պրոֆեսոր Ա. Հ. Ջիվանյան
Խմբագիր՝ Բ. Գ. Պ., դոցենտ Գ. Հ. Մուրադյան
Բ. Գ. Թ., դոցենտ Լ. Վ. Ավետիսյան

Գասպարյան Ս. Ք., Մաթևոսյան Ա. Ի.
Գ 316 Տեքստ, փոխաբերականություն, մեկնաբանություն /
մենագրություն: Եր., ԵՊՀ հրատ., 2018, 230 էջ:

Մենագրությունը նվիրված է բանասիրության կարևորագույն խնդիրներից մեկի՝ գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանման հարցերի քննությանը, որն այսօր էլ արդիական է: Արծարծվող հարցերը էապես կարևոր են թե՛ տեսական ու մեթոդաբանական առումով և թե՛ գործնական մեկնության մեխանիզմների առաջադրման տեսանկյունից:

ՀՏԴ 80
ԳՄԴ 80

ISBN 978-5-8084-2260-5

© ԵՊՀ հրատ., 2018
© Գասպարյան Ս. Ք., Մաթևոսյան Ա. Ի., 2018

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Տեքստի էությանն ու հիմնախնդիրներին նվիրված ուսումնասիրությունները բազմաթիվ են ու բազմապիսի, սակայն դրանք աչքի են ընկնում որոշ հակասականությամբ և միասնական հայեցակարգի բացակայությամբ: Թերևս այդ է պատճառը, որ տեքստի նկատմամբ հետաքրքրությունը երբեք չի նվազում:

Տեքստը լայն հասկացություն է: Այն կարող է դրսևորվել թե՛ գրավոր և թե՛ բանավոր, որպես մենախոսություն, երկխոսություն, ասույթ և այլն: Իրավիճակը բարդանում է նրանով, որ ներկայումս գիտական շրջանառության մեջ է մտել դիսկուրս (discourse) հասկացությունը, որը հայերենում հաճախ ներկայացվում է խոսույթ տերմինով: Թե որքանով է նպատակահարմար այս տերմինի գործածությունը դիսկուրսի էությունը մատնանշելու համար, առանձին քննարկման հարց է, սակայն ակնհայտ է, որ տեքստի և դիսկուրսի հարաբերակցության խնդիրը զգալի արդիականություն է վայելում լեզվաբանության զարգացման ժամանակակից փուլում: Այս երկու հասկացությունները հաճախ գործածվում են առանց զատորոշման՝ գրավոր խոսքի տակ պատկերացնելով տեքստը, իսկ բանավորի դեպքում՝ դիսկուրսը¹: Հարկ է նշել սակայն, որ այսօրինակ տարբերակումը, որը հիմնվում է խոսքի բանավոր և գրավոր ձևերի տարանջատման դրույթի վրա, չի կարելի արդարացված համարել, քանի որ թե՛ դիսկուրսը և

¹ Տե՛ս **В. И. Карасик**, *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*. Волгоград, Перемена, Высшая школа, 2002; **Ю. А. Левицкий**, *Лингвистика текста*. М., Высшая школа, 2006:

թե՛ տեքստը կարող են ունենալ ինչպես բանավոր, այնպես էլ գրավոր արտահայտություն: Եվ իրոք, կա նաև այն մոտեցումը, համաձայն որի դիսկուրսն ունի արտահայտման երկու ձև՝ գրավոր և բանավոր, սակայն այս բաժանումը նույնպես տարբեր կարծիքների ու քննարկումների առիթ է տվել²: Ուրոշ լեզվաբաններ նույնիսկ տարակուսում են, թե, օրինակ, ինչ է ձայնագրված կամ գրի առնված ինքնաբեր խոսքը՝ բանավոր տեքստ, թե՞ դիսկուրս³, թեև ըստ Է. Օքսի՝ բանավոր խոսքն աչքի է ընկնում հնչյունների, բառերի ու շարադասության համանմանությամբ և խոսքը կապակցող նշույթների սակավությամբ: Հենց այն հանգամանքը, որ բանավոր խոսքում գլխավորապես գործածվում են անավարտ նախադասություններ ու բառ-շարություններ, բանավոր խոսքին հաղորդում է թվացյալ անավարտունության բնույթ⁴: Մյուս կողմից՝ բանավոր խոսքին բնորոշ հատկանիշների կիրառումը գրավոր խոսքում չի կարելի լիովին բացատրել: Հաճախ գեղարվեստական ստեղծագործության լեզուն առավել կենդանի ու արդիական դարձնելու նպատակով հեղինակները դիմում են կրճատ ու զեղչումով ասույթների, խոսքը լրացնող բառամիավորների կիրառության, կերպարների խոսքի հնչյունային ու հնչերանգային առանձնահատկությունների նկարագրության: Է. Հեչն առաջարկում է գրավոր/բանավոր

² Տե՛ս **Г. Р. Гаспарян**, *Текст и дискурс как единицы речетворческой и коммуникативной деятельности* // Феномен У. Сарояна в контексте межкультурного дискурса (к проблеме изучения лингвокогнитивной структуры художественного текста). Дисс. ...докт. филол. наук. Ереван, 2010:

³ Տե՛ս **D. Crystal, D. Davy**, *Advanced Conversational English*. London, Longman, 1979:

⁴ Տե՛ս **E. Ochs**, *Transcription as Theory* // Developmental Pragmatics. New York, Academic Press, 1979:

խոսք տարբերակման փոխարեն շրջանառության մեջ դնել նախօրոք մշակված և ինքնաբեր խոսք տարբերակումը⁵:

Հայտնի է, որ ընթերցողի կամ ունկնդրի համար խոսքի հասկանալիության կարևորագույն նախապայմանը դրա կապակցվածությունն է: Եթե նույնիսկ խոսքակազմիչ միավորները հաջորդաբար են արտաբերվում, սակայն կապակցված չեն իրար հետ, տվյալ խոսքաշարը չի կարող որևէ ամբողջական իմաստ արտահայտել և հասկացվել ընթերցողի կամ ունկնդրի կողմից: Եթե, սակայն, խոսքաստեղծման պրոցեսում կազմավորվող ասույթները փոխադարձաբար կապակցվում են թե՛ իմաստային և թե՛ կառուցվածքային առումով, և դրանց փոխառնչությունները չեն հակասում հաղորդակցման տրամաբանությանը, չեն խաթարում հաղորդակցման բուն մտադրության իրագործման բնականոն ընթացքը, ապա, ըստ Վան Դեյքի, այս դեպքում գործ ունենք դիսկուրսի հետ⁶:

Տեքստ և դիսկուրս հասկացությունների հարաբերակցությունը դիտարկող տարբեր մոտեցումների ամփոփ քննությունը ցույց է տալիս, որ դիսկուրսը լայն կիրառություն ունի ոչ միայն լեզվաբանական, այլև մի շարք այլ գիտական ոլորտներում, հատկապես հոգեբանության, փիլի-

⁵ Տե՛ս **E. Hatch**, *Discourse and Language Education*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992:

⁶ Վան Դեյքի սահմանամար՝ դիսկուրսը արտաբերված տեքստն է, իսկ տեքստը արտաբերվածի վերացական քերականական կառուցվածքը: Սոսյուրյան *լեզու-խոսք* երկատման վրա հենվելով՝ վան Դեյքը դիսկուրսը որակում է որպես խոսքային միավոր, իսկ տեքստը՝ որպես լեզվական համակարգի առկայացման միջոց: Տե՛ս **T. A. Van Dijk**, *Options and Attitudes in Discourse Comprehension* // *Language and Comprehension*. Amsterdam, North Holland, 1982, pp. 35-51:

սովայության, քաղաքագիտության և այլ հասարակական գիտությունների մեջ: Սակայն բոլոր դեպքերում այն ընդհանրացվում է որպես իրականությունը վերարտադրելու արդյունավետ ուղի մասնավորապես խոսքաստեղծման պրոցեսում: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Գ. Գասպարյանը, այն ըստ էության ներկայացնում է որոշակի հաղորդակցական իրադրություններում ծագող հասարակական, հոգեբանական, մշակութային ուղղվածություն ունեցող խոսքային գործընթացներ խոսողի մտադրության և լսողի վերաբերմունքի տեսանկյունից⁷: Ընդ որում, այստեղ կարևորվում է հաղորդակցության երկու կողմերի փորձը, գիտելիքները, օբյեկտիվ իրականությունը ընկալելու, հասկանալու և վերարտադրելու կարողությունը: Այլ կերպ՝ դիսկուրսը լայն առումով հաղորդակցություն է հասցեագրողի (հեղինակի) և հասցեատիրոջ (ընթերցողի կամ լսողի) միջև՝ նրանց մտավոր, մշակութային, հասարակական ու լեզվական յուրահատկությունների փոխներգործությամբ: Պատահական չէ, որ Ն. Դ. Արուսյունովան դիսկուրսը որակում է որպես կյանքի հոսքի մեջ ընկղմված խոսք⁸:

Որոշ լեզվաբանների կարծիքով՝ դիսկուրսը գրավոր և բանավոր խոսքի գործարկման ողջ ընթացքն է, այլ կերպ՝ խոսքի արտաբերման, գրի առնելու, մեկնաբանելու գործըն-

⁷ Տե՛ս Գ. Բ. Գասպարյան, *նշվ. աշխ.*:

⁸ Ն. Դ. Արուսյունովայի համոզմամբ՝ դիսկուրսը կապակցված տեքստն է իր լեզվական ու արտալեզվական բոլոր գործոնների (հանրամշակութային, հոգեբանական, գործաբանական և այլն) ամբողջությամբ, այլ կերպ՝ տեքստն իր իրադրային հայեցակերպով հանդերձ: Տե՛ս **Н. Д. Арутюнова**, *Лингвистический энциклопедический словарь*. М., Сов. энциклопедия, 1990, с. 136-137:

թացն իր ամբողջությամբ⁹: Այստեղից հետևում է, որ դիսկուրսը ակտիվ ամբողջություն է, իսկ տեքստը՝ այս ակտիվ գործընթացի պասիվ արդյունքը: Բայց արդյոք կարելի՞ է այս որակումն ընդունել առանց վերապահության: Նախ, ըստ երևույթին, տարակուսանք չի հարուցում այն կարծիքը, որ ցանկացած տեքստ կարդալիս կամ վերարտադրելիս վերածվում է դիսկուրսի: Տեղին է նաև սթափ արժևորել խոսքի գործառույթների դասակարգման վիճակագրական տեսությունը, համաձայն որի՝ լեզվի հաղորդակցական գործառույթը առկա է խոսքի ցանկացած տարատեսակի հիմքում: Հետևաբար ամեննին էլ պատահական չէ այն միտումը, որ թեև ավանդական մոտեցմամբ տեքստը հաջորդական փոխկապակցված բաղադրիչներից բաղկացած ամբողջություն է, ստեղծագործական պրոցեսի արդյունք, որն օժտված է որոշակի կայունությամբ, անկախությամբ և հիմնականում գերծ է շարժունակությունից, այդուհանդերձ այս գաղափարը կարելի է ընդունելի համարել, քանի դեռ տեքստը մուտք չի գործել հաղորդակցական պրոցես ու չի վերածվել երկխոսության հեղինակի և ընթերցողի միջև՝ ընդհուպ մոտենալով դիսկուրսին: Պատահական չէ նաև այն, որ խոսքաստեղծման արդյունքում ձևավորված և որոշակի պահանջներ բավարարող գրավոր փաստաթղթի տեսք ունեցող այս ավարտուն ամբողջությունն ունի նպատակային և գործաբանական որոշակի ուղղվածություն¹⁰ և աչքի է ընկնում իր հատկանիշների արտակա և ներակա դրսևորման հնարավորու-

⁹ Տե՛ս **G. Brown, G. Yule**, *Discourse Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983:

¹⁰ Տե՛ս **И. Р. Гальперин**, *Текст как объект лингвистического исследования*. М., Наука, 1981:

թյուններով¹¹: Սա թույլ է տալիս տեքստը դիտարկել որպես իրական հաղորդակցական միավոր, այն ընկալել որպես բարձր մակարդակի համակարգ, որի կառուցվածքային ամբողջությունը պայմանավորված է խոսքաստեղծման բուն հաղորդակցական միտումով:

Տեքստի այս բազմաբարդ բնույթը, բնականաբար, որոշակի դժվարություններ է ստեղծում դրա ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանման ոլորտներում, հատկապես երբ խոսքը վերաբերում է գեղարվեստական տեքստին, որը, կապվելով գլխավորապես գեղարվեստական ստեղծագործության հետ, բնութագրվում է իբրև տեքստի յուրահատուկ տարատեսակ: Բանն այն է, որ բացի ցանկացած տեքստին բնորոշ կապակցվածության և ավարտուն ամբողջականության հատկանիշներից՝ գեղարվեստական ստեղծագործությունը բնութագրվում է նաև գաղափարական և գեղագիտական միասնությամբ, որը ցանկացած ստեղծագործության մեջ ձևավորվում է ձևի ու բովանդակության սերտ ու անքակտելի կապով:

Հայտնի է իհարկե, որ ցանկացած տեքստում կարևոր է տարբեր տիպի բառային, քերականական, ոճական ու տրամաբանական կապերի, ինչպես նաև հատուկ տեքստակազմիչ միավորների առկայությունը, սակայն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ տարաբնույթ լեզվական միջոցների ընտրության ու համակցման խնդիրները էլ ավելի են կարևորվում, քանզի հենց այդ ընտրությամբ է ձևավորվում այն ազդեցություն-

¹¹ Տե՛ս **Ա. Н. Мороховский**, *Некоторые основные понятия стилистики и лингвистики текста* // Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков, Киев, Высшая школа, 1981, с. 6-13; **А. Н. Мороховский**, *К проблеме текста и его категорий* // Текст и его категориальные признаки. Киев, КГПИИЯ, 1989, с. 113-117:

նը, որ հեղինակը նպատակադրվում է գործել իր ընթերցողի վրա՝ նրա մեջ առաջացնելով որոշակի հուզական վիճակ: Տեղեկատվությունն այստեղ ոչ թե առարկայական-տրամաբանական է, այլ գլխավորապես զգացմունքային, գնահատողական և լայն առունով գեղագիտական-պատկերավոր¹²: Ուստի տարբեր լեզվական միջոցների, այդ թվում՝ պատկերավոր, գործածությունը բխում է ստեղծագործության բուն նպատակաուղղվածությունից ու հեղինակի հեռահար մտադրությունից:

Լինելով օբյեկտիվ իրականության ոչ թե ուղղակի ու հայելային արտացոլանքը, այլ յուրահատուկ ու մտացածին վերարտադրությունը՝ գեղարվեստական ստեղծագործությունը որոշակի պայմանականություն է պարունակում: Ու թեև այն, այսուհանդերձ, հենվում է օբյեկտիվ իրականության վրա ու սնվում դրանից, նրանում գործածվող լեզվական միավորները չեն ներկայացնում օբյեկտիվ աշխարհի կոնկրետ ու շոշափելի առարկաներ: Ուրիշ խոսքով՝ այն մի կողմից վերարտադրում է շրջապատող աշխարհը, որն ընկալելի է մարդկության փորձի շրջանակներում, մյուս կողմից հորինվածք է, որն արտացոլում է հեղինակի՝ օբյեկտիվ իրականության երևակայական ընկալման սահմանները: Ընդ որում հեղինակը կարող է ընտրել իրականության այս կամ այն առարկան կամ երևույթը և յուրովի վերարտադրել դրանք գեղարվեստորեն: Սակայն որքան էլ միմյանցից տարբեր լինեն այս գործընթացի արդյունքում ծնված ստեղծագործությունները, որոնք անշուշտ կրում են հեղինակի աշխարհայացքի և լեզվամտածողության դրոշմը, դրանցում առկա են նաև բազմաթիվ նմանություններ: Չէ՞

¹² Տե՛ս **И. В. Арнольд**, *Стилистика современного английского языка*. М., Просвещение, 1990:

որ դրանք միշտ էլ ձևավորվում են ժամանակաշրջանի հասարակական, տնտեսական և բազմաթիվ այլ արտաքին գործոնների ազդեցությամբ: Այս դեպքում որոշիչը ընթերցողի անձնային բնութագրական հատկանիշներն են, նրա գաղափարական, հոգեբանական որակները, աշխարհընկալման ու աշխարհայացքի յուրահատկությունները: Եվ քանի որ ցանկացած իրապես բարձրարժեք գեղարվեստական ստեղծագործություն, առաջ անցնելով իր ժամանակից, արտացոլում է հասարակության մեջ ի հայտ եկող խնդիրները, ապա ընթերցողը միշտ էլ որոշակի դժվարություն ունենում է հեղինակի առաջ քաշած խնդիրներն իրենց ողջ խորությամբ ընկալելու և նրա պատկերացրած իրականության էությունը վերաիմաստավորելու համար՝ իհարկե մշտապես հենվելով իր կուտակած անձնական փորձի ու պատկերացումների վրա:

Գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման հարցերը քննելիս էապես կարևորվում է նաև նրա ձևի ու բովանդակության միասնականության խնդիրը: Ստեղծագործության ձևն ըստ էության բարդ ու ընդգրկուն հասկացություն է, քանի որ ներառում է տեքստի ոչ միայն ոճագործառական, բառադարձվածային կապակցելիության ու շարահյուսական կառուցվածքի, այլև որոշակի հնչերանգային ու ռիթմամեղեդային յուրահատկություններ, որոնք հաճախ օգնում են հեղինակին գիտակցաբար թե ենթագիտակցաբար «թաքցնելու» իր բուն մտադրությունը: Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակությանը, ապա այն ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանման առումով նույնպես միատարր չէ: Այն, ըստ էության, աստիճանակարգված համակարգ է, որը ներկայացվում է որպես լեզվական, ոճա-

պատկերային, գեղագիտական ու գաղափարական բովանդակությունների միասնություն: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, հասկացումը կկայանա միայն այն դեպքում, երբ ընթերցողը կանցնի այդ համակարգի բոլոր մակարդակներով՝ ստորինից մինչև վերինը, որտեղ էլ նրան կհաջողվի բացահայտել ստեղծագործության ընդհանուր գաղափարն ու հեղինակի հեռահար միտումը¹³: Եթե գեղարվեստական գրականության ընթերցումը լայն իմաստով դիտարկելու լինենք որպես հաղորդակցման յուրօրինակ դրսևորում, ոչ պակաս կարևորություն են ձեռք բերում ինչպես հեղինակը, այնպես էլ ընթերցողը, ընդ որում նրանք հանդես են գալիս որպես հակադրամիասնություն: Բանն այն է, որ գեղարվեստական գործի ձևավորման հիմքում, իհարկե, հեղինակի մտահղացումն է, այսինքն՝ այն գաղափարը, որը ծնվել է իր կարևոր ասելիքը ընթերցողին փոխանցելու պահանջունքից, որն էլ հեղինակն անում է յուրովի՝ առաջնորդվելով իր աշխարհընկալմամբ, իր զգացմունքային, հոգեբանական ու մտածողական յուրահատկություններով և դրանով իսկ իր ստեղծագործության շարադրանքի մեջ դնելով իր, այսպես կոչված, «հեղինակային իմաստը»:

Հարկ է նշել, որ տեքստի ընկալմանը, հասկացմանն ու մեկնաբանությանն առնչվող վերը բերված և բազմաթիվ այլ խնդիրներ որոշակի տեղաշարժ են ապրել՝ հայտնվելով լեզվաբանական հետազոտությունների կիզակետում, մասնավորապես երբ լեզվի նկատմամբ կառուցվածքաբանական մո-

¹³ Տե՛ս **Ս. Զ. Գասպարյան**, *Ձևի և բովանդակության միասնականությունը բանասիրական մոտեցմամբ* // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006, N° 3 (120), էջ 79-83:

տեցմանը փոխարինելու եկավ հաղորդակցականը, և լեզվաբանական հետազոտությունների ոլորտում առանձնահատուկ կարևորություն ձեռք բերեց մարդն իր հույզերով ու ապրումներով, իր աշխարհընկալմամբ ու ազգամշակութային յուրահատկություններով: Թերևս հենց դա էլ պայմանավորեց լեզվաբանության հետաքրքրությունը մեկնողական արվեստի նկատմամբ, և տեքստի ու հատկապես գեղարվեստական տեքստի հասկացման, մեկնաբանման հարցերը հայտնվեցին գիտական իմացության առավել արդիական խնդիրների շարքում:

Ինչպես ցույց են տվել ուսումնասիրությունները, տեքստի հասկացման ամենանախնական կարևոր պայմանը տվյալ լեզվի իմացությունն է, սակայն լեզվական իրազեկությունը չի կարող բավարար պայման համարվել տեքստն ըստ ամենայնի ընկալելու, հասկանալու և մեկնաբանելու համար: Այստեղ էապես կարևոր են նաև այն բոլոր արտալեզվական գիտելիքներն ու փորձը, որոնք այս կամ այն կերպ դրսևորվում են տեքստի բովանդակության ու դրա լեզվական շարադրանքի մեջ: Եվ քանի որ գեղարվեստական ցանկացած գործ ստեղծելիս հեղինակը կողմնորոշված է դեպի ընթերցողական որոշակի խավ, ապա նա որպես հասցեագրող ընտրում և իր ստեղծագործության մեջ համադրում է լեզվական ու արտալեզվական գիտելիքների այն ամբողջությունը, որը հասանելի կլինի իր ընթերցողին, հնարավորություն կտա նրան ընկալելու, բովանդակային մշակման ենթարկելու ընթերցվող նյութը, վերլուծելու, հասկանալու և մեկնաբանելու այն:

Ինչպես ամեն տեքստի, այնպես էլ գեղարվեստականի ընկալման մեջ նախ և առաջ կարևորվում են դրա իմաստա-

կառուցվածքային յուրահատկությունները, այսինքն՝ տեքստի այն հատկանիշները, որոնք հեղինակի ստեղծագործական պրոցեսի արդյունքն են: Հարկ է ընդունել, սակայն, որ հասկացման բազմաբարդ մեխանիզմը սրանով չի սահմանափակվում, քանի որ, ինչպես արդեն նշել ենք, հասկացման պրոցեսում ոչ պակաս կարևոր են նաև տեքստն ընկալող անհատի փորձի, գիտելիքի, գիտակցական մակարդակի և հիշողության գործոնները: Այդուհանդերձ, հասկացման նախնական փուլը ընկալումն է, որը սկսվում է առարկայի զգայական պատկերի ստեղծմամբ, ընդ որում ընկալման առաջին փուլում զգայական ընկալման օբյեկտը ընկալվող առարկայի ձևն է, որն իր էությանմբ նյութական է¹⁴: Այս առնչությամբ կարևոր է նաև ճիշտ պատկերացնել, թե ինչ է ընթերցման պրոցեսը: Իր ամենասովորական իմաստով «ընթերցել» նշանակում է ընկալել գրվածը և վերարտադրել բարձրաձայն կամ մտքում: Մակայն երբ խոսքը վերաբերում է գեղարվեստական տեքստի ընթերցմանը, ինքնաբերաբար անհրաժեշտություն է ծագում տարբերակելու ընթերցման երկու նպատակ. Ընթերցում՝ այս կամ այն տեքստում առկա փաստական տեղեկատվությունը ընկալելու համար, և ընթերցում՝ տեքստի, բանասիրական առումով կարևոր նուրբ իմաստառճական երանգները ընկալելու նպատակով: Ակնհայտ է, որ երկրորդը շատ ավելի բարդ խնդիր է, քանի որ գեղարվեստական տեքստի և հատկապես գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալումը չի կարող սահմանափակվել զուտ նյութական ձևի ընկալմամբ: Այստեղ ձևի ու բո-

¹⁴ Հասկանալի է, որ բանավոր տեքստի ընկալման առաջին փուլը իրականում է լսողության շնորհիվ, իսկ գրավոր տեքստինը՝ տեսողության:

վանդակության դիալեկտիկական հարաբերակցությունը շատ ավելի բարդ դրսևորումներ է ստանում ստեղծագործության բովանդակության բազմաստիճան համակարգի առկայության պայմաններում: Այստեղից էլ գեղարվեստական տեքստի ընթերցման ու հասկացման յուրահատուկ բարդությունը, քանի որ դրանց փոխադարձ կապը տվյալ դեպքում խարսխվում է ոչ այնքան պուժետային տեղեկությունների վերհանման, որքան գաղափարական ու գեղագիտական «տեղեկատվության» ընկալման ու հասկացման նպատակի վրա:

Հայտնի է, որ գեղարվեստական գրականության համար միանգամայն հատկանշական է հասկացման բազմատարբերակայնությունը: Այս առանձնահատկությունը գեղարվեստական երկի գոյաբանական բնութագրակներից է: Ու թեև գրական երկը սովորաբար կոնկրետ հասցեատեր չունի, այն, ինչպես արդեն վերը նշվել է, ուղղված է որոշակի մտավոր մակարդակ ունեցող ընթերցողների խմբի, ընդ որում վերջիններս միավորվում են ըստ որոշակի հատկանիշի, մինչդեռ այլ հատկանիշներով նրանք կարող են տարբերվել: Այսուհանդերձ, գեղարվեստական ստեղծագործության ընդհանուր իմաստային առանցքը պետք է հասանելի լինի ընթերցողական լայն շրջանակին և դուրս չգա այդ սահմաններից: Դրա երաշխիքը տեքստի մեկնաբանության այն ծրագիրն է, որ հեղինակը, ելնելով իր մտահղացման պահանջներից և հաշվի առնելով ընթերցող-հասցեատիրոջ զարգացածության ենթադրվող մակարդակը, դնում է իր ստեղծագործության հիմքում:

Տեքստի ընկալման, հասկացման, մեկնաբանման տարբերակայնության խնդիրն իր անդրադարձն է գտել տարբեր հե-

տագոտողների ուսումնասիրություններում¹⁵: Խնդրի նկատմամբ այս չսահմանափակվող հետաքրքրությունը առնչվում է ոչ միայն տեքստի և հատկապես գեղարվեստական տեքստի բազմաբարդ բնույթին և բուն տեքստային առանձնահատկություններին, այլև ընթերցողին: Եվ քանի որ վերջինս միանգամայն այլ անհատականություն է, հաճախ բոլորովին այլ դարաշրջանի, այլ սերնդի, այլ մտածելակերպի ներկայացուցիչ, նա հազիվ թե կարողանա անվրեպ թափանցել հեղինակի աշխարհը, ճիշտ նույն ձևով վերապրել նրա կյանքը, նույն հույզերն ու զգացումները, մանավանդ որ հեղինակը ժամանակի ընթացքում կարող է փոխել վերաբերմունքն իր ստեղծած գործի հանդեպ, նոր իմաստներ ու իմաստային երանգներ ներմուծել «հեղինակային իմաստի» մեջ: Որքան էլ ընթերցողը ձգտում է ճշգրիտ վերակերտել «հեղինակային իմաստը», դա նրան չի հաջողվում, քանի որ նրան առաջնորդողը իր անհատականությունն է, իր կենսափորձը, իր ներաշխարհը: Հենց դա է պատճառը, որ ընթերցողը, հենվելով իր ընկալումների ու մեկնաբանությունների վրա, որոշակի ազատություն է դրսևորում ստեղծագործության իմաստի կառուցման գործում: Սրանով հանդերձ՝ այդ ազատության ծիրը ձգվում է մինչև լեզվական միավորների ընձեռած հնարավորությունների սահմանագիծը: Եվ այստեղ է, որ օգնության է հասնում «ներքին խոսքը», որն ըստ էության ընկալման,

¹⁵ Տե՛ս **Л. В. Щерб**, *Опыты лингвистического толкования стихотворений, "Воспоминание" Пушкина* // Избранные работы по русскому языку, М., Учпедгиз, 1957; **С. С. Гусев, Г. Л. Тульченский**, *Проблема понимания в философии: философско-гносеологический анализ*, М., Политиздат, 1985; **Г. П. Щедровицкий**, *Мышление. Понимание. Рефлексия*, М., Наследие, 1980; **Ю. А. Сорокин**, *Психолингвистические аспекты изучения текста*, М., Наука, 1985 և այլն:

հասկացման ու մեկնաբանման ընթացքն ուղղորդող հուսալի գործոն է, քանզի լավագույնս արտացոլում է գեղարվեստական ստեղծագործության բուն էությունը՝ վեր հանելով նրանում ամբարված հնչյունային, ռիթմամեղեդային ու տեմբրային յուրահատկությունները¹⁶:

Տեքստի իրողությունն ինքնին պարզ երևույթ չէ հենց թեկուզ այն պատճառով, որ որոշակի անհամամասնություն կա օբյեկտիվ իրականության առարկաների և դրանց՝ տեքստում տեղ գտնող վերարտադրությունների միջև: Հայտնի է, որ արտաքին աշխարհի առարկաները բազմաթիվ կամ գրեթե անսահմանափակ քանակի հատկանիշներով են օժտված, որոնց բոլորի վերարտադրությունը տեքստում առանց որոշակի ընտրության նույնպես կարող է տեքստը անսահմանափակ դարձնել: Մյուս կողմից պարզ է, որ խոսքային ցանկացած ստեղծագործություն ավարտունություն է ենթադրում: Այս փաստը հեղինակին դնում է որոշակի հակասական իրավիճակի մեջ. մի կողմից հեղինակը անհրաժեշտություն ունի սահմանափակ թվով լեզվական տարրերի համադրմամբ նկարագրելու, վերակերտելու իրական աշխարհի բազմաբնութագիր առարկան, որը կընդլայներ տեքստի սահմանները մինչև անվեջություն, մյուս կողմից նա պարտավոր է ապահովել տեքստի ավարտունությունը:

¹⁶ «Ներքին խոսքի» կարևորությունն իր պարզաբանումն է ստանում Լ. Վ. Շչերբայի աշխատություններում, որտեղ նա նշում է գեղարվեստական խոսքի հնչյունային մեկնաբանության անհրաժեշտությունը: Տե՛ս **Ղ. Բ. IIIբթա**, *նշվ. աշխ.*: Հետաքրքրական է, որ դեռևս XIX դարի սկզբներին անգլիացի բանաստեղծ Քոլրիջի համոզմամբ՝ բառի համար գոյություն ունենալ նշանակում էր հնչել, ենթարկվել մարդու տրամադրության ու մտադրության ազդեցությանը, հնչել նրա ձայնի ելևէջներով: Տե՛ս **T. S. Coleridge**, *Biographia Literaria*. / Ed. by G. Watson. New York, Viking, 1961:

Ո՞րն է ելքը: Կախված իր հետաքրքրությունների շրջանակից, հասարակական դիրքորոշումից, աշխարհընկալման յուրահատկություններից՝ հեղինակն իր գեղարվեստական վերարտադրության համար ընտրում է իրական աշխարհի առարկաների այն հատկանիշները, որոնք կարևորվում են իր գաղափարական ու գեղագիտական մտադրության տեսանկյունից՝ իր դիտանկյունից առավել պակաս կարևորվող հատկանիշներն ու բնութագրերը թողնելով «ետնաբեմում» կամ, որ թերևս ավելի ճիշտ է ասել, թաքցնելով դրանք իր տեքստի «տողերի արանքում»: Հեղինակի կողմից կարևորված հատկանիշներն էլ ձևավորում են տեքստի կմախքը և հիմք դառնում ընթերցողի ստեղծագործական ընկալման ակտիվության: Այս ակտիվացման պրոցեսում հասցեատեր-ընթերցողը ինքն է կառուցում իր տեքստը, կախված իր անհատական յուրահատկություններից՝ ինչ-որ բան անտեսում, ինչ-որ բան ընկալում աղավաղված, ինչ-որ բան հավելում: Թերևս հենց սրանով կարելի է բացատրել այն իրողությունը, որ ընթերցված տեքստի թողած տպավորություններն ու ազդեցությունները տարբերվում են ըստ ընթերցողների միջև եղած հոգեբանական, մտավոր ու սոցիալական տարբերությունների, և որքանով իրար նման են ընթերցողները, այնքանով էլ ընդհանրություններ կլինեն նրանց մեկնաբանություններում: Հենց այս հնարավոր ընթերցողների բնութագրական հատկանիշներն էլ կողմնորոշիչ են դառնում գեղարվեստական ստեղծագործության հեղինակի համար: Եվ քանի որ գրական երկը վերակերտվում է ընթերցողի ջանքերով՝ ըստ էության կարծես դուրս գալով հեղինակի անմիջական հսկողության ոլորտից, կամա թե

ակամա անհրաժեշտություն է ծագում, որ ընթերցողն ինքն իրականացնի տեքստի վերաստեղծման անմիջական վերահսկումը: Տեքստը իր բոլոր յուրահատկություններով գրական հաղորդակցական պրոցեսում այն միակ իրողությունն է, որը ընթերցողի ընկալման մեջ դառնում է առաջնային: Բանն այն է, որ ընթերցման ընթացքը կարգավորող բոլոր միջոցները, ինչպես նաև տեքստի ընկալման նախադրյալները ի սկզբանե դրված են տեքստի մեջ: Այս ամենի ամբողջությամբ էլ ստեղծվում է այսպես կոչված տեքստի ընկալման ծրագիր, և պատահական չպետք է համարել այն հանգամանքը, որ որոշ լեզվաբաններ տեքստի ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանման ծրագիրը պատկերավոր ձևով բնութագրում են որպես լաբիրինթոս¹⁷:

Այս լաբիրինթոսից դուրս գալու միակ ճանապարհը այն գիտակցությունն է, որ ստեղծագործության իմաստը կառուցվում է հեղինակի և ընթերցողի համատեղ ջանքերով, իսկ օբյեկտիվ ելակետն այդ պրոցեսում ստեղծագործության լեզուն է: Հետևաբար կարդալ, հասկանալ և առավել ևս փորձել մեկնաբանել ստեղծագործությունը նշանակում է կարողանալ ընկալել ձևի ու բովանդակության հարստությունը, բացահայտել ու գնահատել ստեղծագործության ձևաբովանդակային ու գեղագիտական ամբողջականությունը:

Տեքստի հասկացման մոդելն աշխատում է հետևյալ ընթացքով. նախ տեղի է ունենում ընկալման վերլուծություն, որին զուգահեռ ընկալող կողմը փորձում է նաև վերլուծել խոսքաշարի բովանդակությունը և կանխագուշակություններ անել իմաստի վերաբերյալ: Այնուհետև այս հիմքի վրա կա-

¹⁷ Տե՛ս **U. Eco**, *The Author, the Text, and the Reader*. LSI Publ. House, 1983:

տարվում է իմաստային բովանդակության առանձին փուլային արդյունքների համադրում:

Ընկալման վերլուծության շնորհիվ տեղի է ունենում առանձին լեզվական միավոր-պատկերների հոգեբանական համարժեք ճանաչում և կարճատև հիշողության մեջ դրանց մտապահում: Մրան հաջորդում է բառ-պատկերների ընդհանուր իմաստային կառուցվածքից այն իմաստային բաղադրիչների առանձնացումը, որոնք տվյալ խոսքային իրադրության մեջ և տվյալ համատեքստում հատկապես կարևորվում են ամբողջի իմաստավորման համար, որն էլ տեղի է ունենում առանձնացված իմաստային բաղադրիչների համադրմամբ:

Չի կարելի անտեսել ևս մի կարևոր հանգամանք. ինչպես արվեստի ցանկացած ստեղծագործության, այնպես էլ գրական երկի կայացման կարևորագույն նախապայմանը *երևակայության* առկայությունն է, քանզի գեղարվեստական ստեղծագործությունն էլ արվեստի բնագավառ է, օբյեկտիվ իրականության գեղարվեստական վերարտադրություն, որն իրագործվում է խոսքի ինքնատիպ կիրառությամբ:

Օրինակ, եթե անդրադառնալու լինենք չարենցյան հետևյալ տողերին «Երկիր Նաիրի»-ից. *«Եվ նորից Բերդի անառիկ ամրություններից, որպես երկայթյա անհեղ մի սպառնալիք – կելնե, կհառնե ահասաստ նաիրյան ոգին, կորովը, ուժը հազարամյա – նաիրյան աշխարհի...»*, ապա կարող ենք վստահաբար ասել, որ առանց երևակայության ու նաև լեզվական միավորների այսօրինակ ընտրության ու զուգակցման հեղինակին հազիվ թե հաջողվեր կերտել անհնազանդ նաիրցու ոգու վերածնունդը խորհրդանշող արթնացող,

ասատկացող ուժի պատկերը, որն ընկած է համատեքստի հիմքում¹⁸:

Հետևաբար, գեղարվեստական ստեղծագործության կայացման ամենահիմնական ու պարտադիր տարրերը երևակայությունն ու լեզուն են, որոնք, սակայն, չեն բերի ցանկալի արդյունքի, եթե բացակայում է ընթերցողի՝ հեղինակի հույզերն ու ապրումները կիսելու ունակությունը: Երբ Թ. Ս. Էլիոթը իր «Ալֆրեդ Փրուֆրոքի սիրո երգը» բանաստեղծության մեջ իջնող երեկոն համեմատում է վիրահատության սեղանին պատկած անզգայացված հիվանդի հետ, ակնհայտ է, անշուշտ, որ այստեղ գործ ունենք հեղինակային երևակայությամբ վերարտադրված իրականության պատկերի հետ: Բայց եթե ընթերցողն անկարող է գործի դնել իր երևակայությունը, և նրա ու հեղինակի միջև գիտելիքների որևէ ընդհանրություն չկա (գաղամերյան տերմինով ասած՝ բացակայում է «ընդհանուր հորիզոնը»)՝¹⁹, ապա արդյոք նա կկարողանա՞ կիսել հեղինակի զգացողությունները և հասկանալ ու հնարավորինս ճիշտ մեկնաբանել պատկերի խորությունն ու գեղագիտական արժեքը ստեղծագործության մեջ: Հատկապես որ այսպես թե այնպես անկարելի է ակնկալել, որ հեղինակի ու ընթերցողի երևակայական ընկալման սահմանները նույնական լինեն, քանզի նրանց միջև ժամանակային, տարածական, մշակութային, տարիքային ու սեռային, լեզվամտածական և վերջապես անհատական փորձի տարբերությունները հաճախ, եթե չասենք մշտապես, անխու-

¹⁸ Տե՛ս **Ս. Զ. Գասպարյան**, *Հերմենևտիկան որպես գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանության մեթոդաբանություն* // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2015, №3 (18), էջ 29-36:

¹⁹ Տե՛ս **Ք. Գ. Գադամեր**, *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. М., Прогресс, 1988, с. 284:

սափելի են: Մա նշանակում է, որ հասկացումն ու մեկնաբանությունը երբեք չեն կարող միանշանակ լինել: Չեն կարող միանշանակ լինել նաև այն պատճառով, որ *երևակայությունն* ու *հեղինակի ապրումները կիսելու ունակությունը* լայն ու վերացական հասկացություններ են:

Այս ամենը գալիս է հաստատելու, որ եթե նույնիսկ առկա են ստեղծագործության կայացումն ապահովող նշված նախապայմանները, կա *երևակայությունը* և *ընթերցողին հեղինակի հետ կապող «ընդհանուր հորիզոն»*-ը, ապահովված է նաև *լեզվական կողմի* ընդհանրությունը, միննույն է, այդ դեպքում էլ գեղարվեստական տեքստի ընկալումը, հասկացումն ու մեկնաբանությունը բարդ գործընթացներ են, քանզի դրանց շրջանակներում կարևորվում են նաև բազմաթիվ այլ խնդիրներ՝ հեղինակ – ընթերցող հարաբերությունները, լեզվի ու մտածողության, խոսքային գործունեության ու հաղորդակցական մտադրության հարաբերակցության և բազմապիսի այլ հարցեր:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ բանասիրության այս կարևորագույն բնագավառի քննությունը պահանջում է առաջնորդվել գիտականորեն մշակված սկզբունքների ու փորձարկված մեթոդների համակողմանի կիրառմամբ, մշտապես հաշվի առնել, որ գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանման հարցերի լուծման բանալին հարկ է փնտրել ինչպես լեզվաբանության ու գրականագիտության, այնպես էլ մի շարք այլ գիտությունների հետազոտական խաչմերուկում:

Մեկնաբանության խնդիրները գրականության պատմության բոլոր փուլերում, դեռ անտիկ ժամանակներից սկսած, հետաքրքրել են մտածողներին: Մակայն եթե անտիկ ստեղծա-

գործողների ուշադրության կենտրոնում երկրայինի ու երկնա-
յինի մշտնջենական բախումն ու բարդ փոխհարաբերություն-
ներն էին, իսկ վաղ միջնադարը առավելապես զբաղվում էր
աստվածաբանական աշխատանքների մեկնաբանությամբ, ա-
պա արդեն ավելի ուշ միջնադարում ի հայտ եկած այլաբանա-
կան ստեղծագործությունները շատ ավելի մեծ ջանքեր էին
պահանջում մեկնաբանության ու բացատրության համար:
Նկատենք սակայն, որ գործադրվող այս ջանքերն էլ միանշա-
նակ ուղղվածություն չունեին: Հաճախ անտեսվում էր վերը
նշված երեք նախադրյալների, նաև ստեղծագործողի կերպարի
կարևորությունը: Գրական երկը քննվում էր որպես առանձին,
հեղինակից անջատ երևույթ:

Այդուամենայնիվ, ռոմանտիզմի դարաշրջանում հաղթա-
հարվեց այս մոտեցումը, երբ գրականությունն սկսեցին արժևո-
րել որպես հեղինակի ինքնաարտահայտման միջոց, օբյեկտիվ
իրականության անհատական, հեղինակային մեկնաբանու-
թյուն, հեղինակի սեփական տպավորությունների, հույզերի ու
զգացմունքների յուրօրինակ վերարտադրություն, այլ ոչ թե ի-
րականության հայելային արտացոլանք: Այս շրջանում էր, որ
աստիճանաբար սկսեց կարևորվել տեքստի հասկացման հեր-
մենևնևտիկական (մեկնողական) մոտեցումը, հատկապես որ ար-
դեն 18-րդ դարում գերմանական փիլիսոփայությունն սկսել էր
ակտիվորեն զբաղվել լեզվին առնչվող հարցերի քննությամբ²⁰:

²⁰ St' u **Fr. Schleiermacher**, *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1998; **W. Dilthey**, *Descriptive Psy-
chology and Historical Understanding*. Hague, Netherlands, 1977; **В. Дильтей**,
Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы
XIX-XX вв. (Трактаты, статьи, эссе), М., МГУ, 1987, с. 110-135; **В.**
Гумбольдт, *Избранные труды по языкознанию*. М., Прогресс, 1984 և այլն:

Այս շրջանում էր, որ դրվեցին համեմատական լեզվաբանության և պատմական ուսումնասիրության հիմքերը: Լեզվի առաջացումը, էությունը, ծագումնաբանությունը հարցեր էին, որոնք հայտնվեցին լեզվաբանների ուշադրության կենտրոնում, և լեզվի մասին գիտական ձեռքբերումները նախադրյալ դարձան հերմենևտիկայի, հետագայում նաև բանասիրական հերմենևտիկայի՝ որպես գեղարվեստական տեքստի ուսումնասիրության մեթոդաբանության, կայացման համար²¹:

Լեզվաբանության համատարած հումանիզացման ներկայիս պայմաններում, երբ հետազոտությունների առանցքում ամենուրեք դրվում է մարդկային գործոնը, հերմենևտիկական մոտեցումը առանձնակի կարևորություն է ձեռք բերում: Պատահական չէ, հետևաբար, որ ներկա ուսումնասիրության մեջ հետազոտությունը տարվում է տեքստի վերլուծության հենց այդ մոտեցմամբ և լայն հնարավորություն է ստեղծում բացահայտելու բառարվեստի ստեղծագործության յուրահատուկ ձևեր, վեր հանելու գեղագիտական արժեքներ՝ տվյալ դեպքում գրական երկի հիմնարար տարրերի վերլուծության ճանապարհով:

Բանասիրական այս մոտեցումը, որի արդյունավետությունը հաստատվել է տարբեր ուսումնասիրություններով²², խնդիր է դնում ոչ միայն առանձնացնել ստեղծագործության

²¹ Տե՛ս **В. Гумболдт**, *Աշխ.*, էջ 47:

²² Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *Полифония слова в составе фигуры сравнения*. Дисс.... канд. филол. наук, М., МГУ, 1983; **В. Я. Задорнова**, *Восприятие и интерпретация текста*. М., МГУ, 1984; **А. К. Жунисбаева**, *Лингвопоэтическая характеристика образа литературного персонажа*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук, М., МГУ, 1988; **С. Ш. Аканаева**, *Сатирическое многоголосие речевых характеристик и язык автора в романе Ивлина Во "Упадок и разрушение"*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук, М., МГУ, 1986 և այլն:

գեղագիտական ներգործուն ուժը մարմնավորող լեզվական տարբեր միջոցների ամբողջությունը, այլև վերջիններիս քննության միջոցով ներթափանցել հեղինակի մտահղացումների ստեղծագործական բարդ աշխարհը, բացահայտել նրա աշխարհայացքն ու գեղարվեստական միտումները, լեզվարվեստին բնորոշ գծերը, ավանդաբար փոխանցվող պատրաստի ոճերն ու ձևերը, որոնք բխում են երկի ժանրային առանձնահատկություններից և խտացվում կառուցվածքահորինվածքային մանրամասներում: Ուսումնասիրության հերմենևտիկական ուղղությունը, որը ենթադրում է տեքստի գեղարվեստական տրամաբանության մեջ ներթափանցելու մեծ կարողություն, չի կարող հուսալի համարվել, եթե այն չի հենվում ստեղծագործության լեզվառճական հնարների և նրանց բանաստեղծական, պատկերավոր իրացումների քննության արդյունքների վրա, քանի որ լեզվական հենց այս դրսևորումներով է ապահովվում ստեղծագործության գեղարվեստական-գաղափարական ամբողջականությունը: Հետևաբար, տրամաբանական է ենթադրել, որ ուսումնասիրության հերմենևտիկական ուղղությունը ընդգրկում է գեղարվեստական ստեղծագործության և՛ լեզվառճական²³, և՛ լեզվաբանաստեղծական²⁴, և՛ գրականագիտական վերլուծությունները, որոնց համադրությունը հնարավորություն է տալիս համակողմանիորեն ուսումնա-

²³ Լեզվառճական վերլուծության մեթոդի մասին տե՛ս **В. Я. Задорнова**, *Восприятие и интерпретация текста*. М., МГУ, 1984; **С. К. Гаспарян**, *Лингвопоэтика образного сравнения*. Ереван, ЕГУ, 1991 և այլն:

²⁴ Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *նշվ, աշխ.*, **А. К. Жунисбаева**, *նշվ, աշխ.*, **В. Я. Задорнова**, *Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования*. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., МГУ, 1992. և այլն:

սիրելու ստեղծագործության ձևը և հող նախապատրաստելու գաղափարական, գեղարվեստական արժանիքների վերհանման համար²⁵:

²⁵ **Ս. Ք. Գասպարյան**, *Գեղարվեստական գրականության ուսումնասիրության մի քանի մեթոդաբանական հարցեր* // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1987, № 3 (63), էջ 177-181; **Ս. Ք. Գասպարյան**, *Ձևի և բովանդակության միասնականությունը բանասիրական մոտեցմամբ* // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2006, № 3 (120), էջ 79-83:

**ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՄԵԹՈՂԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁ**

Գիտական ուսումնասիրություններին բնորոշ է ունենալ որոշակի մեթոդաբանական ուղղվածություն, ընդ որում՝ տեսական ու գործնական սկզբունքների կիրառության դեպքում է միայն, որ հնարավոր է դառնում պարզաբանել լուրջ հետաքրքրություն ներկայացնող առանձին խնդիրներ, բացահայտել տվյալ բնագավառն արտացոլող կարգերն ու օրինաչափությունները:

Եթե խոսքը վերաբերում է գեղարվեստական ստեղծագործության՝ որպես արվեստի ամբողջական գործի քննությանը, ապա հետազոտողն անկասկած չի կարող առաջնորդվել ռացիոնալիստական մեթոդների կիրառումով, քանի որ գեղարվեստական երկն ըստ էության բազմաշերտ ու տարողունակ երևույթ է, գրողի ստեղծագործական մտքի թռիչք, որն ունի օբյեկտիվ ռեալականության և սուբյեկտիվ ծավալումների բարդ համադրումներ, խոհեր ու խորհրդածություններ: Եվ որովհետև գրողը չի կարող սահմանափակվել զուտ պոսիտիվիստական բովանդակության հաղորդումով, ապա նպատակադրվում է լեզվառճական միջոցների ներդաշնավորումով ներագդել ընթերցողի մտքի ու երևակայության վրա՝ նրան դարձնելով առաջադրվող դեմքերի ու դեպքերի, գործողությունների ու իրադարձությունների, կերպարների դատողությունների գործուն դիտարկողը: Ընթերցողն էլ այս դեպքում, ինչպես արդեն նշել ենք, ինչ-որ չափով դառնում է ստեղծագործող՝ դիմելով իր կենսափորձին, հաշվի առնելով աշխար-

հաճանաչողության իր չափանիշները, ջանալով թափանցել գրողի հուզաշխարհը:

Հասկանալի է, որ գեղարվեստական երկը, իրոք, կատարյալ է միայն այն դեպքում, երբ նրա ձևն ու բովանդակությունը հանդես են գալիս միասնաբար, երբ յուրաքանչյուր շարադրանք իր հետ բերում է համապատասխան խոսքային արվեստ՝ լեզվաոճական տարրերի համամասնությամբ ու համակարգայնությամբ:

Անժխտելի է, որ, չնայած լեզվի համընդհանուր-հասարակական բնույթին, այն իր գործունեության տարրեր ոլորտներում ի հայտ է բերում ամենատարբեր դրսևորումներ. դա նրա խոսքային մակարդակն է: Ըստ էության, լեզվի հենց այս կարևորագույն հատկանիշի վրա էլ հիմնված է գործառական ոճերի ողջ տեսությունը²⁶: Ընդունված է, որ լեզվի ամենակարևոր, առաջնային գործառույթը բոլոր դեպքերում հաղորդակցումն է, որը, սակայն, տարբեր ոլորտներում իրագործվում է տարբեր ձևով²⁷:

²⁶ Խոսքի գործառույթների հասկացությունը ուսումնասիրվել է տարբեր տեսանկյուններից: Տասնամյակներ շարունակ լեզվաբանները փորձել են որոշակի հարաբերակցություն հաստատել խոսքի գործառույթների և ոճի՝ որպես լեզվի գործածության հատուկ ոլորտի միջև: Ռուս լեզվաբանության մեջ ակադեմիկոս Վ. Վինոգրադովն էր, որ առաջադրեց գործառական ոճերը խոսքի գործառույթների հետ կապելու գաղափարը: Առաջնորդվելով ընդհանրացման սկզբունքով՝ նա տարբերակեց խոսքի երեք հիմնական գործառույթ՝ հաղորդակցման, հաղորդման և ներագրման: Մարդկային հարաբերությունների զարգացման նախնական փուլից ի վեր մարդու համար կարևոր դարձավ ոչ միայն որևէ տեղեկություն հաղորդելու անհրաժեշտությունը, այլև այն, թե ինչպես է հաղորդվում տվյալ նյութը: (Տե՛ս **В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика**, М., АН СССР, 1963):

²⁷ Վ. Վինոգրադովի կարծիքով՝ լեզվի գեղագիտական գործառույթը հենվում է հաղորդակցման գործառույթի վրա, բխում է վերջինիս ակունքներից, նաև վեր հանում խոսքի իմաստների ու հարաբերությունների մի նոր ու յուրօրինակ աշխարհ (տե՛ս *նշվ. աշխ.*):

Եթե մի դեպքում հաղորդակցման նպատակը փաստագրական տեղեկություններ հաղորդելն ու ստանալն է, ապա մյուս դեպքում՝ օբյեկտիվ իրականությունից վերանալը, ընթերցողին (ունկնդրին) հեղինակի (խոսողի) հուզաշխարհին հաղորդակից դարձնելը, ստեղծագործողի երևակայության «խաղերով» հրապուրելը և խոսքի պատկերավորության բազմազան ձևերի գուգորդումներով ընթերցողի վրա գեղագիտորեն ներագդելը: Ինքնին հասկանալի է, որ խոսքարվեստի նման յուրահատկությունը ինքնանպատակ չէ, այլ հենվում է իրադրականության վրա և ծավալվում է նույն իրադրականության պահանջով:

Այստեղ անհրաժեշտ է առանձնացնել հեղինակ (խոսող) – ընթերցող (ունկնդիր) փոխհարաբերությունը, որի շրջանակներում գրողի միտման գեղարվեստական դրսևորումներն իրենց գեղագիտական արժեքով ներագդում են ընթերցողի վրա, օգնում հեղինակի կողմից առաջադրված գաղափարների ընկալմանը: Ս. Ջոյանը մասնավորապես նշում է, որ ընթերցողը ոչ միայն տեքստային իմաստի ընկալողն է, այլև դրա ստեղծողը: Թեև տեքստը ըստ էության մնում է նույնը, այնուամենայնիվ ընթերցողն ազատ է իր պատկերացրած «իրականությունը» հավելելու տեքստի բովանդակային շերտին²⁸:

Գերմանացի գրականագետ Մ. Նաումանը, կարևորելով ստեղծագործության ընկալումն ու ընկալման պրոցեսը, այն միտքն է հայտնում, որ քանի դեռ ստեղծագործությունը չի յուրացվել ընկալման պրոցեսում, այն չի կարող դառնալ հա-

²⁸ Տե՛ս **Ս. Գ. Զոլյան**, *Семантика и структура поэтического текста*. Ереван, изд-во ЕГУ, 1991:

սարակական ու անհատական գիտակցության անբաժան մասը, որի առարկայացած արտահայտությունն է այն, նրա գոյությունը լիարժեք չէ, այն դեռևս «պատրաստ» չէ, գոյություն ունի սոսկ որպես պոտենցիալ ստեղծագործություն²⁹:

Տեքստի ընկալման ընթացքում հարկ է կարևոր համարել «յուրացման տրամադրությունը», որը հաճախ սկսում է ձևավորվել ստեղծագործության առաջին իսկ տողերն ընթերցելիս կամ նույնիսկ նրա վերնագրին ծանոթանալիս: Ոճական տարբեր դրսևորումների առկայությունը ստեղծագործության մեջ արդեն իսկ կանխորոշում է «ընկալման պոտենցիալը», այսինքն՝ իմաստային ու արժեքային ինֆորմացիայի որոշակի ծավալ ընկալելու ընթերցողի պատրաստությունը³⁰:

Ցանկացած խոսքային հաղորդակցման պրոցեսում կարևորվում են այնպիսի գործոններ, ինչպիսիք են անհատականն ու հասարակականը: Վերջիններս ոչ թե հակադրվում են, այլ հակառակը՝ փոխպայմանավորված են և լրացնում են միմյանց, քանզի ընդհանուր, հասարակական հենքի վրա է միայն, որ դրսևորվում է անհատականը, և ընդհակառակը՝ վերջինս գոյատևում և իմաստավորվում է շնորհիվ հասարակական դրսևորման³¹:

Ելնելով 70-80-ական թվականներին ձևավորված և լեզվաբանական ու գրականագիտական տարբեր հոսանքներ իր շուրջը համախմբած «ընթերցողական քննադատության»

²⁹ Տե՛ս *Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте.* М., Прогресс, 1978, с. 69-70:

³⁰ Տե՛ս **Յու. Բորև,** *Գեղագիտություն,* Եր., Հայաստան, 1982, էջ 265:

³¹ Տե՛ս **В. Л. Наер,** *Функциональные стили английского языка.* М., МГПИИЯ, 1981:

(reader response criticism) սկզբունքից՝ Ս. Ջոյանը կարևոր է համարում տեքստի ուսումնասիրությունը իրականացնել տեքստ – ընկալող հարաբերակցության տեսանկյունից: Տեքստի ներտեքստային հարաբերություններով պայմանավորված իմաստային համակարգը արդեն օբյեկտիվորեն ենթադրում է նրա ընկալման ու իմաստավորման որոշակի մեխանիզմ, որը, սակայն, կարող է արդյունավետ գործել միայն ընթերցողի լեզվական ունակությունների և համակողմանի, հիմնարար գիտելիքների առկայության պայմաններում³²:

Անշուշտ իրավացի են նրանք, ովքեր գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքում լայն առումով ընդունում և կարևորում են հաղորդակցման գործառույթի առկայությունը³³, սակայն որոշ լեզվաբաններ գտնում են, որ հաղորդակցական գործունեության մեջ նույնքան կարևոր է մյուս կողմը՝ հաղորդակիցը (ընթերցողը կամ ունկնդիրը), այսինքն՝ այնպիսի ընթերցողը, որը, ունենալով իր անհատական ընկալումները, ներաշխարհը, աշխարհայացքը և այլն, «ստեղծագործաբար» է մոտենում բնագրին³⁴:

Վերը ասվածը գալիս է հաստատելու, որ գեղարվեստական խոսքային գործունեությունը չի կարելի ըմբռնել իբրև սոսկական երևույթ, այլ դրա հասկացման համակողմանի

³² Տե՛ս **С. Т. Золян**, *նշվ. աշխ.*:

³³ Տե՛ս **В. В. Виноградов**, *նշվ. աշխ.*:

³⁴ Տե՛ս **И. В. Гюббенет**, *Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста*. М., изд-во Московского университета, 1991; **С. Т. Золян**, *նշվ. աշխ.*; **Ս. Ք. Գասպարյան**, **Գ. Է. Գրիգորյան**, *Ծիծաղաշարժ չափազանցությունը գեղարվեստական գրականության մեջ // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ*, Եր., ԵՊՀ, 1993; **С. К. Гаспарян**, *Сравнение как изъяснение в научной речи и как средство лингвопоэтического творчества в художественной литературе*. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., МГУ, 1994.

արժևորումներով, որի մանրակրկիտ քննության համար անհրաժեշտ է կիրառել վերլուծման բազմազան մեթոդներ, ելակետային սկզբունքներ՝ ուղղված համասեռ ու տարասեռ հատկանիշների բացահայտմանը:

Լեզվաբանական մտքի զարգացման ժամանակակից փուլում հատկապես մեծ տեղ է տրվում ուսումնասիրության տեքստաբանական ուղղությանը, որի առանցքային խնդիրն է մեկնաբանել տեքստը: Ընդ որում՝ եթե տեքստը մեկնաբանվում է լայն առումով որպես միմյանց հետ կապված նշանների համակարգ, ապա այնպիսի գիտություններ, ինչպիսիք են արվեստագիտությունը, երաժշտագիտությունը, կերպարվեստի տեսությունն ու պատմությունը և այլն, նույնպես գործ ունեն տեքստի հետ: Իսկ ինչ վերաբերում է տեքստաբանի խնդիրներին, ապա դրանք ընդհանուր առմամբ հետամուտ են շարադրանքի վերականգնմանը, պարզաբանմանը, մեկնաբանմանը³⁵:

Հայտնի է, որ տեքստը գլխավորապես գրավոր փաստաթղթերի տեսքով հաղորդակցություն է՝ միահյուսված տարբեր տիպի լեզվական, քերականական և տրամաբանական կապերով: Հաղորդակցությունը, որն արտահայտվում է

³⁵ Տե՛ս **Գ. Բ. Джаукян**, *Универсальная теория языка. Прологомены к субстанциональной лингвистике*. М., Институт языкознания РАН, 1999; **С. А. Рейсер**, *Основы Текстологии*. Ленинград, Просвещение, 1978; *Очерки по стилистике художественной речи*. / Под ред. А. Н. Кожина. М., Наука, 1979; **В. А. Кухаренко**, *Интерпретация текста*. М., Высшая школа, 1979, **М. М. Бахтин**, *Литературно-критические статьи*. Москва, Искусство, 1986; **И. Р. Гальперин**, *Текст как объект лингвистического исследования*. М., Наука, 1981; **Г. А. Антипов, И. Ю. Марковина**, *Текст как явление культуры*. Новосибирск, Мысль, 1989; **В. Я. Задорнова**, *Восприятие и интерпретация художественного текста*, М., Высшая школа, 1984; **Т. Б. Назарова**, *Филология и семиотика*. М., Высшая школа, 1994 և այլն:

գրավոր տեքստի տեսքով, կարող է հաղորդել և՛ գիտական տեղեկատվություն, որը գիտատեխնիկական հեղափոխության մեր դարաշրջանում տեսական ու գործնական կարևոր նշանակություն ունի հասարակության հետագա զարգացման համար³⁶, և, իհարկե, ներկայացնել գեղարվեստական ստեղծագործություն, որի դերը ոչ պակաս կարևոր է հասարակության հոգևոր վերելքի առումով: Սահմանափակվելով որոշակի ժամանակի և տարածության մեջ՝ գեղարվեստական ստեղծագործությունն արտացոլում է իրականության նկատմամբ հեղինակի սուբյեկտիվ աշխարհընկալումն ու վերաբերմունքը, որն անհատական է, եզակի ու անկրկնելի, հարաբերվում է ճշմարտությանը, բարությանն ու գեղեցկությանը:

Տեքստաբանությունն էլ իր հերթին միօրինակ չէ, այլ հաշվի է առնում տեքստի լեզվաբանական, գրականագիտական, գեղարվեստական առանձնահատկությունները, որոնց հետազոտության համար ելակետայինը, այնուամենայնիվ, լեզվական երևույթների արժևորումն է: Ուրիշ խոսքով՝ քննության առարկան մնում է մարդկային բնական լեզուն, որը մշտապես ենթակա է անհատի ճնշող ազդեցությանը, խոսքային մակարդակի դրսևորումներին: Եվ հենց սրանից էլ բխում է այն հետևությունը, որ գեղարվեստական ստեղծագործության ոլորտում կատարվող ցանկացած հետազոտություն անհնար է առանց ընկալող կողմի հաշվառման:

Մարդու ճանաչողական և հաղորդակցական գործունեությունն ընդհանրապես կապված է այս կամ այն նշանների ու

³⁶ Տե՛ս *Текстология английской речи.* / Под ред. М. М. Глушко и Ю. А. Карулина. М., МГУ, 1978.

նշանային համակարգի ընկալման և մեկնաբանման հետ: Առօրյա կյանքում մարդն առնչվում է զանազան փաստերի ու իրադարձությունների, որոնք ուղղակի մեկնաբանություն են պահանջում: Քանի որ լեզուն համարվում է հաղորդակցման և մտքերի արտահայտման համընդհանուր միջոց, ապա այն անքակտելիորեն կապված է մտածողական այնպիսի պրոցեսների հետ, որոնք կարիք ունեն մեկնաբանության: Երբ խոսվում է մեկնաբանության մասին, առաջին հերթին նկատի է առնվում գրավոր և բանավոր խոսքի ընկալումը:

Ինչպես արդեն նշել ենք, պատմական ու իրավաբանական տարբեր փաստաթղթերի, գեղարվեստական ստեղծագործությունների ընկալման, պարզաբանման ու մեկնաբանման խնդիրների ուսումնասիրությամբ զբաղվել են դեռևս անտիկ դարաշրջանում, քանի որ դրա անհրաժեշտությունը թելադրվել է հասարակության զարգացման պահանջից, մասնավորապես՝ գրավոր տեքստի երևան գալուն զուգընթաց: Հետագայում ձևավորվելով որպես տեքստի մեկնողական արվեստ և ապա տեսություն՝ այն ստացել է հերմենևտիկա անունը, որն էլ իր գոյության սկզբնական փուլում առաջին հերթին ծառայել է հոգևոր քերթվածների, մասնավորապես Աստվածաշնչի մեկնաբանման նպատակին:

«Հերմենևտիկա» տերմինի ծագումը կապվում է հունական դիցաբանության մեջ Օլիմպոսի աստվածների սուրհանդակը համարվող Հերմեսի անվան հետ: Հին դիցազետ-փիլիսոփաները Հերմեսին համարում էին աստվածների կամքն ու գաղափարները սովորական մահկանացուներին հաղորդող «թարգման», որը մարդկանց տալով լեզու՝ գիր, քնար, սրինգ և սովորեցնելով ճարտասանություն, նաև ուղղորդում էր նրանց գոր-

ծունեությունը³⁷: Հերմենևտիկայի սահմանները բավականին լայն են, և կան տարբեր բացատրություններ: Հերմենևտիկան դիտարկում են որպես տեքստի մեկնաբանության արվեստ ու տեսություն, պատմականության ձև, հումանիտար ճանաչողական մեթոդ, լայն առումով՝ գիտության ճանաչողության մեթոդաբանություն, փիլիսոփայության ճյուղ և այլն³⁸:

Արդի ժամանակաշրջանի գիտական ուսումնասիրություններում շրջանառվող «բանասիրական հերմենևտիկա» տերմինաբանական կապակցությունը ենթադրում է գիտահետազոտական ոլորտ, որը միտված է քննելու տարբեր տեքստերի հասկացման պրոցեսները³⁹: Այս գիտակարգում առանձնակի ուշադրության է արժանանում գեղարվեստական տեքստը՝ ընդ որում նկատի ունենալով գեղարվեստական տրամաբանության մեջ ներթափանցելը, մասի ու ամբողջի դիալեկտիկական միասնության հաշվառումը և այլն, քանզի հենց գեղարվեստական տեքստն է, որ իր բազմազանության ու տարասեռության շնորհիվ ենթադրում է ընկալման բարդ ու դժվարին ընթացք:

Հերմենևտիկայի՝ որպես ուսումնասիրության համընդհանուր մեթոդաբանության ձևավորումը առնչվում է 18-րդ դարի վերջի 19-րդ դարի սկզբի հայտնի աստվածաբան ու փիլիսոփա Ֆրիդրիխ Շլայերմախերի անվանը: Նա, նորովի անդ-

³⁷ Տե՛ս *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, Եր., Հայկական հանրագիտ. հրատ., 1980, հ. 6, էջ 380-381, ինչպես նաև **Я. Г. Фогелер**, *История возникновения и этапы эволюции философской герменевтики // Герменевтика: история и современность*. М., Мысль, 1985:

³⁸ Տե՛ս **Г. А. Антипов, И. Ю. Марковина**, *Текст как явление культуры*. Новосибирск-Москва, Наука, 1989:

³⁹ Տե՛ս **Г. И. Богин**, *Филологическая герменевтика*. Калинин, КГУ, 1982; *Эстетика (словарь)*. М., изд.-во Полит. Литература, 1989, с. 59-60:

րադառնալով տեքստի մեկնաբանության հարցերին, այն մասնավորապես կապում է պատմամշակութային բնագրերի վերլուծության հետ՝ ընդգծելով, որ տեքստի այս վերլուծությունը նախ և առաջ կոչված է օգնելու գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալմանը, ընդ որում՝ դրան կարելի է հասնել ստեղծագործության ոճի, շարահյուսական կառույցների և բազմաթիվ այլ կարգի խոսքային միավորների հետազոտության ճանապարհով: Ֆր. Շլայերմախերի ուսմունքում հատկապես կարևորվում է տեքստի մեկնաբանության երկու մակարդակների առանձնացումը՝ առարկայական բովանդակային (որն ըստ էության հենց լեզվական փաստն է) և անհատական (որը մտածողության փաստն է): Առաջին մակարդակում հերմենևտիկական քննությունն ուղղված է պարզաբանելու, թե ինչի մասին է տեքստը, իսկ երկրորդը նպատակ ունի հետազոտելու հեղինակի լեզվի անհատական առանձնահատկությունները, նրա շարադրանքի ոճը, այսինքն՝ թե ինչպես է շարադրված տվյալ բովանդակությունը: Ըստ Շլայերմախերի՝ հետազոտողը պետք է անպայմանորեն տիրապետի մեկնաբանման արվեստին, քանի որ միայն այդ ճանապարհով կարելի է հասնել գրողի անհատականության, նրա ուրույն մտածելակերպի ու ոճի յուրահատկությունների բացահայտմանը: Վերլուծության ու հասկացման մակարդակները («քերականական /լեզվական փաստերի/ մեկնաբանություն» և «հոգեբանական /մտածողական փաստերի/ մեկնաբանություն»), լրացնում են միմյանց և ապահովում տեքստի առավել ամբողջական ընկալում⁴⁰:

⁴⁰ Sté u **Fr. Schleiermacher**, *Hermeneutik*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1959; Я. Г. Фогелер, *Изд. узлу.*; Г. А. Антипов, И. Ю. Марковина, *Текст как явление культуры*. Новосибирск-Москва, Наука, 1989:

Հերմենևտիկայի տեսության մեջ անկյունաքարային արժեք ունի մասի ու ամբողջի սերտ փոխկապվածության դրույթը, որի հաշվառումը էական դեր է խաղում ստեղծագործության ընկալման ու հասկացման հասնելու գործում, քանզի միայն մասերի և ամբողջի անընդհատ համադրմամբ և փոխադասմամբ է ձևավորվում ստեղծագործությունը, քանզի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, ըստ էության, դրանում առկա բազմաթիվ տարրերի միջև հաստատված հարաբերությունների մի հսկայական ցանց է, իսկ գեղարվեստական խոսքի էությունն էլ այն է, որ նրա մեջ մտնող յուրաքանչյուր տարր դառնում է անհրաժեշտ ու անփոխարինելի և սերտորեն կապված ողջ ստեղծագործությանը: Ամբողջի և մասի հարաբերակցության այս դրույթը մասնավորապես կարևորվում է տեքստի մեկնաբանության «հերմենևտիկ շրջանի» շլայերմախերյան տեսության համատեքստում, համաձայն որի՝ հասկացման գործընթացում մեկնաբանը ամբողջի ներըմբռնմամբ ընկալված նախնական իմաստից անցում է կատարում դեպի առանձին մասերի ընկալում ու հասկացում և ապա, ելնելով այդ մասերի վերլուծական ըմբռնման արդյունքից, նորովի ձևավորում ստեղծագործության ընդհանուր իմաստը: Ընդ որում՝ մեկնաբանի ուշադրությունը տեղափոխվում է մասից դեպի ընդհանուրը՝ համեմատությունների ու ներհայեցման միջոցով և հակառակը՝ ամբողջից դեպի մասը՝ այն կրկին մեկնաբանելու համար: Այլ կերպ՝ գեղարվեստական ստեղծագործության՝ որպես բառարվեստի ամբողջական գործի ամփոփ իմաստի վերակերտմանը (վերապատկերմանը) կարելի է հասնել երկի առանձին մասերի վերլուծությամբ, սակայն ոչ պակաս կարևոր ու արդյունավետ է նաև վերլուծու-

թյունը տանել հակառակ ուղղությամբ՝ մասերի իմաստի բացահայտման համար ելակետ ընդունել կանխագուշակությամբ հաստատված ամփոփ իմաստը և մշտապես վերանայել ու ճշգրտել այն:

Այսպիսով՝ մեկնաբանությունը մշտապես պահանջում է վերամեկնաբանություն: Սակայն հարկ է հաշվի առնել նաև այն հանգամանքը, որ երբ ընթերցողը վերադառնում է մասնավորին, այն այլևս այնպիսին չէ, ինչպիսին թվում էր, քանի որ այն փոփոխության է ենթարկվել ընթերցողի կողմից ամբողջ տեքստի նորովի ընկալման շնորհիվ: Ստացվում է, որ շլայերմախերյան հայտնի «հերմենևտիկ շրջանը», ըստ էության, ավելի շուտ «հերմենևտիկ պարույր» է, որտեղից էլ կարելի է եզրակացնել, որ երբեք չի կարող խոսք լինել որևէ տեքստի բացարձակ մեկնաբանության մասին, քանի որ պարույրը անվերջ կոր է և, ի տարբերություն շրջանի, չի հատվում որևիցե կետում⁴¹:

Շլայերմախերն իրավամբ գտնում էր, որ հերմենևտիկական մոտեցումը լայն հնարավորություն է ընձեռում մեկնաբանողին (տվյալ դեպքում՝ ուսումնասիրողին)՝ «վերապրելու» հեղինակի ստեղծագործական պրոցեսը, թեև այս դեպքում գիտակցական պահը գերակշռում է: Ֆր. Շլայերմախերը ընկալման հիմքում փաստորեն տեսնում էր մարդկային անհատականությունների նմանությունն ու տարբերությունը, որն էլ հիմք է տալիս հեղինակ – ընթերցող հաղորդակցական գործունեության մեջ կարևորելու աշխարհընկալման նմանություններն ու տարբերությունները: Եթե ընկալումը անվե-

⁴¹ Տե՛ս **L. Spitzer**, *Linguistics and Literary History*. New York, 1948, Beaurande, Dressler, 1981, p. 35; **I. Maclean**, *Reading and Interpretation // Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. London, B.T. Batsford, 1988:

րապահորեն կապվում է հաղորդակցական գործունեության հետ, ապա այն նախ և առաջ լեզվական երևույթ է: Մա իր հերթին ենթադրում է լեզվի (որպես համընդհանուրի) և անհատ մտածողի (որպես մասնավորի) որոշակի փոխազդեցություն: Մի կողմից լեզուն ձևափոխվում ու զարգանում է՝ ենթարկվելով անհատական մտածողության ազդեցությանը, մյուս կողմից հեղինակն անկախ չէ լեզվի ներքին կանոնակարգումներից, երբ ստեղծում և ընթերցողին է ներկայացնում իր գրական արտադրանքը:

Տեքստի լեզվական առանձնահատկությունների քննության առումով՝ Ֆր. Շլայերմախերի հերմենևտիկական սեփական մոտեցում էր առաջարկում՝ կարևորելով ոչ միայն առանձին բառերի և արտահայտությունների իմաստի հասկացումը, այլև այն տեղը, որ դրանք զբաղեցնում են ամբողջ համատեքստում և ստեղծագործության կառուցվածքում ընդհանրապես: Մա էլ է բխում հերմենևտիկայի առանցքային սկզբունքից. հասկանալ տեքստն ամբողջությամբ և ըմբռնել յուրաքանչյուր բառի իմաստը տեքստի մյուս մասերի հետ հարաբերության մեջ, քանի որ յուրաքանչյուր բառիմաստ որոշարկվում է կոնկրետ տեղում համատեքստի հետ իր հարաբերությամբ⁴²:

Ֆր. Շլայերմախերի հերմենևտիկական կարելի է համարել բանասիրական հերմենևտիկայի հիմքը, քանի որ լեզուն նրա տեսության հիմնական գաղափարն է: Նա պնդում է, որ ընկալումը, փաստորեն, հենց լեզվի ընկալումն է, քանի որ մարդու մտածողությունն ու աշխարհայացքն էլ ձևավորվում և արտահայտվում են լեզվի միջոցով:

⁴² Տե՛ս **Fr. Schleiermacher**, *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament*. Berlin, Reimer, 1838, s. 69:

Հետաքրքրական են Ֆր. Շլայերմախերի մոտեցումները սուբյեկտիվության խնդրին. նա խոսքը իրավամբ համարում է առանձին սուբյեկտի ստեղծագործության արդյունք: Բոլոր լեզվական գործընթացները տեղի են ունենում առանձին սուբյեկտի գիտակցության մեջ, և չնայած ընդհանուր լեզվական առանձնահատկություններին՝ լեզվական գործունեությունը միշտ էլ անհատական է: Հետևաբար կարելի է եզրակացնել, որ հենց լեզուն է անհատական, սուբյեկտիվ խոսքի մեկնաբանության օբյեկտիվ հիմքը⁴³:

Ըստ Ֆր. Շլայերմախերի՝ ընկալել նշանակում է վերարտադրել հեղինակի մտավոր գործընթացները՝ իհարկե հակառակ հաջորդականությամբ: Ընկալման գործընթացը սկսվում է այն պահից, երբ ձեռքդ ես առնում պատրաստի և ավարտուն ստեղծագործությունը և շարժվում դեպի դրա սկզբնագաղափարը⁴⁴: Այդուհանդերձ, եթե հեղինակի արարման գործընթացում անգիտակցականն է իշխում, ապա տեքստի մեկնաբանը պարտավոր է ենթարկվել գիտակցականի գերիշխանությանը: Եվ քանի որ տեքստում առկա ցանկացած գաղափար մարմնավորվում ու նյութականանում է լեզվի միջոցով, ապա ցանկացած ստեղծագործության մեջ հենց լեզվական հայեցակերպն է, որ առավելագույն ուշադրություն է պահանջում: Մակայն մեկնաբանությունը չի կարող լիարժեք համարվել, եթե այն սահմանափակվի տեքստի միայն լեզվական նյութի ուսումնասիրությամբ: Այդ էր պատճառը, որ տեքստի առավելագույն ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանության հասնելու իր որոնումներում Շլայերմա-

⁴³ Տե՛ս **K. Vossler**, *Sprache als Schopfung und Entwicklung*. Heidelberg, Winter, 1905, s. 14:

⁴⁴ Տե՛ս **Fr. Schleiermacher**, *նշվ. աշխ.*, էջ 78:

խերն առաջ քաշեց, այսպես կոչված, քերականական և հոգեբանական մեկնաբանությունների անհրաժեշտության գաղափարը, որը միտված էր քննելու ստեղծագործության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ հայեցակերպերը և բացահայտելու դրանց փոխադարձ կապը⁴⁵:

Հերմենևտիկայի գաղափարների զարգացմանը մեծապես նպաստել է նաև գերմանացի փիլիսոփա և լեզվաբան Վիլհելմ Հումբոլդտը, որը նույնպես էապես որոշիչ էր համարում լեզվի դերը: Լեզվի ընկալման նրա հայեցակարգը մեծապես արժեքավոր է նրանով, որ այստեղ Վ. Հումբոլդտը ըստ էության առաջին անգամ գիտության մեջ կարևորում է ընկալումը՝ որպես լեզվի հիմնական գործառույթ: Ըստ Հումբոլդտի՝ լեզվի առկայությունը պայմանավորված է ոչ թե արտաքին հաղորդակցման անհրաժեշտությամբ, այլ ներքին պահանջմունքով, քանի որ այն մարդու ներքին լինելիությունը հաստատող միջոց է, նրա ներքին բնատուր հատկանիշը: Ի տարբերություն ժամանակակից մյուս մտածողների՝ նա լեզվի գործառույթների իրացումը կապում էր ընկալման ու փոխընկալման հետ, որովհետև դրանք ապահովում են լեզվական գործունեության նպատակայնությունը: Լեզուն, լինելով օբյեկտիվ իրականության առարկաների ու մարդու ներաշխարհի միջև «միջակա օղակ», յուրովի է արտացոլում այս երկու աշխարհները և, ըստ էության, համարվում դրանց «հայելին»: Բառերը, Հումբոլդտի որակմամբ, ոչ թե առարկայական աշխարհի հատկանիշներն են, այլ այն անհատի, որը խոսում է այդ աշխարհի մասին: Լեզուն օգնում է արտահայտել անարտահայտելին, և հենց դա է պատճառը, որ տեքստը բազմաթիվ մեկնաբանությունների ա-

⁴⁵ Տե՛ս **Fr. Schleiermacher**, *նշվ. աշխ.*:

ոյիթ է տալիս⁴⁶: Ֆ. Շլեգելը, կիսելով այս կարծիքը, պնդում էր, որ արվեստի յուրաքանչյուր իսկական գործ բազմաթիվ իմաստներ է պարունակում⁴⁷, և գեղարվեստական ստեղծագործության իմաստն էլ հենց այս բազմիմաստության և հնարավոր բազմաթիվ մեկնաբանությունների մեջ է:

Օժտված լինելով ներգործող ու վերափոխիչ ուժով՝ լեզուն աշխարհայեցողության ոչ միայն կրողն է, այլ նաև կերտողը, այն «ոչ թե գործունեության արդյունք է (Ergon), այլ ուղղակի գործունեություն (Energia)»: Մյուս կողմից հերմենևտիկական ուսումնասիրության ոլորտ ներմուծելով երկխոսության սկզբունքը՝ Հումբոլդտը գտնում էր, որ «լեզուն ըստ էության երկվություն է (dualism), քանզի խոսողության հնարավորությունը պայմանավորված է հարց – պատասխան սկզբունքով: Նրա համոզմամբ՝ մտածողությունն իր էությամբ նույնպես երկխոսություն է, քանի որ այն ի հայտ է գալիս երկու սուբյեկտների համաստեղծագործական պրոցեսում⁴⁸: Հավանաբար սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ յուրաքանչյուր լեզվական երևույթի համար որպես վերլուծության մեթոդ կարող է կիրառվել երկխոսության սկզբունքը:

Այսպիսով՝ Վ. Հումբոլդտի ներդրումը հասկացման տեսության մեջ մեծապես ընդլայնեց հերմենևտիկայի շրջանակները՝ այն ակնհայտորեն կապելով լեզվական գործունեության ամենատարբեր խնդիրների հետ:

Հերմենևտիկական համարվում է հասարակական ճանաչողության մեթոդ, որն առավելապես մոտ է աշխարհի գեղար-

⁴⁶ Տե՛ս **В. Гумбольдт**, *նշվ. աշխ.*, էջ 80, 392:

⁴⁷ Տե՛ս **A. W. Schlegel**, *Kritische Schriften und Briefe*. Stuttgart, Kolhhammer, 1963, s. 81:

⁴⁸ Տե՛ս **В. Гумбольдт**, *նշվ. աշխ.*, էջ 108 -111:

վեստական ընկալմանը, քանի որ վերջինիս հիմքում ընդհանուր առմամբ ընկած է հոգևոր կյանքի ըմբռնումը⁴⁹:

20-րդ դարի 20-ական թվականներից սկսած՝ հերմենևտիկայի ուսումնասիրությունը տարվել է նաև Հայդեգերի էկզիստենցիալիզմի հունով, որի բնութագրման չափանիշները բխում են առօրյա կյանքից: Իսկ առօրյա կյանքը ենթադրում է շարժում, նորություն, ապագայի ավետում, որի արտացոլումը իրագործվում է լեզվի միջոցով մեծ գրողների արվեստի շրջանակներում: Ուրիշ խոսքով՝ հերմենևտիկայի հայդեգերյան բնութագրությունը այսպես թե այնպես կապվում է լեզվի հետ և գալիս է հաստատելու Ֆր. Շլայերմախերի այն միտքը, որ այն, ինչ ենթադրվում է հերմենևտիկայում, հենց ինքը լեզուն է, և բոլոր առկա օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ նախադրյալները հետազոտողը պետք է փնտրի միմիայն լեզվի շրջանակներում⁵⁰:

Գրականագիտության և գեղագիտության բնագավառում հերմենևտիկայի տեսության զարգացմանը մեծ ավանդ է բերել նաև Մ. Մ. Բախտինը: Նրա կարծիքով՝ այլ ժողովուրդների մշակույթը ընկալելու և հասկանալու համար չի կարելի անպայմանորեն անհրաժեշտ համարել տվյալ միջավայր «տեղափոխվելը»: Կարևոր է, որ հետազոտողն այն ընդունի որպես իրենը և, ելնելով իր անհատականությունից, ներթափանցի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ՝ առանձ-

⁴⁹ Վ. Դիլթեյի համոզմամբ՝ բոլոր հումանիտար գիտությունները, վերջին հաշվով, մերձենում են արվեստին: Տե՛ս **В. Дильтей, Герменевтика и теория литературы. Собрание сочинений** в 6 тт., т.4 / Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Пер. с нем. под ред. В. В. Бибихина и Н. С. Плотникова. Научное издание. М., Дом интеллектуальной книги, 2001:

⁵⁰ Տե՛ս **Fr. Schleiermacher, Hermeneutik**. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1959:

նացնելով գաղափարագեղագիտական, դաստիարակչական, հուզական էական գծերը և դուրս բերի ստեղծագործության բազմաբնույթ «ինֆորմացիան»⁵¹: Եվ իրոք, հերմենևտիկական մոտեցմամբ իրականացվող ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այն առավել արդյունավետ կիրառելու համար էապես կարևորվում է ընկալողի ունակությունը՝ տվյալ ստեղծագործության հետևում տեսնելու ոչ միայն հեղինակի անհատականությունը, այլև պատմական ժամանակաշրջանը և դրան բնորոշ մշակութային ավանդույթները, որոնք ընկած են յուրաքանչյուր բնագրի հիմքում: Այսուհանդերձ, ընթերցողը պետք է կարողանա հետևել նաև երկի տրամաբանությանը և, քաջատեղյակ լինելով հեղինակի ստեղծագործական մեթոդին, համակվի նրա արտահայտած մտքերով ու զգացմունքներով: Ընկալման այս բարդ պրոցեսում անկարևոր չեն նաև ընթերցողի նախասիրությունն ու գրագիտության աստիճանը, աշխարհընկալումն ու գեղագիտական ճաշակը:

Եթե էլենք գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանության այս մոտեցման ընդհանուր և հիմնարար դրույթների կարևորությունից՝ միաժամանակ չանտեսելով տեքստի՝ վերջին տասնամյակների ընթացքում մշակված ու մեծ արդյունավետությամբ գործարկված վերլուծության տարբեր մեթոդների համակցված կիրառության հուսալիությունը՝ ապա ակնհայտ է դառնում, որ գեղարվեստական ստեղծագործության հնարավոր լիարժեք մեկնաբանության հասնելու համար անհրաժեշտ է հերմենևտիկական մոտեցման կիրարկման կոնկրետ մեթոդաբանական մեխանիզմ:

⁵¹ См. у М. М. Бахтин, *Угол. азги.*

Մեր համոզմամբ՝ գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանության բարդ գործընթացը բաղկացած է իրար հաջորդող փուլերից: Ամենանախնական, ստորին, բայց և անխուսափելի փուլը, այսպես կոչված, արժեքանականն է (աքսիոլոգիական), որը ստեղծագործության՝ զգայական ընկալման վրա հիմնված արժևորումն է:

Հաջորդ փուլը ստեղծագործության լեզվական հայեցակերպի ընկալումն ու հասկացումն է, որին կարելի է հասնել լեզվաոճական քննությամբ՝ այն իրականացնելով վերլուծության երկու մակարդակում՝ իմաստային և վերնշանային: Դրանք լեզվական նյութի ուսումնասիրության այնպիսի մակարդակներ են, որոնք, ըստ էության հակադրվելով, միաժամանակ լրացնում են միմյանց: Իմաստային մակարդակում տեքստը կազմող բոլոր հնարավոր լեզվական միավորներն իրենց հնչունային (արտաքին) և իմաստային (ներքին) կողմերի միասնությամբ⁵² քննության են առնվում որպես լեզվական համակարգի տարրեր, վեր են հանվում դրանց համակարգային յուրահատկությունները: Տեքստի վերլուծությունը իմաստային մակարդակում հնարավորություն է ընձեռում արձանագրելու երկի սոսկ լեզվական հյուսվածքի ամբողջությունը՝ հնչունային, բառային, ձևաբանական և շարահյուսական ներքին օրինաչափությունները՝ անկախ նրանց ոճական պատկանելությունից:

Լեզվական նյութի նմանատիպ վերլուծությունը համարվում է սկիզբ, քանի որ սրան հաջորդում է քննությունը վերնշանային մակարդակում, որը չունի իր սեփական արտա-

⁵² См' у О. С. Ахманова, *Словарь лингвистических терминов*. М., изд.-во Сов. энциклопедия, 1969, с. 488:

հայտության պլանը: Այստեղ իմաստային մակարդակի երկկողմ միավորների հնչողության ու իմաստի միասնությունը ծառայում է որպես ձև նոր, փոխաբերական մետաբովանդակությունը հաղորդելու համար⁵³: Վերլուծությունն այս մակարդակում միտված է բացահայտելու լեզվական միավորների ոճավորված կիրառությունները, լրացուցիչ հուզարտահայտչական երանգների առկայությունը, ոճական տարաբնույթ հնարների գործածությունները: Ստեղծագործության ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանման գործընթացում սա կարևոր փուլ է, թեև ոչ բավարար⁵⁴: Բառարվեստի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը լեզվաոճական վերլուծությամբ սահմանափակելը բավարար արդյունքներ չի տալիս, և անհրաժեշտություն է ծագում իմաստային ու վերնշանային մակարդակները լրացնելու մի նոր՝ վեր-վերնշանային մակարդակով, որը նպատակ ունի քննության առնելու ստեղծագործության գաղափարը, հեղինակի մտահղացումն ու մտադրությունը, որոնք արդեն դուրս են բուն լեզվաոճական վերլուծության շրջանակներից: Հարկ է շեշտադրել այն կարևոր միտքը, որ վեր-վերնշանային մակարդակը առանձին վերցրած նույնպես չի կարող բացահայտել գեղարվեստական ստեղծագործության ողջ էությունը, քանի որ հետազոտողը պետք է ոչ միայն հասկանա ստեղծագործության բովանդակությունը, այլև ընկալի դրա գեղարվեստական ձևն ու թողած գեղագիտական ազդեցությունը: Մյուս կողմից ուսումնասիրությունները պարզում են, որ խոսքի (ոճի) մակարդակից մի ցատկով

⁵³ Տե՛ս **Օ. Ս. Ахманова**, *նշվ. աշխ.*, էջ 230-231:

⁵⁴ Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *Лингвопоэтика образного сравнения*. Ереван, Лусакн, 2008, с. 27-35:

հասնել այս գործընթացի վեջնանպատակի իրականացմանը, այսինքն՝ վեր հանել երկի գաղափարական նպատակադրումն ու հեղինակի մտադրությունը անհնար է: Մա նշանակում է, որ հետազոտողը դեռ ճանապարհ ունի անցնելու, և այդ ուղին անցնում է հեղինակի լեզվապոետիկայի դաշտով, ոլորտ, որի քննությունը նպատակամիտված է բացահայտելու հեղինակի պոետիկայի և նրա լեզվի սերտ կապով ու փոխհարաբերակցությամբ ապահովվող գեղագիտական ազդեցությունը: Մա ենթադրում է քննության առավել բարձր մակարդակ, որը և իրականացվում է լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդի կիրառությամբ⁵⁵:

Լեզվաբանաստեղծական վերլուծությունը կոչված է բացահայտելու լեզվի և պոետիկայի դիալեկտիկան, այսինքն՝ գեղարվեստական ստեղծագործության բառային հյուսվածքի և գեղարվեստական հորինվածքի փոխհարաբերությունը: Այս վերլուծության դեպքում հետազոտման օբյեկտը ոչ թե գեղարվեստական տեքստն է որպես այդպիսին, այլ բառարվեստի ամբողջական, առանձնահատուկ և անկրկնելի ստեղծագործությունը: Մա ամեննին չի նշանակում, թե լեզվաբանաստեղծական վերլուծություն կատարելիս բացառվում է առանձին հետաքրքրական հատվածների դիտարկումը: Խնդիրն այն է, որ ընտրված հատվածները չպետք է քննվեն մեկուսի, ստեղծագործության ընդհանուր համատեքստից կտրված, քանզի լեզվաբանաստեղծական ուսումնասիրությունն ուղղված է ոչ թե լեզվական միջոցների, ոճական հնարների հայտնաբերմանը, այլ հուզական, գեղագիտական այն ազդեցու-

⁵⁵ Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *նշվ. աշխ.*, էջ 36-41, նաև՝ **С. К. Гаспарян**, *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван, Лусакн, 2013:

թյան բացահայտմանը, որով օժտված է գեղարվեստական ստեղծագործությունը որպես բառարվեստի ամբողջական գործ:

Տարբերությունը լեզվառճական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծությունների միջև հետազոտության նպատակաուղղվածության մեջ է: Առաջին դեպքում կարևորվում է տեքստի շարադրանքում ռճական հնարների բացահայտումը, իսկ երկրորդ դեպքում՝ ստեղծագործության գեղարվեստական ընկալումը: Հիմնվելով լեզվառճական ուսումնասիրության արդյունքների վրա և կատարելով գեղարվեստական տեքստի լեզվաբանաստեղծական վերլուծություն՝ հետազոտողը կարողանում է լայն առումով ցույց տալ ստեղծագործության և կոնկրետ լեզվական փաստերի միջև եղած փոխադարձ կապը:

Այստեղ անհրաժեշտ է նշել, որ «պոետիկա» տերմինը գործածության մեջ է մտել դեռևս անտիկ ժամանակներից՝ սահմանվելով որպես ուսմունք գեղարվեստական գրականության, նրա էության և նպատակների մասին⁵⁶: Ժամանակի ընթացքում նեղանալով՝ տերմինի իմաստը սահմանափակվել է ստեղծագործության գեղարվեստական ձևերի ոլորտով: Ըստ ակադեմիկոս Վիտգրադովի սահմանման՝ «պոետիկան» գիտություն է, որն ուսումնասիրում է բառարվեստի ստեղծագործության ձևերը, տեսակները և միջոցները, նրա կառուցվածքային տիպերն ու ժանրերը⁵⁷:

1960-ական թվականներից «լեզվաբանաստեղծական» (лингвопоэтический) տերմինի մուտքը բանասիրական ու-

⁵⁶ Տե՛ս **Արիստոտել**, *Պոետիկա*, Երևան, Հայպետհրատ, 1955:

⁵⁷ Տե՛ս **В. В. Виноградов**, *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., АН СССР, 1963:

սումնասիրությունների բնագավառ ազդարարեց ժամանակակից բանասիրության մեջ գեղարվեստական գրականության ուսումնասիրության նկատմամբ վերածնված մեծ հետաքրքրությունը: Սակայն այս դեպքում նույնպես տարբեր ուսումնասիրողներ տերմինի հասկացական բովանդակությունը տարբեր ձևով են մեկնաբանում: Եթե Վ. Վ. Վինոգրադովի «լինգվոպոետիկան» դիտարկվում է որպես գիտություն գեղարվեստական գրականության լեզվի և բանաստեղծական խոսքի տեսության մասին⁵⁸, ապա Վ. Պ. Գրիգորևի ուսումնասիրություններում այն նույնացվում է մե՛րթ գեղարվեստական գրականության ոճագիտության, մե՛րթ կառուցվածքային պոետիկայի հետ: Այն, ըստ Գրիգորևի, ուղղված է ուսումնասիրելու բանաստեղծական լեզվում առկա ձևական հարաբերությունները հատուկ լեզվաբանական գործիքակազմի միջոցով⁵⁹:

Վ. Յա. Չադորնովան, Ս. Զ. Գասպարյանը և նրանց հետևորդները, ելնելով Ռ. Ա. Բուդաղովի մոտեցման սկզբունքներից, լեզվաբանաստեղծականը (լեզվապոետիկան) սահմանում են որպես բանասիրական ուսումնասիրության յուրահատուկ բնագավառ, որը նպատակ ունի քննության առնելու գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ առկա այն բոլոր լեզվական միջոցների ամբողջությունը, որոնք մարմնավորում են հեղինակի գաղափարագեղարվեստական մտա-

⁵⁸ Տե՛ս **В. В. Виноградов**, *О теории художественной речи*. М., Высшая школа, 1971:

⁵⁹ Տե՛ս **В. П. Григорьев**, *О задачах лингвистической поэтики* // Известия АН СССР. Сер. Лит. и яз., т. 25, вып. 6, М., 1966, с. 489-499; **В. П. Григорьев**, *О некоторых проблемах лингвистической поэтики* // Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск, Шадринский гос. пед. Инст.- т, 1971:

դրությունը և ապահովում ստեղծագործության գեղագիտական ներգործությունը⁶⁰:

Ինչպես ցույց են տալիս հրապարակված բանասիրական ուսումնասիրությունները, հետազոտողները գեղարվեստական տեքստի վերլուծությունը տարել են տարբեր ուղղություններով (օրինակ՝ Վ. Մ. Տումաշևսկին քննության է առնում տեքստը զուտ գրականագիտական տեսանկյունից, Վ. Վ. Վինոգրադովը հանդես է բերում բանասիրական առավել լայն մոտեցում, Լ. Վ. Շչերբան առաջնությունը տալիս է լեզվական արտահայտչամիջոցների լեզվաբանական դիտարկմանը)⁶¹, որոնք գալիս են հաստատելու այն միտքը, որ լեզվաբանաստեղծական մեթոդը, ի տարբերություն լեզվաճանաչի, կիրառելի է միայն գեղարվեստական գրականության բնագավառում, քանի որ հենց այստեղ է, որ լեզվական տարբերում «խախտվում է» ձևաբովանդակային հարաբերակցությունը: Բառերը, բառակապակցությունները, լեզվական կառույցները, ստեղծագործության ընդհանուր գեղագիտական միտման ազդեցության տակ կերպափոխվում են, ձեռք բերում որոշակի շարժունակություն և «փոխաբերական տեղաշարժի» ուժով անցում են կատարում մի մակարդակից մյուսը (իմաստային, վերնշանային,

⁶⁰ Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *Лингвопоэтика образного сравнения*. Ереван, изд-во ЕГУ, 1991; **В. Я. Задорнова**, *Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., МГУ, 1992:

⁶¹ Տե՛ս **Б. В. Томашевский**, *Стих и язык (филологические очерки)*. М.- Л., ГИХЛ, 1959; **В. В. Виноградов**, *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., изд-во АН СССР, 1963; **В. В. Виноградов**, *О теории художественной речи*. М., Наука, 1971; **Л. В. Щерба**, *Избранные работы по русскому языку*. М., Учпедгиз, 1957:

վեր-վերնշանային)՝ դրսևորելով պատկերաստեղծ ունակություններ⁶²:

Այս ամենով հանդերձ՝ ակնհայտ է, որ 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, որը, ինչպես արդեն նշել ենք, ընդգրկում է նաև գրական երկի գաղափարական բովանդակությունն ու հեղինակի մտադրությունը: Մրանց բացահայտումը կարելի է իրականացնել ուսումնասիրության վեր-վերնշանային (մետամետա-) մակարդակում, որն ըստ էության գրականագիտության ոլորտում է:

Գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանության գործընթացն իրականացնելու այս ուրվագիծը, մեր համոզմամբ, արդարացված է: Այն մի կողմից շեշտադրում է լեզվաբանության ու գրականագիտության փոխգործակցության արդյունավետությունը բանա-

⁶² Գեղարվեստական տեքստի լեզվաբանական ուսումնասիրություններում որոշակի ուշադրության է արժանանում նշանագիտական ուղղությունը, որը մեծ տարածում ունի բազմաթիվ երկրներում: Հետաքրքրական է Ռ. Բարտի և այս ուղղության այլ ներկայացուցիչների կարծիքն այն մասին, որ գեղարվեստական «բազմաշերտ» տեքստը, որտեղ նշանակությունները «բազմաքանակ» են, տարբեր «կողերի» և «գուգորդական դաշտերի» ամբողջություն է, որը միաժամանակ կարող է դրսևորվել մեկ բառում կամ նախադասության մեջ: Հետագոտողը, որի դերը մեծ է այս հարցում, պետք է խորամուխ լինի տեքստի բովանդակությանը, քայլ առ քայլ ըմբռնի «կողավորված» տեղեկատվությունը՝ մինևույն ժամանակ գիտակցելով, որ տեքստի «խորությունը» անծայրածիր է: Տե՛ս **R. Barthes**, *The Semiotic Challenge*. N.Y., University of California Press, 1988; **T. Todorov**, *Theories du symbole*. Paris, Le Seuil, 1977:

սիրության բնագավառում, մյուս կողմից կոնկրետ ու հուսալի մեթոդաբանական մեխանիզմ է ապահովում հերմենևտիկական մոտեցումը գործարկելու համար:

Գեղարվեստական ստեղծագործությունը, լինելով բարդ ու բազմաբնույթ, ըստ էության արտացոլում է անհատի կողմից իրականության ճանաչումն ու տիրապետումը: Սակայն աշխարհաճանաչողության տվյալ ընթացքը կարող է ընթերցողի համար լինել ընդունելի կա՛մ ոչ ընդունելի, ճշմարիտ կա՛մ ոչ ճշմարիտ, հասկանալի կա՛մ ոչ հասկանալի, որն էլ վկայում է, որ գեղարվեստական ստեղծագործությունը ենթադրում է ազատ մեկնաբանություն: Ընդ որում ստեղծագործական այս յուրօրինակ պրոցեսում ընթերցողը ոչ միայն փորձում է թափանցել ստեղծագործության իմաստային շերտերի խորքը, բացահայտել հեղինակի մտադրությունը և դրանով իսկ իր մասնակցությունը բերել ճանաչողության ընթացքին, այլև, ըստ էության, իրավունք է ստանում մտնելու հեղինակի ստեղծագործական ընթացքի մեջ, հաղորդակից դառնալու նրա գեղարվեստական հնարներին և «վերակերտելու» գրողի ուրույն աշխարհը⁶³: Եվ քանի որ գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանությունը լեզվական երևույթների նուրբ ընկալումն է, ապա այն չի կարող շրջանցել հեղինակի ստեղծած լեզվաարտահայտչական միջոցների բազմազանությունն ու նրանց բերած գեղագիտական արժեքը:

Գեղարվեստական գրականության լեզվի, նրա գեղագիտական գործառույթի և առանձին լեզվաարտահայտչամիջոցների ուսումնասիրությանը նվիրված բազմաթիվ գիտա-

⁶³ Տե՛ս **В. А. Кухаренко**, *նշվ. աշխ.*:

կան աշխատություններում առաջարկվում են վերլուծության բազմազան միջոցներ ու մեթոդներ⁶⁴: Հարցի ուսումնասիրության մեջ չափազանց կարևոր է այն ըմբռնումը, որ լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական մեթոդները տեքստի դիտարկման երկու կարևոր մոտեցումներ են, որոնք թեև սերտ դիալեկտիկական կապի մեջ են, այդուհանդերձ սահմանազատվում են՝ պայմանավորված տեքստի գործառական ուղղվածությամբ: Լեզվաոճական վերլուծությունն իր երկու մակարդակներով, որոնք գտնվում են փոխադարձ կապի ու միասնության մեջ, նախ և առաջ կիրառելի է տեղեկատվական տեքստերի համար⁶⁵, մինչդեռ լեզվաբանաստեղծական դիտարկման առարկա կարող է դառնալ միայն

⁶⁴ Տե՛ս **В. В. Виноградов**, *О языке художественной литературы*. М., Гослитиздат, 1959; **В. В. Виноградов**, *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., изд-во АН СССР, 1963; **В. В. Виноградов**, *О теории художественной речи*. М., Наука, 1971; **Л. В. Щерба**, *Նշվ. աշխ.*; **Г. О. Винокур**, *Избранные работы по русскому языку*. М., Учпедгиз, 1959; **Б. В. Томашевский**, *Նշվ. աշխ.*; **Н. К. Гей**, *Искусство слова: о художественной литературе*. М., Наука, 1967; **Г. Н. Поспелов**, *Проблемы литературного стиля*. М., МГУ, 1970; **D. Crystal**, *Language Acquisition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979; **Р. А. Будагов**, *Филология и культура*. М., Наука, 1980; **О. Akhmanova, V. Zadornova**, *On Linguopoetic Stratification of Literary Texts // Poetica (An International Journal of Linguistic-Literary Studies)*. No 7, Tokyo, Sanseido International, 1977, pp. 50-60; **О. Akhmanova, V. Zadornova**, *Towards a Linguopoetic Study of Texts*. Moscow. MSU, 1980; **С. К. Гаспарян**, *Лингвопоэтика образного сравнения*. Ереван, изд-во ЕГУ, 1991 և այլն:

⁶⁵ Հայտնի է, որ նույնիսկ գիտական տեղեկատվական տեքստերում են հանդիպում հուզարտահայտչական երանգներ, այնպես որ լեզվաոճական վերլուծության երկու մակարդակների սահմանազատումը որոշ չափով պայմանական է: Տե՛ս, օրինակ **Н. М. Разинкина**, *Стилистика английской речи. Элементы эмоционально-субъективной оценки*. М., Наука, 1972; **М. С. Чаковская**, *Текст как сообщение и воздействие*. М., МГУ, 1986:

գեղարվեստական ստեղծագործությունը⁶⁶: Առաջին հայացքից այսպիսի սահմանազատումը կարող է տարօրինակ թվալ: Սակայն ուսումնասիրություններն արդեն ցույց են տվել, որ տեղեկատվական ուղղվածության տեքստում հուզական-արտահայտչական տարրերը ամեննին էլ միտված չեն լեզվաբանաստեղծական-գեղագիտական ազդեցություն գործելու. դրանք տեղեկատվություն հաղորդող տեքստին են ենթակա և գլխավորապես ճանաչողական գործառույթ են իրացնում⁶⁷: Այստեղից հետևում է, որ դրանք քննության են առնվում լեզվաոճական վերլուծության երկրորդ՝ վերնշանային մակարդակում: Այսպես՝

“Surveying the critical response to Walden reveals that the reputation of this work changes from one generation to another depending, at least in part, on political and economic factors. While Walden now seems widely recognized as a masterpiece of American Literature, and safely anchored within the harbor of critical opinion, its future status cannot be predicted. What happens to Walden will depend upon what happens to our country.”

H. O. Thoreau

“Walden and Other Writings”, p. 512

⁶⁶ Տե՛ս **В. Я. Задорнова**, *Восприятие и интерпретация художественного текста*. М., МГУ, 1984; **В. Я. Задорнова**, *Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования*. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 1992, **С. К. Гаспарян**, *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван, Лусакн, 2013:

⁶⁷ Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван, Лусакн, 2013, с. 162-240, **М. С. Чаковская**, *Взаимодействие стилей научной и художественной литературы*. М., Высшая школа, 1990:

Ներկայացված օրինակը փաստագրական տեղեկություն է հաղորդում ամերիկացի հայտնի բնագետ, փիլիսոփա Հենրի Դեյվիդ Թորոյի գիտական աշխատության մասին: Չնայած հատվածի ընդհանուր տեղեկատվական ուղղվածությանը՝ այն աչքի է ընկնում լեզվական որոշ միավորների ոճավորումներով: Մասնավորապես հետաքրքրություն է ներկայացնում *safely anchored within the harbor of critical opinion...* բառակապակցությունը: Եթե դիտարկենք տվյալ բառակապակցության մեջ եղած բառերը իմաստային մակարդակում (դիտարկման արժանի են *anchor* և *harbor* բառերի նշանակությունները. *anchor* բառը բացատրվում է որպես “a heavy object, usually a shaped iron weight with flukes, lowered by cable or chain to the bottom of a body of water to keep a vessel from drifting” – «*խարիսխ*», իսկ *harbor*-ը՝ “a protected inlet, or branch of a sea, lake, etc., where ships can anchor” – «*նավամատույց*»)⁶⁸, ապա արդյունքում անկասկած կհանգենք տրամաբանական անհեթեթության, քանի որ Դենիս Քելլիյի հրապարակումը⁶⁹ իր թեմատիկ բովանդակությամբ որևէ առնչություն չի կարող ունենալ «նավի խարսխի» (*anchor*) կամ «ծովի նավամատույցի» (*harbor*) հետ: Սակայն երբ տվյալ բառակապակցությունը դիտարկվում է վերնշանային մակարդակում, ապա միանգամայն ակնհայտ է դառնում, որ anchored (փխբ. «*փրկության խարիսխ, հույսի նշան*»), և harbor (փխբ. «*սպաստան, օթևան*,

⁶⁸ Տե՛ս *Webster’s New World Dictionary*, Cleveland & New York, Simon and Schuster Inc., 1988, pp. 50, 613:

⁶⁹ Նկատի է առնվում Դեյվիդ Թորոյի՝ ամերիկյան գրականության մեջ գլուխ գործոց համարվող «Ուոլդեն և այլ գրվածքներ» աշխատության քննությունը Դենիս Քելլիյի հետևյալ հոդվածում՝ “*The Changing Response to Walden*”// Harbrace College Handbook, New York, 1990:

պաշտպանություն»)⁷⁰ բառերն այս համատեքստում գործածված են փոխաբերական իմաստով, և որ դրանք երկակի արժեքով են հանդես գալիս՝ մի կողմից տեքստում որոշակի աշխուժություն մտցնելու և մյուս կողմից տվյալ գիտական աշխատության գրաված կայուն տեղը արձանագրելու:

Պետք է նշել, որ բերված հատվածը որոշ լեզվական միավորների ոճավորված գործածության առումով եզակի երևույթ չէ տեղեկատվական բնույթի բնագրերում: Բերենք ևս մեկ օրինակ՝

“Fortunately for many millions of mothers there are some changes in the English language which mark a lightening of their daily burden. Gone are the days when Monday morning was marked off from all other mornings by the collective thumping and thuding proceeding from all the washtubs of the neighbourhood, and perhaps the time will eventually come when even the word “washtub” will be listed as obsolescent in the dictionaries ousted by washing machine.

The humble kitchen Sink has become the title of a theatrical movement, leaving a gap to be filled by sink unit”.

B. Foster

“The Changing English Language”, p. 11

⁷⁰ Տե՛ս *Webster’s New World Dictionary*, Cleveland & New York, Simon and Schuster Inc., 1988, pp. 50, 613:

Թեև գիտական արձակից վերցված այս հատվածը նպատակադրված է որոշակի տեղեկություն հաղորդելու նորաբանությունների մասին, այնուամենայնիվ այն զերծ չէ հուզական-արտահայտչական-գնահատողական երանգավորում ունեցող տարրերից: Վերջին նախադասությունը ամբողջությամբ փոխաբերական է (*The humble kitchen Sink has become the title of a theatrical movement, leaving a gap to be filled by sink unit*): Այստեղ *humble* (*համեստ, սնշուք, հասարակ*) ածականի երանգավորումը ընկալելի է միայն վերնշանային մակարդակում: Իսկ *humble kitchen sink* բառակապակցությունը իմաստային մակարդակում նույնիսկ ժպիտ է առաջացնում, քանի որ այստեղ խախտված է բառերի հասկացական և իմաստային համապատասխանությունը, և առկա է իմաստային անոմալիայի երևույթը:

Հարց է ծագում, թե արդյոք վերլուծության լեզվաբանաստեղծական մեթոդը, որի կիրառությունը որոշակիորեն սահմանափակվում է գեղարվեստական գրականության ոլորտով, կարո՞ղ է իրականացվել ուսումնասիրության իմաստային և վերնշանային մակարդակներից կտրված: Այս հարցին պատասխանելիս ելակետային պետք է համարել լեզվաբանության մեջ արդեն հաստատված այն դրույթը, որ ցանկացած բնագիր, անկախ ոճական-գործառական պատկանելությունից, կառուցվում է լեզվի և խոսքի դիալեկտիկական հարաբերակցության հիմքի վրա, որի բացահայտմանն էլ ուղղված է լեզվաոճական վերլուծությունը: Հետևաբար այն անխուսափելի նախադրյալ է գրական երկի լեզվաբանաստեղծական ուսումնասիրությունը սկսելու համար: Այսպես՝

*“But he was strange and unused. So suddenly, everything that had been before was shed away and gone. One day, he was a bachelor, living with the world. The next day, he was with her, as remote from the world as if the two of them were buried like a seed in darkness. Suddenly, like a chesnut falling out of a burr, he was shed naked and glistening on to a **soft, fecund earth**, leaving behind him the hard rind of wordly knowledge and experience. He heard it in the hucksters’ cries, the noise of carts, the calling of children. And it was all like the hard, shed rind, discarded. Inside, in the softness and stillness of the room, **was the naked kernel, that palpitated in silent, absorbed in reality.**”*

D. H. Lawrence, “The Rainbow”, p. 145

Ինչպես վերն արդեն նշվել է, լեզվաոճական վերլուծության առաջին քայլը սկսվում է իմաստային մակարդակից, որտեղ բոլոր լեզվական միավորները դիտարկվում են իրենց ուղիղ, անվանողական նշանակությամբ: Ուստի հատվածի վերլուծությունը նպատակահարմար է սկսել բառարաններում բառերի իմաստների ստուգմամբ (*soft* - *փափուկ, մեղմ, քնքուշ* *fecund* - *պտղաբեր, naked* - *մերկ, և այլն*): Ակնհայտ է, որ հատվածում բառերի ճնշող մեծամասնությունը ոճական առումով չեզոք է: Սակայն համապատասխան զուգորդումներում ձեռք են բերում նոր բովանդակություն, ինչպես օրինակ՝ *a soft, fecund earth, the naked kernel, that palpitated in silent, absorbed in reality*, որտեղ բառերին ներհատուկ են ոճական երանգավորումն ու առնչանակությունների առկայությունը:

A soft, fecund earth բառակապակցության *soft* և *fecund* բառերը փոխաբերական կիրառություն ունեն, իսկ հատվածի վերջին նախադասության մեջ առանցքային նշանակություն ունի *naked kernel* փոխաբերությունը, քանի որ ակնարկն այն մասին է, որ վեպի հերոսը դեռևս մաքառումների մեջ է և չի գտել իր սիրո էակին, իր կյանքի ընկերոջը:

Անհրաժեշտ ուշադրության են արժանի նաև հատվածի ռիթմն ու շարահյուսական կառուցվածքը: Ամբողջ հատվածի ռիթմիկ պատկերը հիմնված է տարբեր կապակցություններում [d], [s], [t], [k] հնչյունների ռիթմիկ կրկնության վրա ([d] – *hard – shed – rind – discarded*; [t], [s] – *softness – stillness – silent*; [k] – *naked – kernel*):

Հատվածի պատկերավորությանը լրացուցիչ երանգ են հաղորդում իրար հետևող գեղարվեստական համեմատությունները, որոնք արտահայտված են *like* շաղկապով, ինչպես օրինակ՝ *...the two of them were buried like a seed in darkness; like a chestnut falling out of a burr, he was shed naked...; And it was all like the hard shed rind, discarded*. Այստեղ առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում համեմատվող կողմերը, որոնց զուգադրությունն ընկալելի է միայն վերնշանային մակարդակում: Օրինակ՝ «սիրահար զույգի մեկուսացումը աշխարհից» նմանեցվում է «միջության մեջ ընկած սերմի», «հոգու մերկությունը» համեմատվում է «շագանակի դատարկ պատյանի» հետ, «դեպքերն ու երևույթներն այնպես անհետացան» կարծես «անջատվեցին կարծր կեղևից»:

Կարելի է նկատել նաև, որ հատվածի ռիթմիկ կառուցվածքը հիմնականում ապահովում են եռանդամ բառակապակցությունները և ածականական հետադրությունները իրենց

տիպիկ բաղաձայնությամբ, օրինակ՝ *the hard rind of worldly knowledge, a soft, fecund earth, the softness and stillness of the room:*

Վերլուծված հատվածները վկայում են, որ լեզվաոճական վերլուծությունը ունիվերսալ է և կիրառելի է բոլոր տիպի տեքստերի քննության մեջ: Սակայն գեղարվեստական ստեղծագործության հնարավոր լիակատար վերլուծության հասնելու համար բավարար չէ լեզվական առանձին տարրերի այս կամ այն ոճական յուրահատկությունների բացահայտումը: Անհրաժեշտ է պարզել, թե այստեղ ինչպես է դրսևորվում մաս – ամբողջ հարաբերակցությունը, ինչ դեր ունեն այդ միավորները ընդհանուր գեղագիտական արժեքի ձևավորման մեջ, ինչ գեղարվեստական որակ են ձեռք բերում դրանք տվյալ ստեղծագործության համատեքստում, ինչպես են նպաստում հեղինակի գեղարվեստական մտադրության իրականացմանը: Այլ կերպ՝ եթե ընթերցողը նպատակադրված է ընկալել, հասկանալ, քննել տվյալ բնագիրը որպես արվեստի ամփոփ գեղագիտական ամբողջություն, ապա նա պետք է պարզաբանի տվյալ ստեղծագործության բովանդակության և նրա գեղարվեստական ձևն ապահովող լեզվական տարրերի կապն ու համապատասխանությունը, քանի որ գեղարվեստական բարձրարժեք ստեղծագործությունը ենթադրում է բաղադրիչների ներքին սերտ կապ, որն էլ իր հերթին պայմանավորված է երկի գեղագիտական ամբողջականությամբ: Հետևաբար գեղարվեստական ստեղծագործությունը, որը ի տարբերություն խոսքային այլևայլ տարբերակների, ունի գեղագիտական արժեք ու արժանիքներ, չի կարող համակողմանի քննության ենթարկվել սահմանափակվելով միայն լեզ-

վառճական վերլուծությամբ, այլ պահանջում է առավել նուրբ ու ընդգրկուն մեթոդ, որն է լեզվաբանաստեղծական վերլուծությունը:

Եվ այսպես, երբեք չանտեսելով լեզվառճական վերլուծության կարևորությունը նաև գեղարվեստական ստեղծագործության քննության մեջ՝ անհրաժեշտ է նշել, որ այն ուսումնասիրության նախնական փուլն է, որը հետամուտ է լինում տեքստի առանձին հատվածների և դրանցում կիրառված ոճական երևույթների բացահայտմանը: Լեզվառճական վերլուծությանը բնորոշ է հատվածայնությանը առաջնություն տալու միտումը: Չնայած վերը նշվածին՝ լեզվառճական վերլուծությունը հնարավոր չէ շրջանցել գեղարվեստական ստեղծագործության քննության մեջ: Այն իր պատկառելի տեղն ու կշիռն ունի ցանկացած նոր մեթոդաբանական վերլուծության մեջ:

Հետևապես լեզվաբանաստեղծական վերլուծությունը, որը, ունենալով ծավալումների յուրահատուկ համակարգ, նախ և առաջ հենվում է լեզվառճական քննության արդյունքների վրա՝ ուսումնասիրության իր լայնքի ու երկայնքի հատույթներով, առաջարկում է նոր սկզբունքներ ու եղանակներ, որոնք հնարավորություն են ընձեռում ցանկացած գեղարվեստական երկ դիտարկելու նրանում կիրառված տարրերի բազմիմաստությամբ հանդերձ՝ ընդգրկելով լեզվատառաջակական միջոցների հանրահայտ արժևորումից ընդհուպ լեզվի վեր-վերնշանային մակարդակին վերաբերող հարցեր ու խնդիրներ:

Այսպիսով, հաշվի առնելով լեզվաբանաստեղծական վերլուծության տեսաքննական յուրահատկությունը՝ վերը ասվածը կարելի է ամփոփել հետևյալ կերպ.

1) լեզվաբանաստեղծական վերլուծությունը ոչ թե անտեսում կամ ժխտում է լեզվաոճական քննությունը, այլ առանց նրա չի կարող ամրակայվել իբրև գիտական մոտեցում, որովհետև գեղարվեստական երկն ինքն է պարտադրում արժեքների արձանագրում և արժևորում ստեղծագործության ընդհանուր համատեքստում,

2) լեզվաբանաստեղծականն ըստ էության ներկայացնում է բարձր մակարդակ, որն արդեն վեր է բառային, քերականական, շարահյուսական և նույնիսկ ոճական նորմատիվ արժեքներից,

3) գեղարվեստական ստեղծագործությունը, անկախ նրա խոսքարվեստային հազեցվածությունից ու ժանրային պատկանելությունից, մեր դիտարկումով կարող է համակողմանի բնութագրվել միայն լեզվաբանաստեղծական չափանիշների արժևորմամբ: Միայն այս մոտեցմամբ է հնարավոր դառնում որոշարկել երկի լեզվաարտահայտչական միջոցների դերը վերնշանային և վեր-վերնշանային մակարդակների սահմանագծում, ինչպես նաև ստեղծագործության ձևի ու բովանդակության ներդաշնակության, բովանդակային ու գաղափարական ուղղվածության, ընթերցողի վրա հուզական ու գաղափարական ներագրման խնդիրներում:

Լեզվաբանաստեղծականը՝ իր ընդգրկումներով ու առաջադրած սկզբունքներով, ըստ էության, ներկայացնում է վերլուծության միջակա-անցումային օղակ գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվաոճական և գաղափարական բովանդակության միջև: Եվ որքան էլ կարևորվում է լեզվաբանաստեղծական վերլուծության դերը ստեղծագործական ընկալման մեջ, այնուհանդերձ այն դեռևս ստեղծագործության

համակողմանի բնութագրությունը ապահովող վերջին սահմանը չէ: Երկի միայն լեզվառճական և նույնիսկ լեզվաբանաստեղծական միավորների քննությամբ սահմանափակվելիս դեռ հնարավոր չէ դրանից բխեցնել ստեղծագործության ընդհանուր գաղափարը, հասարակական ու պատմաճանաչողական արժանիքները, գեղագիտական ամբողջական ներգործուն ուժը:

Ստեղծագործության բազմաբարդ բնույթն ու հագեցվածությունը թույլ են տալիս պնդելու, որ դրա քննությունը անհրաժեշտ է իրականացնել բանասիրական լայն մոտեցմամբ՝ լեզվաբանական ու գրականագիտական գիտելիքների համադրումով: Այլ կերպ՝ դրան կարելի է հասնել լեզվառճական, լեզվաբանաստեղծական և գրականագիտական վերլուծությունների զուգակցմամբ: Այդ մեթոդների խիստ հակադրումը մեթոդաբանական տեսանկյունից անարդյունավետ է, քանի որ այն հակադրվում է ստեղծագործության ամբողջության մեջ ձևի և բովանդակության դիալեկտիկական փոխկապվածության դրույթին, անջատում մի մասը մյուսից⁷¹:

Եվ իրոք, գեղարվեստական ստեղծագործության վերլուծությունը տարիներ շարունակ ավանդաբար տարվել է երկու ուղղությամբ՝ գրականագիտական և լեզվաբանական, ընդ որում յուրաքանչյուր բնագավառի ուսումնասիրող շեշտը դրել է երկի որևէ կողմի քննության վրա՝ հաճախ իր նպատակից

⁷¹ Տե՛ս **Ս. Զ. Գասպարյան**, Գեղարվեստական գրականության ուսումնասիրության մի քանի մեթոդաբանական հարցեր // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Երևան, Երևանի համալսարան, 1984, № 1 (52), էջ 177-181, **Ս. Զ. Գասպարյան**, *Հերմենևտիկան որպես գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանության մեթոդաբանություն* // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն, Եր., 2015, № 3 (18), էջ 29-36:

դուրս համարելով ստեղծագործության գեղագիտական ամբողջականության դիտարկման խնդիրը:

Հենվելով բանասիրական մտքի այս ուղղությամբ առկա ձեռքբերումների ու նվաճումների վրա և հաշվի առնելով մեր ուսումնասիրության արդյունքները՝ լեզվաբանաստեղծական վերլուծությունը կարելի է ընդունել իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվառճական արժեքները և գաղափարական բովանդակությունը իրար կամրջող մեթոդ, որի կիրառմամբ հնարավոր է հասնել երկի գեղագիտական ամբողջականության բացահայտմանը: Հենց այս ճանապարհով կարելի է հասնել հեղինակի մտահղացման և ստեղծագործության ընդհանուր գաղափարի հասկացմանն ու արժևորմանը:

Այսպիսով՝ գալիս ենք այն հետևության, որ գեղարվեստական ստեղծագործության ուսումնասիրման լեզվառճական, լեզվաբանաստեղծական և գրականագիտական մեթոդների կիրառությունը ապահովում է հերմենևտիկական մոտեցման առավել բարձր արդյունավետություն:

**ՓՈԽԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ՝
ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ
ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱՄԻՋՈՑԻ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ**

Գեղարվեստական գրականության մեջ ամենագործածական, ամենահետաքրքրական և ընկալման առումով ամենաբարդ ոճական միջոցներից է **փոխաբերությունը**, որը, ինչպես տեսաբաններից շատերը, մենք նույնպես համարում ենք գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնարար տարր: Փոխաբերությունը այլաբերական հնար է, որը մշտապես գտնվել է տարբեր ժամանակների մտածողների ուշադրության կենտրոնում⁷²: Փոխաբերությանը նվիրված բազմահատոր աշխատությունները վկայում են խնդրի կարևորությունն ու նրա՝ դեռևս չհաղթահարված հարցերի դժվարությունը: Եվ իրոք, հնագույն ժամանակներից մինչև օրս փոխաբերությունը հետաքրքրական ու արդյունավետ ուսումնասիրության նյութ է տվել տրամաբանությանն ու ոճաբանությանը, իմաստաբանությանն ու փիլիսոփայությանը, ինչպես նաև լեզվաբանության այնպիսի կարևոր բնագավառների, ինչպիսիք են հոգելեզվաբանությունը, հանրալեզվաբանությունը, գործա-

⁷² St' u **Quintillian**, *Institutio Oratoria*. Transl. by H. E. Butler. Loeb Classical Library, London, 1920-22; **Аристотель**, *Поэтика*. Гос. Изд. Худ. Литературы, М., 1957; **Ph. Wheelwright**, *The Burning Fountain*. Indiana Univ. Press, 1954; **W. J. Ong**, *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*. Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1958; **M. Black**, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. New York, Ithaca, 1962, **I. A. Richards**, *Philosophy of Rhetoric*. Oxford, Oxford University Press, 1971; **P. Ricoeur**, *The Rule of Metaphor*. London, Henley, 1978; **A. Ortony**, *Metaphor and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press; 1993; **R. T. Honeck**, **R. R. Hoffman** (Eds), *Cognition and Figurative language*. N.J., Hillsdale, 1992 և այլն:

բանական լեզվաբանությունը, այսօր արդեն՝ ճանաչողական լեզվաբանությունը և այլն:

Փոխաբերության բարդ ու բազմաբնույթ դրսևորումը խոսքում նշվում է ոչ միայն ուսումնասիրողների կողմից: Նրա «մոզական ուժը» գիտակցվում է նաև հենց իրենց՝ փոխաբերություններ կերտողների վերաբերմունքում: Օրինակ, Շելլիի համոզմամբ՝ «լեզուն իր կենսագործունեության հիմքում փոխաբերական է», ուստի փոխաբերական լեզուն բացահայտում և վեր է հանում «առարկաների միջև դեռևս չըմբռնված կապեր»⁷³: Ուորդսուորթի կարծիքով՝ «պոեզիայում իմացության առաջին և վերջին նախապայմանը փոխաբերությունն է»⁷⁴: Իսկ անգլիացի պոետ ու փիլիսոփա Ս. Քլրիջը բնությունը դիտում է որպես «շարժման ներդաշնակ համակարգ», որը ի հայտ է բերում կյանքի նորանոր կողմեր ու բնագավառներ: Դրանց վառ դրսևորումն են լեզվում անընդհատ ստեղծվող և որոշակի դինամիզմով օժտված փոխաբերությունները⁷⁵:

Համաձայն ավանդական մոտեցման՝ փոխաբերությունը խոսքի արտահայտչական միջոցների մեջ դիտվում է իբրև գլխավորը, թեև նրա գործածության ոլորտը սահմանափակվում է զուտ ոճավորման գործառնությով: Հին հույները, օրինակ, փոխաբերությունը համարում էին խոսքը գեղեցկացնելու յուրօրինակ միջոց՝ լեզվի արտաստվոր գործածությունն առանձնահատուկ հանգամանքներում՝ խոսքն աշխուժացնելու

⁷³ Տե՛ս **P. B. Shelley**, *Defence of Poetry*. Ed. by Richard Henre Shepherd, vol. I, London, 1906, p. 30:

⁷⁴ Տե՛ս **W. Wordsworth**, *Notes Towards an Understanding of Poetry* / II Kenyon Review, XII, Summer, 1950, p. 103:

⁷⁵ Տե՛ս **S. T. Coleridge**, *Biographia Literaria*. Princeton University Press, 1983, p. 313:

և այն որոշակի գունագեղությամբ երանգավորելու համար: Փոխաբերության՝ խոսքը գունագարդելու այս բացառիկ ունակությունը առանցքային է համարվում ավանդական մոտեցումը ներկայացնող տեսության մեջ: Ու թեև Արիստոտելի աշխատություններում⁷⁶ հիշատակվում է այն միտքը, որ անծանոթ բառերը տարակուսանք են հարուցում, սովորական բառերը հաղորդում են արդեն հայտնին, իսկ փոխաբերությունը նորի կրողն է, համենայն դեպս ո՛չ Արիստոտելին, ո՛չ էլ նրա անմիջական հետևորդներին չհաջողվեց հստակ ձևակերպել այն գաղափարը, որ փոխաբերությունը լեզվի բաղկացուցիչ մասերից է: Փիլիսոփայական և ստեղծագործական մտքի զարգացման հետագա ընթացքն այնուամենայնիվ ցույց տվեց արիստոտելյան դիտարկումների ներունակությունը, որը վկայակոչվեց նաև կյանքի հետագա զարգացման ընթացքով: Լայն հնարավորություններ բացվեցին փոխաբերության համար, ընդլայնվեց նրա գործածության ոլորտը՝ ներառելով նաև բնական գիտությունները⁷⁷:

Միջնադարյան մտածողները զգալիորեն խոչընդոտեցին փոխաբերության տեսության զարգացման ընթացքը՝ այն դիտարկելով ու գնահատելով սխոլաստիկական դիրքերից: Անգլիացի փիլիսոփա-մտածողներ Ջ. Լոկը, Թ. Հոբսը անհատի վերաբերմունքը փոխաբերության նկատմամբ դիտում էին ոչ այլ կերպ, քան անբնական և ոչ իրական: Նրանց կար-

⁷⁶ Տե՛ս **Արիստոտել**, *Պոետիկա*, Եր., Հայպետհրատ, 1955 և այլն:

⁷⁷ Տե՛ս **M. Black**, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. New York, Ithaca, 1962, 1979; **C. Levi-Strauss**, *The Savage mind*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1966; **M. Soskice**, *Metaphor and Religious Language*. Oxford, Clarendon Press, 1985; **D. Cooper**, *Metaphor*. Oxford, Oxford University Press, 1986; **В. Н. Телия**, (отв. ред.) *Метафора в языке и тексте*. М., Наука, 1988 և այլն:

ծիքով մարդկային խոսքը մտքեր արտահայտելու, որևէ իմացություն հաղորդելու միջոց է միայն, հետևաբար կարող են ընդունելի համարվել միայն այն բառերն ու կապակցությունները, որոնք գործածվում են «ուղիղ» իմաստով, իսկ փոխաբերության գործածությունը արհեստական խոչընդոտներ է առաջացնում՝ մոլորության մեջ գցելով լսողին ու ընթերցողին⁷⁸: Այս շրջանում էր, որ մերժվեցին բանավոր խոսքի առաջնայնությունն ու կարևորությունը: Ելակետային համարվեց գրավոր տեքստը, որի մեջ կտրականապես բացառվեց փոխաբերության գործածությունը: Խոսքի պարզության և հստակության խիստ պահանջը փոխաբերության գործածությունը որակեց որպես լեզվական վատ ճաշակի դրսևորում⁷⁹: Փոխաբերության՝ միջնադարից ժառանգված տեսության մեջ դրականն այն էր, որ ոճական այս հնարը գրականության մեջ սկսեց դիտարկվել որպես հասարակության ընդհանրացված փորձի մարմնավորում: Սրա վառ վկայությունն են, մասնավորապես, չոսերյան փոխաբերական պատկերները: Սյապես՝

*Whan man so drinketh of the whyte and rede,
(When a man so drinks of the white and red wines)
That of his throte he maketh his privee,*

⁷⁸ Տե՛ս. **Т. Гоббс**, *Левифан*. М., Соцэкгиз Образцовая, 1936; **Дж. Локк**, *Сочинения в 3 тт.*, т.1, М., Мысль, 1988:

⁷⁹ Տե՛ս. **S. Johnson**, *Lives of the English Poets*. / Ed. by George Birkbeck Hill. Oxford, Oxford University Press, 1905; **W. J. Ong**, *Նշվ. աշխ.*, **T. Hawks**, *Metaphor*. London, London Methuen, 1972. Միտլաստիկական կարծիքին հակառակ է 20-րդ դարի լեզվաբան Մաքս Բլեքը, որը համոզված է, որ փոխաբերությունները, իհարկե, որոշ առումով «վտանգավոր» են, սակայն արգելել դրանց գործածությունը կնշանակեր խոչընդոտել նոր մտքեր ու գաղափարներ որոնելու ունակության զարգացումը (**M. Black**, *Նշվ. աշխ.*):

*(That he **makes a toilet of his throat**)*
Thurgh thilke cursed superfluitee.
*(Through this **cursed excessiveness.**)*
The apostel weping seith ful pitously,
(The aposle, weeping, says most piteously,)
“Ther walken many of whiche yow told have I”,
(“There walk many of whom I have told you,)
I sey it now weping with pitous voys,
(I says it now weeping with piteous voice,)
That they been enemys of Christes eroys,
(That they are enemies of Christ’s cross,)
Of which the ende is deeth, wombe is her god.”
(Whose end is death, whose belly is thir god.”)
*O wombe! O bely! O **stinking cod,***
(O stomach! O belly! O stinking bag,)
Fulfilde of donge and of corrupcioun!
*(**Filled with dung and corruption!**)*
At either ende of thee foul is the soun.
(The sounds you make are foul at either end.)

G. Chaucer, “The Pardoner’s Tale”

Չոսերը վարպետորեն է ներկայացնում 14-րդ դարի կյանքն ու իրականությունը, մարդկանց բարքերն ու սովորույթները: Սուր քննադատության ենթարկելով հասարակության այն խավը, որի համար խմիչքը կուռք է, նա նման մարդկանց համարում է Քրիստոսի խաչի թշնամիներ (*They are enemies of Christ’s cross*): Հատվածում տեղ գտած փոխա-

բերություններն ու փոխաբերական արտահայտությունները (*makes a toilet of his throat; cursed excessiveness; a stinking bag*), մասնակի կրկնությունները (*whose end is death, whose belly is their god, O stomach! O stinking bag!*) տպավորիչ են, քանի որ խտացնում են ժամանակի հասարակության ընդհանրացված փորձը:

Քենթրբերյան պատմվածքներում պատկերելով ժողովրդի կենցաղն ու ավանդույթները, մասնավորապես գարնան ամիսներին սովորություն դարձած համատարած ուխտագնացությունները՝ Չոսերն անդրադառնում է նաև բնաշխարհի նկարագրությանը, որի անզուգական գեղեցկության գնահատումը համամարդկային փորձի արդյունք է.

Whan that Aprille whit his shores sote
*(When Aprill with his **showers sweet**)*
The droghte of Marche hath perced to the rote,
(The drought of March has pierced to the root,)
And bathed every veyne in swich licour,
*(And **bathed every vein in such liquor,**)*
Of which vertu engendered is the flour;
*(From **whose virtue is engendred the flower:**)*
Whan Zephirus eek with his swete breeth
*(When Zephyr too with his **sweet breath**)*
Inspired hath in every holt and heet
(Has quickened, in every farm and field,)
The tendre croppes, and the yonge sonne
*(The **tender sproutings, and the young sun**)*
Hath in the Ram his halfe course y-ronne,

*(Has in the Ram his half course run,
 And smale fowles maken melody,
 (And small birds make melody,
 That slepen al the might with open ye
 (That sleep all the night with open eye,
 So priketh hem nature in hir corages:
 (So nature goards them in thier hearts:)
 Than longen folk to goon on pilgrimages
 (Then people long to go on pilgrimages)
 And palmers for to seken straunge
 (And palmers to seek strange shores)
 To ferne halwes, couthe in sondry londes;
 (To far-off shrines, knowen in sundry lands:)*

G. Chaucer, "Canterbury Tales", 1948.

Հատվածը պատկերավոր է՝ օժտված խոր հուզականությամբ ու նուրբ երաժշտականությամբ: Չնայած նկարագրական այս հատվածն ամբողջությամբ փոխաբերական է, դրանում գատվում են գունեղ ու կենդանի առանձին փոխաբերություններ (*showers sweet; sweet breath; tender sproutings; young sun*), որոնք աչքի են ընկնում իմաստային ու ռճական լրացուցիչ երանգների հարստությամբ, և որոնց միջոցով հեղինակը հասնում է գարնան նկարագրության կատարելության:

Փոխաբերության՝ որպես անձնական ու հասարակական ավանդույթների կրողի ու փոխանցողի գաղափարը, ձևավորվելով դեռևս միջնադարում, ավելի հղկվեց հետագա մտա-

ծողների կողմից և օգնեց նրանց՝ բացահայտելու փոխաբերության և լեզվի օրգանական կապը⁸⁰:

Բանաստեղծական պատկերը համարելով ստեղծագործական գործընթացի առանցքային տարր՝ 19-րդ դարի խոշոր մտածող ու ստեղծագործող Քոլրիջը, օրինակ, փոխաբերությունը համարում էր երևակայության պրոցեսի արդյունք: Տարբերակելով երևակայական ընկալման երկու աստիճան՝ գտնում էր, որ առաջին աստիճանում երևակայությունը (Քոլրիջի տերմինով՝ “Fancy”) գործում է օբյեկտիվ իրականության շրջանակներում՝ առարկաների միջև հաստատելով «պատահական» կապեր, մինչդեռ երկրորդ աստիճանում (“Imagination”) ստեղծվածը փոխաբերությունն է, որը, բառի բուն իմաստով, ենթարկվում է երևակայության անմիջական ազդեցությանը: Դրա շնորհիվ էլ փոխաբերության մեջ համատեղվում են նաև անհամատեղելի հասկացություններ, զուգակցվում են իմաստներ, ի հայտ են գալիս բազմապիսի իմաստային երանգներ, որոնց ընկալումը առավել սուբյեկտիվ է ու անհատական: Բնութագրելով փոխաբերությունը որպես մտածողության յուրօրինակ դրսևորում՝ Քոլրիջը արտահայտում էր այն համոզմունքը, որ ոճական այս հնարը լայն հնարավորություն է ստեղծում սերնդից սերունդ փոխանցելու մարդկության զգայական փորձը, նրա կյանքի ու ավանդույթների բազմակողմանի պատկերը: Քոլրիջի և նրա ժամանակակից-

⁸⁰ Տե՛ս **P. B. Shelley**, *նշվ. աշխ.*; **W. Wordsworth**, *Notes towards an Understanding of Poetry* // *Kenyon Review*. № 12 (3), 1950, p. 516; **S. T. Coleridge**, *նշվ. աշխ.*; **J. Vico**, *The New Science*. Transl. by T. G. Bergin & M. H. Fish. Ithaca, Cornell University Press, 1971: Վ. Ուորդսուորթը նույնիսկ խոսքի ամենօրյա խոսակցական դրսևորումներում էր տեսնում լեզվի փոխաբերական գործածություն:

ների թերևս ամենակարևոր ձեքբերումը եղավ բանավոր ու գրավոր խոսքի բարդ փոխազդեցության մեջ բանավոր խոսքին նախապատվություն տալը⁸¹:

Ռուս լեզվաբանության մեջ, մասնավորապես Լ.Վ. Շչերբայի աշխատություններում, նույնպես արտահայտվեց այն գաղափարը, որ տեքստի գրավոր շարադրանքը, լինելով գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական միջոց, այնուամենայնիվ լիակատար չէ, և բազմաթիվ կողմեր դեռևս մնում են չբացահայտված: Լ. Վ. Շչերբայի համոզմամբ՝ գեղարվեստական ստեղծագործության լիակատար ընկալման համար հարկավոր է դիմել նաև բանավոր խոսքին, որտեղ դրսևորվում են հեղինակի անհատական մտահղացումից բխող հնչերանգային «թաքնված» գծեր⁸²:

Փոխաբերության տեսության մեջ մասնավորապես շրջադարձային եղավ ռոմանտիզմի դարաշրջանը, երբ ընդգծվեցին շրջապատող աշխարհի ռոմանտիկական, բանաստեղծական ընկալման կարևորությունը և հատկապես անհատի խոր ու բազմաբարդ ներաշխարհի դերն այդ հարցում: Մերժելով միջնադարին բնորոշ վերացական մտածողության սխեման՝ ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները առաջ քաշեցին բանաստեղծական երևակայության իրենց տեսությունը: Նրանց կարծիքով՝ երևակայությունն է, որ ընդունակ է համադրելու զանազան ընկալումներ ըստ էության կապ հաստատելով աշխարհի զգայական ընկալման, մարդկային մտքի ձեքբերումների և ոգեղեն պոռթկումների միջև:

⁸¹ Տե՛ս **S. T. Coleridge**, *նշվ. աշխ.*:

⁸² Տե՛ս **Л. В. Щерб**, *նշվ. աշխ.*, նաև՝ **О. С. Ахманова**, *К вопросу о слове в языке и речи*. М., МГУ, 1948:

Փոխաբերության ժամանակակից տեսության մեջ որոշիչ դեր խաղաց Ա. Ի. Ռիչարդսի մոտեցումը, որը, ելնելով Քուլրիջի առաջադրած սկզբունքից, լեզվի գործառությունը կապում էր առաջին հերթին փոխաբերության հետ⁸³՝ կողմնորոշիչ համարելով այն դրույթը, որ բոլոր «նշանակությունները» հարաբերական են և որոշակի իմաստ են ձեռք բերում միայն այն մշակութային համատեքստում, որտեղ նրանք գործածվում են⁸⁴: Այլ կերպ՝ հեղինակը իմաստի մեջ չի տեսնում կայուն ու հաստատված որակ: Իմաստը երևան է գալիս բառի կամ մի խումբ բառերի գործածության պրոցեսում: Ուստի չի կարելի լեզուն դիտարկել միայն որպես մտքի «հանդերձանք»: Այն մտածողության ձև է և իրականության յուրօրինակ արտացոլում: Եվ դժվար թե հնարավոր լինի գտնել խոսքային որևէ իրադրություն, որն ունենա մեկ համապատասխան իմաստ: Այստեղից էլ ծնվում է Ռիչարդսի այն կարևորագույն թեզը, որի համաձայն երկիմաստությունը (ambiguity) լեզվի հիմնարար, անհրաժեշտ և անբաժանելի հատկանիշն է: Լեզուն դիտարկելով օբյեկտիվ իրականության հետ նրա հարաբերական տեսանկյունից՝ Ռիչարդսը այն համարում է իմաստի յուրօրինակ փոխանցում, այսինքն՝ փոխաբերություն: Այս հիմքի վրա էլ հանգում է այն եզրակացության, որ փոխաբերությունը չի կարելի ընկալել որպես զուտ պատկերաստեղծ միջոց կամ շեղում բառերի կապակցելիության ընդունված

⁸³ Մ. Բայերը նույնիսկ հակված է կարծելու, որ լեզվի ընդհանուր տեսությունը փոխաբերության տեսության մասն է: Տե՛ս **M. Baier**, *Die metaphorische Textconstitution*. Palm und Enke, 1988; տե՛ս նաև **Г. Б. Джаукян**, *Универсальная теория языка. Прологомены в субстанциональной лингвистике*. М., 1999, с. 5-6:

⁸⁴ Տե՛ս **I. A. Richards**, *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford, Oxford University Press, 1971; **С. Т. Золян**, *նշվ. աշխ.*:

կարգից: Փոխաբերությունը հենց լեզվի գործառնությունն է, նրա գոյության սկզբունքը⁸⁵:

Այսպիսով, Ռիչարդսը, ելնելով Շելլիի կանխադրած այն գաղափարից, որ լեզուն իր հիմքում փոխաբերական է, լեզվի այս կարևորագույն հատկանիշը կապում է մտածողության հետ և լեզվական փոխաբերության ստեղծման հիմքում տեսնում է մտքի փոխաբերականությունը:

Փոխաբերությունը որպես լեզվի կարևորագույն բնագավառ, ըստ էության, ընտրության և համեմատության պրոցես է, որի ընթացքում ընտրված երկու բառերը կամ հասկացությունները վերնշանային մակարդակում միաձուլվում են փոխաբերության համատեքստում: Բառերի ելակետային իմաստների և նոր գործածության փոխազդեցությունը զգալի «լարվածություն» է ստեղծում նրանց միջև և ծնունդ տալիս նոր փոխաբերական իմաստի, որն առավել հարուստ ու բազմաշերտ է, քան բաղադրիչներն առանձին վերցրած: Այս դատողությունների հիմքի վրա էլ Ի. Ռիչարդսը ներմուծում է *tenor* և *vehicle* տերմինները, որոնց միջոցով փորձում է սահմանազատել փոխաբերության երկու բաղադրիչները՝ «համեմատվող» (*thing-meant*) և «համեմատող» (*thing-said*):

Թեև փոխաբերությունը ստեղծվում է համանմանության հիմքի վրա, սակայն ոչ պակաս կարևոր է նաև համեմատվող առարկաների միջև տարբերությունների առկայությունը: Ռի-

⁸⁵ Ի. Ա. Ռիչարդսի այս հիմնարար կարծիքը եզրեր ունի Նիցշեի՝ փոխաբերության առաջնայնության տեսության հետ, ըստ որի՝ փոխաբերությունը լեզվի անբաժանելի տարրն է, ըստ էության՝ նրա հիմնական և առաջնային գոյաձևը: Ինչ վերաբերում է բառացի (*literal*) խոսքին, ապա այն, Նիցշեի բառերով, փոխաբերության «քարացած նստվածքն» է (*frozen sediment*) (Տե՛ս **I. A. Richards**, *նշվ. աշխ.*; **W. Empson**, *The Structure of Complex Words*. Michigan, Michigan University Press, 1967):

չարդսի համոզմամբ՝ բառի փոխաբերական գործածության դեպքում չեն կարող անտեսվել անվանողական և փոխաբերական իմաստների միջև առկա տարբերությունները: Բերելով *The leg of a table* (*սեղանի ոտքը*) և *The leg of horse* (*ձիու ոտքը*) օրինակները՝ նա նշում է դրանցում առկա ընդհանուր բնութագրական հատկանիշները, որոնց ընտրությունն էլ հիմք է ծառայել փոխաբերական իմաստի ձևավորման:

Ինքնին հասկանալի է, որ երկու առարկաների համեմատության հիմքում ընկած հատկանիշը միջոտ չէ, որ ակնհայտ է և ընկալվում է առաջին հայացքից: Փոխաբերության այս կարևորագույն բնութագիրն էլ հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ փոխաբերությունը ունակ է ոչ միայն բացահայտելու օբյեկտիվ իրականության մեջ դեռևս չբացահայտված հարաբերություններ ու կողմեր, այլև հանդես գալ որպես նոր հարաբերությունների կրող ու ներմուծող՝ դրանով իսկ ընդլայնելով լեզվի շրջանակները: Պատահական չէ Ի. Ա. Ռիչարդսի վստահությունն այն հարցում, որ փոխաբերությունը լեզվի յուրահատուկ ու բացառիկ միջոց է, որի շնորհիվ ընդլայնվում ու խորանում են մեր գիտելիքների իմացության շրջանակները⁸⁶:

Փոխաբերականացման գաղտնիքը հնարավոր իմաստների, բազմազան իմաստային երանգների գուգորդման մեջ է, երբ խոսքը վերաբերում է ոչ թե նրանցից որևէ մեկի գերակշռությանը, այլ նրանց միաձուլմանը մի ամբողջության մեջ: Հենց այս հարցում է, որ Ու. Էմպսոնը չի ընդունում համեմատողի և համեմատվողի հստակ սահմանագատման ռիչարդսյան դրույթը: Նրա կարծիքով, փոխաբերության ազդեցության

⁸⁶ Տե՛ս **I. A. Richards**, *նշվ. աշխ.*:

ուժը պետք է բացատրվի բառերի իմաստային, ոճական, «թաքնված» կարողությունների իրացման հնարավորությամբ: Երկու միանշանակ բառերի համադրման պայմաններում իմաստի փոխանցում երբեք տեղի չի ունենա: Փոխաբերական իմաստը ծագում է իմաստային ու երանգային տարբեր շերտերի բարդ փոխազդեցության արդյունքում: Բառերի իմաստառճական հազեցվածությունն է (pregnancy), որ ապահովում է լեզվական տարրերի դինամիկան⁸⁷: Թերևս հենց սրանով պետք է բացատրել բառարվեստի ստեղծագործության և մասնավորապես պոեզիայի բազմիմաստությունն ու բազմաձայնությունը:

Ու. Էմպսոնը, ի տարբերություն Ռիչարդսի, հստակ սահմանագիծ է անցկացնում իմաստի պարզ փոխանցման և բուն փոխաբերության՝ որպես ոճական հնարի միջև՝ վերջինիս մեջ գերապատվություն տալով իմաստային առումով հազեցած բառերի առկայությանը:

Բուն փոխաբերության և պարզ փոխանցման տարբերությունը Ու. Էմպսոնը պատկերավոր ձևով ներկայացնում է ներմուծելով «փոխաբերության վարդ» և պարզապես «սաղարթ» հասկացությունները, ընդ որում նշելով, որ միայն առաջինն է օժտված զանազան իմաստային ակնարկներ արտահայտելու ուժով⁸⁸: Նա տարանջատում է երկու տիպի իմաստային «հազեցվածություն»՝ տիպականացնող, որի հիմքում ընկած են տվյալ առարկայի հատկանշական գծերը (օրինակ՝ Richard I was a lion. Lions are brave. Richard I was brave. / Ռիչարդ I առյուծ էր: Առյուծները քաջ են: Ռիչարդ I քաջ էր)

⁸⁷ Տե՛ս **W. Empson**, *Seven Types of Ambiguity*, London, Penguin Books, 1965, p. 21:

⁸⁸ Տե՛ս **W. Empson**, նշվ. աշխ.:

և ոչ տիպականացնող, որտեղ կարևորվում են երկրորդական գծերը (օրինակ Richard I was a lion. Lions are cruel. Richard I was cruel. / *Ռիչարդը առյուծ էր: Առյուծները դաժան են: Ռիչարդը դաժան էր:*): Ըստ նրա՝ փոխաբերությամբ արտահայտված պատկերի ամբողջականությունն ընկալելու հարցում էական նշանակություն ունեն ոչ միայն փոխաբերական արտահայտության կարևոր հատկանիշների ընկալումը, այլև փոխաբերության տարրերի միջև հաստատված հեռավոր, հաճախ անորսալի կապերը բացահայտելու ընթերցողի ունակությունը, իր գիտակցության մեջ այդ կապերի ստեղծման պատճառները մտովի փնտրելու և հայտնագործելու նրա կարողությունը⁸⁹:

Ու. Էմպսոնը որոշակիորեն պնդում է, որ փոխաբերության ուսումնասիրության մեջ ոչ պակաս կարևոր է նաև հարցի հոգեբանական կողմի քննությունը: Եթե ոճական այս հնարի իմաստաբանական տեսությունը բացահայտում է փոխաբերության՝ «անհաղորդելին» «հաղորդելու» հնարավորությունը, որը և մեծապես նպաստում է օբյեկտիվ իրականության մեջ առկա ամենանորբ հարաբերությունների ընկալմանը, ապա հոգեբանական մոտեցման ուշադրության կենտրոնում են զգացմունքային տարրն ու երևակայությունը, առանց որոնց անկարելի է ընկալումը քիչ թե շատ լիակատար համարել: Այս բնագավառում առավել մանրակրկիտ ուսումնասիրություններ կատարել է Փ. Ռիկյորը, որը ցույց է տվել, թե որքանով կշահեին Ի. Ռիչարդսի, Մաքս Բլեքի, Մ. Բերդսլիի և ուրիշների տեսությունները, եթե նրանցում տեղ գտնեին այնպիսի կարևորագույն կատեգորիաներ, ինչպիսիք են երևակայությունն

⁸⁹ Տե՛ս **W. Empson**, *նշվ. աշխատությունները*, 1965, 1967:

ու զգացմունքները⁹⁰: Կարևոր համարելով այս կատեգորիաները՝ որպես փոխաբերական իմաստի անբաժանելի մասեր, Փ. Ռիկյորը դրանք անհրաժեշտ նախապայման է համարում փոխաբերական պատկերավորության գործառույթի իրացման համար (the picturing function of metaphorical meaning): Նրա կարծիքով՝ պատկերավորության տարրը (pictorial or iconic moment) անուղղակիորեն արտահայտվում է նշանակման պրոցեսում (in the work of resemblance): Է. Աթայանի բացատրությամբ՝ «գիտակցության մեջ օբյեկտների ու նրանց կապերի վերարտադրումը նույնպես բնական նշանայնության բնույթ ունի. այն պատկերանշանային է (իկոնիկ), կառուցվում է նմանության, ուղղակի արտացոլման հիման վրա, պատճառաբանված է (մետաֆորայի սկզբունք). այսպիսին է զգայության ու զգայվողի, ընկալման ու ընկալվողի, պատկերացման ու պատկերացվողի, վերջապես, մտքի ու մտածողի, որպես, համապատասխանորեն, նշանակողների և նշանակվողների, զուգաձևությունը, այդ թվում նաև այն դեպքում, երբ դրանք բոլորը հանդես են գալիս լեզվական նշանների բովանդակության տեսքով: Հոգեկան պրոցեսներն ու դրանց փոխհարաբերությունները որոշ իմաստով իրենց օբյեկտների բնական նշաններն են. ...»⁹¹:

Փոխաբերությունը, ըստ էության, իմաստային նորամուծություն է, որը միանգամայն նոր, դեռևս չբացահայտված կապեր է հաստատում օբյեկտիվ իրականության առարկաների ու երևույթների միջև: Ընդ որում՝ բառային իմաստների

⁹⁰ Տե՛ս **P. Ricoeur**, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling* // On Metaphor. / Ed. By Sheldon Sacks. Chicago, University of Chicago Press, 1980:

⁹¹ Տե՛ս **Է. Ռ. Աթայան**, *Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը*: Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1981, էջ 255:

բախման արդյունքում ի հայտ է գալիս նոր, երկրորդական իմաստ, և այդ պրոցեսում որոշակի դեր են կատարում նմանությունն ու երևակայությունը⁹²:

Փոխաբերական նոր հարաբերակցությունը հիմնվում է բառերի իմաստային մերձեցման վրա, որը, չնայած դրանց միջև եղած զգալի և երբեմն անհաղթահարելի թվացող տարբերությանը, հաստատվում է այս կամ այն իրադրության մեջ: Այսպիսով, նմանությունը այն իմաստային մերձեցումն է, որը միանգամայն տարբեր երևույթների ու գաղափարների միջև հաստատում և ի հայտ է բերում նոր դասային կապեր: Դի-

⁹² Փ. Ռիկյորի երևակայության տեսությունը հակվում է դեպի Կանտը, մասնավորապես՝ Կանտի արգասավոր երևակայության հասկացությունը և փորձում է կապ հաստատել այսպես կոչված «երևակայական հոգեբանության» և փոխաբերության իմաստաբանության միջև: Երևակայությունը առաջին հերթին «տեսնելն» է, որը մեծ դեր է կատարում տարածության մեջ առարկաներն իրար մոտեցնելու գործում: Երևակայության արգասավորությունն ասելով՝ նկատի է առնվում այն, թե որքանով է դա հանգեցնում խորաթափանցության և առարկայի ավելի խոր ներըմբռնման (insight): Արգասավոր երևակայությունն հասկացության հետ անմիջականորեն առնչվում է Կանտի այսպես կոչված «հորինվածային մոդուսը» (фиктивный модус), որը հնարավորություն է տալիս առնմանելու տրամաբանորեն ու գոյաբանորեն անհամատեղելի տարբեր երևույթներ: «Հորինվածային մոդուսն» ըստ էության «թռիչք» է իրականից դեպի ենթադրական, երևակայական աշխարհ և անշրջանցելի պայման է փոխաբերական բոլոր պրոցեսների համար: Ընդ որում, որքան մեծ են հեղինակի երևակայությամբ ու խորաթափանցությամբ հաստատված համեմատության մեջ ծագող լարվածությունը և, համապատասխանաբար, բառերի տրամաբանական անհամատեղելիությունը, այնքան ավելի հաջողված ու պատկերավոր է փոխաբերությունը: Գործուն շարժման մեջ դնելով իրականության մասին մեր պատկերացումները՝ «հորինվածային մոդուսը» նպաստում է փոխաբերության արդյունավետությանը և, հետևաբար, նոր գիտելիքների ձեռքբերմանը ամենատարբեր բնագավառներում՝ գիտական, կենցաղային, գեղագիտական և այլն (տե՛ս **P. Ricoeur**, *նշվ. աշխ.*, նաև **Б. А. Серебренников**, *Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира*. М., Наука, 1988):

տարկելով երևակայությունն ու զգացմունքները որպես փոխաբերական պրոցեսի անբաժանելի մասեր՝ Փ. Ռիկյորը այդ զգացմունքները որակապես տարբերում է սովորական էմոցիաներից, քանի որ առաջինները միաձուլված են լեզվին և ընդունակ են արտացոլելու պատկերներ⁹³:

Փոխաբերության նկատմամբ եղած երբևէ չդադարող հետաքրքրությունը նորովի դրսևորվեց փոխաբերության տեսության տրամաբանական ուղղությունը ներկայացնող Մաքս Բլեքի աշխատություններում, որտեղ, մեծ տեղ հատկացնելով փոխաբերականացման պրոցեսի հետ կապված խնդիրների քննությանը, նա դիտարկեց փոխաբերությունն իբրև շրջապատող իրականությունը ճանաչելու կարևորագույն միջոց⁹⁴:

Լիովին համաձայնելով ավանդական տեսության մեջ հաստատված այն կարծիքին, որ փոխաբերությունն ըստ էության բառերի միջև գործող տրամաբանական, հասկացական կապերի ակնհայտ խախտման հետևանք է և միանգամայն «անիմաստ» է բառերի անվանողական իմաստների մակարդակում՝ Մ. Բլեքն այնուամենայնիվ գտնում է, որ հենց բառային, անվանողական իմաստներն են հեղինակի մտադրության բուն կրողները:

Նա փոխաբերական տեղաշարժը դիտում է որպես «ֆիլտրացիայի» պրոցես, որի արդյունքում զատվում են համեմատվող առարկաների կամ երևույթների որոշակի հատկանիշներ: Այս պրոցեսը անմիջականորեն առնչվում է Բլեքի առաջադրած երեք՝ այսպես կոչված «փոխարկության» (substitution),

⁹³ Տե՛ս **P. Ricoeur**, *նշվ. աշխ.*:

⁹⁴ Տե՛ս **M. Black**, *More about Metaphor // Metaphor and Thought.* / Ed by A. Ortony. 2-nd edition. Cambridge, Cambridge University Press, 1993:

«համեմատության» (comparison) և «փոխներգործության» (interaction) մոտեցումների հետ⁹⁵:

Ելնելով ավանդական ոճագիտության մեջ հաստատված այն դրույթից, ըստ որի՝ փոխաբերությունը դիտարկվում է իբրև բառերի ընտրության և գործածության շեղում տրամաբանության տեսակետից՝ Մ. Բլեքը զարգացնում է փոխաբերության իր՝ փոխարկության (substitution) տեսությունը: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ փոխաբերության մեջ առարկայի սովորական, ընդունված անվան փոխարեն գործածվում է մեկ ուրիշ անվանում⁹⁶՝ Մ. Բլեքն առաջարկում է խոսողի մտադրությունը ճիշտ հասկանալու համար տվյալ բառը փոխարինել մեկ այլ բառով այնպես, որ այն իր բառացի իմաստով համապատասխանի նախադասության մյուս բաղադրիչներին: Բերելով *Highways are snakes (Խճուղիները օձեր են)* օրինակը, որը, շնորհիվ նախադասության բաղադրիչների միջև առկա տրամաբանական թույլ կապի, իմաստային մակարդակում անհեթեթ է հնչում՝ Մ. Բլեքը գտնում է, որ *snakes (օձեր)* բառը կարող է փոխարինվել հետևյալ հնարավոր բաղադրիչներով՝ *long and thin* (երկար ու նեղ) կամ *curvey* (ոլորապտույտ) (*Highways are snakes – Highways are long and thin կամ Highways are snakes – Highways are curvey*):

Փոխարկության տեսությունը կարելի է ընդունելի համարել միայն այն դեպքում, երբ լսողին արդեն հայտնի են փո-

⁹⁵ Տե՛ս **M. Black**, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. N.Y., Ithaca, Cornell Univ. Press, 1962.

⁹⁶ Փոխաբերության՝ Մ. Բլեքի ներկայացրած սահմանումը համերաշխվում է Արիստոտելի այն դրույթին, որ «փոխաբերությունը անվանման ոչ սովորական փոխանցում է սեռից դաս, դասից սեռ, դասից դաս, և կամ փոխանցումը հիմնված է համանմանության (analogy) վրա» (տե՛ս **Արիստոտել**, *Պոետիկա*, Եր., 1955, էջ 201):

խաբերության մեջ դրսևորված գուգորդությունները, և, հետևաբար, նրանց ընկալումը մտքերի մեծ լարում չի պահանջում: Ակնհայտ է, սակայն, որ երբ խոսողը մտադրված է առարկայի մեջ բացահայտել նորանոր կողմեր, ուրույն մեկնաբանություն տալ օբյեկտիվ իրականության առարկաների ու երևույթների հարաբերակցությանը՝ նրանց միջև հաստատելով նոր, դեռևս չդրսևորված կապեր⁹⁷, փոխաբերության Մ. Բլեքի տեսությունը կորցնում է իր արդյունավետությունը:

Վերը նշված մոտեցումից էականորեն չի տարբերվում համեմատության տեսությունը (comparison view), որի հիմքում Մ. Բլեքը դնում է ռճական երկու հնարների՝ փոխաբերության և համեմատության հարաբերակցության խնդիրը: Այս դեպքում, ելնելով փոխաբերության ավանդական տեսության մեջ ընդունված այն տեսակետից, որ փոխաբերությունը «թաքնված համեմատություն է»⁹⁸՝ Մ. Բլեքը փոխաբերական իմաստի ընկալման պրոցեսում կարևոր է համարում փոխաբերության, նրան համարժեք համեմատության և փոխաբերության

⁹⁷ Տե՛ս **M. Black**, *նշվ. աշխ.*:

⁹⁸ Ավանդական մոտեցումը ներկայացնող բազմաթիվ աշխատություններում, այդ թվում հատկապես Կիկերոնի գիտական տեսության մեջ, փոխաբերությունը դիտվում է որպես «կրճատված համեմատություն»: Այս մոտեցումը ընդունելի է միայն այն դեպքում, եթե փոխաբերությունը քննելու լինենք որպես տրամաբանական կատեգորիա: Հայտնի է, որ և՛ փոխաբերությունը, և՛ համեմատությունը հիմնվում են երկու առարկաների գուգադրության վրա, սակայն տրամաբանական այս նույն գործընթացը տարբեր լեզվական արտահայտություն է ստանում այդ հնարներից յուրաքանչյուրում: Փոխաբերության դեպքում երկու հասկացությունների համադրումը հանգեցնում է փոխաբերական իմաստի դրսևորման, մինչդեռ համեմատության մեջ իմաստային ակնհայտ փոփոխություն տեղի չի ունենում (տե՛ս **Cicero**, *De Oratore*. Transl. E. W. Sutton and H. Rackham, 2 vols. London, Loeb Classical Library, 1942:

համեմատվող եզրերի⁹⁹ ընդհանրության բառացի արտահայտությունների միջև զուգահեռներ անցկացնելը՝ նշելով, որ *Highways are snakes* նույնն է, ինչ *Highways are like snakes* կամ *are similar to snakes in that both have property X*: Թեև հարկ է նշել, որ վերջին հաշվով Մ. Բլեքը, իհարկե, չի ընդունում փոխաբերության և համեմատության ներքին իմաստային ձևերի բացարձակ համարժեքությունը, որովհետև նրա կարծիքով փոխաբերությունն ավելի շատ ուղղված է ոչ թե առարկաների ու երևույթների միջև արդեն հաստատված կապերը վերահաստատելուն, այլև որակապես նոր կապեր բացահայտելուն¹⁰⁰:

Այս ամենով հանդերձ՝ ակնհայտ է, որ համեմատության տեսությունը, ըստ որի փոխաբերության ընկալման կարելի է հասնել փոխաբերական բառակապակցությունը փոխարինելով համարժեք համեմատությամբ, էականորեն չի տարբերվում փոխարկության տեսությունից:

Այս երկու մոտեցումների տարբերությունը Մ. Բլեքը փորձում է բացատրել հետևյալ օրինակով՝ *Richard is a lion*, որը, համաձայն փոխարկության տեսության, նույնն է, ինչ *Richard is brave*, որն էլ իր հերթին, համեմատության տեսության համաձայն, գրեթե նույնն է, ինչ *Richard is like a lion (in being brave)*, այսինքն՝ Richard-ը իր քաջությամբ նման է առյուծի: Ակնհայտ է, որ երկու դեպքում էլ փոխաբերական նախադասությունը գործածվել է բառային համարժեքների փոխարեն, սակայն համեմատության տեսությունը պահանջում է փո-

⁹⁹ Ի. Ա. Ռիչարդսի “tenor and vehicle” տերմինաբանական գույզը Մ. Բլեքի տեսության մեջ փոխարինվում է “topic and vehicle” տերմիններով (M. Black, նշվ. աշխ.):

¹⁰⁰ Տե՛ս M. Black, նշվ. աշխ.:

խաբերական արտահայտության առավել լիակատար շրջանություն: Իսկ փոխարկության մոտեցումը, իր հերթին, ստվերում է թողնում այն փոխաբերությունների դիտարկումը, որոնք կոչված են համեմատվող առարկայի (topic) մեջ ի հայտ բերելու դեռևս չբացահայտված նոր կողմեր:

Մ. Բլեքի առաջադրած հաջորդ մոտեցումը փոխներգործության մոտեցումն է (the interaction view), որը գիտության մեջ նոր մեկնաբանությունների տեղիք սվեց: Փոխներգործության պրոցեսը չի սահմանափակվում բառի փոխարինմամբ: Այն տրամաբանական ենթակայի և ստորոգյալի միջև կատարվող փոխներգործություն է: Շնորհիվ այս փոխներգործության՝ բառը նոր համատեքստում, բացի բառացի իմաստից, ձեռք է բերում նոր իմաստ, որն էլ համապատասխանաբար ընկալելու համար անհրաժեշտ է միաժամանակ դիմել նախկին և նոր նշանակություններին:

Մ. Բլեքի այս երեք մոտեցումները, իհարկե, լուրջ ներդրում են փոխաբերության ընկալման խնդիրների պարզաբանման ուղղությամբ, մասնավորապես նաև այն առումով, որ դրանք հետազայում հիմք են ծառայում փոխաբերության՝ տրամաբանության սահմանները հաճախ շրջանցող ու բազմաթիվ այլ երևույթների որոշարկման ու կանոնակարգման համար: Բլեքի այս տեսությունն ավելի հստակ պարզաբանում է մտցնում իմաստի սովորական փոխանցման վրա հիմնված փոխաբերման և բուն փոխաբերության սահմանագծման առումով՝ վերջինիս հիմքում տեսնելով համեմատվող կողմերի բարդ փոխներգործությունը, որի ընկալման մեխանիզմը ենթադրում է բազմաթիվ ներակա իմաստների և նոր ձևավորվող գուգորդությունների կիրառություն:

Հիշատակության է արժանի այն, որ թեև Մ. Բլեքը փոխաբերության գործածությունը կապում է երկու կարևորագույն նպատակների հետ՝ գեղագարդման (դեկորատիվ) և ճանաչողական, բայցևայնպես առաջնությունը տալիս է ճանաչողականին: Երբ անհրաժեշտություն է զգացվում խոսքը դարձնել ավելի հրապուրիչ ու համոզիչ, փոխաբերական փոխանցումը կատարում է գեղագարդման (դեկորատիվ) գործառույթ: Իսկ երբ բառացի արտահայտության պաշարները բավարար չեն համապատասխան մտքեր ու զգայություններ հաղորդելու համար, ապա բառապաշարի այդ բացը լրացվում է փոխաբերական այնպիսի փոխանցման միջոցով, որը ծառայում է ճանաչողական նպատակների¹⁰¹:

Եվ իրոք, չի կարելի չհամաձայնել մասնավորապես 20-րդ դարում մեծ տարածում գտած այն մտքի հետ, որ փոխաբերությունը և ընդհանրապես փոխաբերականությունը չի սահմանափակվում խոսքը գունագարդելու իր դերով, այլ ներունակ է բացահայտելու մարդկային մտածողության նոր շերտեր և թափանցելու իրական կյանքի նորանոր բնագավառներ:

Նշված առումով՝ առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Ջ. Լեքոֆի և Մ. Ջոնսոնի աշխատությունները, որտեղ բազմաթիվ փորձարկումների հիման վրա փոխաբերությունը բառերի ոլորտից տեղափոխվում է մտածողության և գործունեության ոլորտ, դրա օգնությամբ սկսում են բացատրել սոցիալական ամենատարբեր երևույթներ, և հաստատվում է այն գաղափարը, որ լեզուն մարդու մտածողական պրոցեսները և նրա հասկացական մեխանիզմը ձևավո-

¹⁰¹ Տե՛ս **M. Black**, *More about Metaphor* // *Metaphor and Thought*. / Ed by A. Ortony. 2-nd edition. Cambridge, Cambridge University Press, 1993:

րող միակ միջոցը չէ: Նրանց կարծիքով փոխաբերության գործածության մեջ, իհարկե, որոշակի վտանգավորություն կա, քանի որ հաճախ այն ետին պլան է մղում իրերի ու երևույթների առավել կարևոր բնութագրական հատկանիշները: Այդուհանդերձ, անկարելի է չընդունել, որ, կոչված լինելով լրացուցիչ տեղեկություն ներմուծելու գիտելիքի հայտնի ուղորտից առավել պակաս հայտնի ոլորտ, փոխաբերությունն ամփոփում է ճանաչողական պրոցեսին մեծապես նպաստող լայն հնարավորություններ¹⁰²:

Քննարկելով փոխաբերության տիպերի խնդիրը՝ Ջ. Լեքոֆն ու Մ. Ջոնսոնը մասնավորապես առանձնացնում են այսպես կոչված «կողմնորոշման» փոխաբերություններ, որտեղ փոխաբերական հակադրությունները հիմնվում են «վեր» / «վար» (օր.՝ *երջանկություն / դժբախտություն, առողջություն / հիվանդություն*) և այլ տարածական հակադրությունների վրա (առջևում / ետևում): Ներմուծվում է նաև «գոյաբանական փոխաբերություն» տերմինաբանական կապակցությունը այնպիսի միավորների համար, որոնց հիմքում ընկած են որոշակի ֆիզիկական առարկաների, այդ թվում նաև մարդու մարմնի մասերի հետ ավանդաբար առնչվող հասկացություններ¹⁰³:

Կարևոր ու հետաքրքրական է Ֆ. Ուիլյամսի տեսակետը: Լեզվի հիմքում տեսնելով փոխաբերությունը՝ նա անտեսում է տարբերակումը խոսքի այլաբերական հնարների և տարբեր ֆիզուրների միջև: Նա համամիտ է Օ. Բարֆիլդի այն մտքին, որ փոխաբերությունը համեմատություն է առանց

¹⁰² Տե՛ս **G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live by***. Chicago, London, University of Chicago Press, 1980:

¹⁰³ Տե՛ս **G. Lakoff, M. Johnson, *նշվ. աշխ.***:

like-ի: Քննելով Ռոբերտ Բըրնսի բանաստեղծության հայտնի տողը (*My love is like a red, red rose / I'd uberré նման է ալ կարմիր վարդի*)՝ Ֆ. Ուիլրայթը նշում է, որ չնայած բերված օրինակն իր կառուցվածքով համեմատություն է, բայցնայնպես փոխաբերական ուժը նրանում շատ ավելի ցայտուն է արտահայտված, քան եթե այն դիտենք որպես փոխաբերություն (*Love is a red rose*): Այսուհանդերձ, փոխաբերության ընկալման մեջ Ֆ. Ուիլրայթի համար կարևոր է վերախմաստավորման պահը: Այստեղ խնդիրն այն է, որ օբյեկտիվ իրականության առարկաները, փոխաբերության մեջ ենթարկվելով երևակայության ակտիվ ներգործությանը, ձեռք են բերում «հոգևոր» խորություն, որի հետևանքով էլ ի հայտ են գալիս իմաստային նոր երանգներ: Ըստ էության, սա է «փոխաբերական տեղաշարժի» բուն էությունը: Այդպիսի տեղաշարժի մասին պատկերացումը հստակ արտացոլվում է «փոխաբերություն» տերմինի կառուցվածքում (*meta-phora* – փոխ-ա-բերում): Այսպիսով՝ փոխաբերականացման պրոցեսն ընդգրկում է երկու «քայլ»՝ իմաստի ընդլայնում՝ համեմատման ճանապարհով, և նոր իմաստի ծագում՝ համադրման ուղիով: Ելնելով այս տեսությունից՝ Ֆ. Ուիլրայթը նպատակահարմար է համարում տարբերակել փոխաբերության երկու տիպ՝ «էպիֆորա» (*epiphora*)¹⁰⁴, որի հիմքում ընկած է առաջին քայլը, և «դիաֆորա» (*diaphora*), որտեղ համադրումը հիմնվում է էմոցիոնալ համապատասխանության վրա:

Էպիֆորային փոխաբերության բնույթը ենթադրում է իմաստային տեղաշարժ առավել պարզ ընկալվող պատկե-

¹⁰⁴ «Էպիֆորա» տերմինը Ֆ. Ուիլրայթը վերցրել է Արիստոտելից (*Տե՛ս Արիստոտել, Պոետիկա*, Երևան, Հայպետհրատ, 1955):

րից դեպի անորոշ կամ արտասովոր պատկեր: Քանի որ էպիֆորայի կիրառմամբ արտացոլվում է օբյեկտիվ իրականության հազվադեպ և հարաբերականորեն հայտնի առարկաների ու երևույթների միջև նմանությունն արտահայտելու կարևորագույն գործառույթը, ապա հասկանալի է, որ էպիֆորան «բխում է կյանքի իրական ակունքներից»¹⁰⁵՝ ներառելով բանաստեղծական մշտագո մտքեր ու զգացմունքներ: Ասվածի վկայությունը Ֆ. Ուիլյամսի բերած հետևյալ օրինակն է.

*The force that the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees.
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.
Dylan Thomas "The Collected Poems"*

Հատվածն ամբողջությամբ էպիֆորային է, և ակնհայտորեն զատվում են *green age* և *wintry fever* փոխաբերությունները, սակայն վերջիններս, այնուամենայնիվ, նոր գաղափարի կրող չեն, քանի որ առարկաների այս հարաբերությունը կա և ընկալելի է ընթերցողի կենսափորձի շրջանակներում: Այսպիսի փոխաբերությունները կոչված են վերահաստատելու առարկաների միջև գոյություն ունեցող կապերը:

Առանձնապես հետաքրքիր է էպիֆորայի այն դեպքը, որը մտովի կարող է զուգորդվել ռուսական գեղջկատիկնիկի

¹⁰⁵ Տե՛ս **Ph. Wheelwright**, *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Ontario, Indiana University Press, 1968:

(матрешка) հետ՝ էպիֆորան էպիֆորայի մեջ, ընդ որում կարելի է գտնել երկաստիճան, եռաստիճան և ավելին ունեցող էպիֆորաներ: էպիֆորայի այսպիսի բարդ գործածությունը կապված է գրողի երևակայության և կենսափորձի հետ: Նման օրինակները հաճախակի են հանդիպում գեղարվեստական գրականության մեջ, հատկապես՝ պոեզիայում, իսկ Շեքսպիրի սոնետներում դրանց թիվը նկատելիորեն մեծ է: Որպես տիպիկ օրինակ՝ Ֆ. Ուիլյամսը բերում է 65-րդ սոնետից մի հատված.

*O how shall summer's honey breath hold out
Against the wrackful siege of battering days...*

Այստեղ կիրառված է եռաստիճան էպիֆորա, որտեղ առկա է իմաստի փոխանցման երեք աստիճան՝ *մեղր – շնչառություն – ամառ*, որն էլ հանգեցնում է «երիտասարդություն» բարդ պատկերի ստեղծմանը:

Ինչ վերաբերում է դիաֆորային փոխաբերություններին, ապա սրանց հիմքում ընկած իմաստի տեղաշարժն իր բնույթով սկզբունքորեն տարբերվում է նախորդ տիպից, քանի որ այս դեպքում գերակշռող է դառնում իմաստային շեղումը: Հարցն այն է, որ դիաֆորային փոխաբերության մեջ համեմատվող կողմերի իմաստային ընդգծված անհամատեղելիությունը տանում է դեպի մեծ լարվածություն և խոչընդոտում փոխաբերության ընկալումը: Իմաստային այս անհամապատասխանության շնորհիվ էլ, ըստ էության, ծագում է փոխաբերական նոր իմաստ, որը նոր գաղափարի կրողն է: Դիաֆորային փոխաբերության մեջ երրորդ բաղադրիչի ընտ-

րությունը պայմանավորված է առարկաների ընկալման մեջ առկա հուզական տարրերի ընդհանրությամբ¹⁰⁶: Այսպես՝

The apparition of those in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

E. Pound, "In a Station of the Metro"

Բանաստեղծական այս տողերը հատկանշվում են միանգամայն տարաբնույթ ու անհամատեղելի երկու առարկաների զուգադրությամբ: Ամբոխի ֆոնին մարդկային դեմքերի հայտնության դինամիկ պատկերը բանաստեղծը համեմատում է ծաղկաթերթերի հետ, որոնք ընդգծված գեղեցկության, թարմության խորհրդանիշն են: Ֆ. Ուիլյամսը միանգամայն արդարացիորեն գտնում է, որ այս պատկերների համադրման հիմքում ընկած է հուզական ընկալման ընդհանրությունը: Ընդամենը երկու տողում բանաստեղծությունը ներկայացնում է բարդ ու դրամատիկ պատկեր, որը ստեղծվում է իմաստային հակադրությունների (crowd - faces; petals - black bough) զուգադրմամբ: Փորձելով նմանություն գտնել համե-

¹⁰⁶ Տե՛ս **G. N. Leech**, *Language and Tact*. Linguistic Agency, University of Trier, Series A., Paper no. 36, 1977. Անդրադառնալով փոխաբերության երրորդ բաղադրիչի խնդրին՝ Է. Ադայանը նշում է, դա այն հատկանիշն է, որով «տվյալ բառի ցույց տված առարկան (երևույթը, գործողությունը և այլն) նմանեցվում է մի այլ առարկայի՝ փոխաբերական գործածությամբ», և ըստ էության փոխաբերության հիմքն է: Դ.Վարուժանից բերված օրինակում («Հրդեհն վարսերը շուրջ կրթոթվե») «հրդեհի բոցերի հետ դեպի վեր խոյացող ու ցած թափվող ցայտերի» փունջը արտաքին նմանության հիմքի վրա համեմատվում է «կանացի երկար, չհյուսված մազերի» հետ (Տե՛ս **Է. Բ. Ադայան**, *Ընդհանուր և հայկական բառագիտություն*, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1984, էջ 219):

մատվող կողմերի միջև՝ ընթերցողը կարող է բացահայտել այս ընդհանրությունը միայն և միայն մակաձուլյան ճանապարհով:

Այսպիսով՝ դիաֆորային փոխաբերությունը նորի ներմուծողն է (**առկայացում**), մինչդեռ էպիֆորային փոխաբերությունը ներկայացնում է արդեն հայտնի ու հաստատված կապեր (**ներկայացում**): Թերևս այս է պատճառը, որ դիաֆորային փոխաբերությունները, ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար կորցնելով իրենց թարմությունն ու արտահայտչականությունը, խոսքի մակարդակից կարող են անցում կատարել դեպի լեզվի մակարդակ և մտնել լեզվական համակարգի մեջ իբրև նրա անքակտելի մաս:

Այս ուսումնասիրության մեջ առաջադրում ենք *նմանութենակիր փոխաբերություն* և *ոչ նմանութենակիր (տարբերութենակիր) փոխաբերություն* տերմինային բառակապակցությունները, որոնք որոշակիորեն մերձակից են Ֆ. Ուիլյամսի էպիֆորա և դիաֆորա հասկացություններին: Նմանութենակիր փոխաբերությունը, հիմնվելով շրջապատող աշխարհի առարկաների և երևույթների միջև եղած և մարդկության կենսափորձով հաստատված ընդհանրությունների վրա, փաստորեն վերահաստատում է առարկաների նմանությունները, մինչդեռ ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունները ոչ միայն հայտնաբերում են չնշմարված կապեր առարկաների ու երևույթների միջև, այլև իրականացնում են նոր մտքերի ու գաղափարների ներմուծման գործառույթ¹⁰⁷:

¹⁰⁷ Հմմտ. Ֆ. Ուիլյամսի «մտահարույց» (suggestive) գործառույթի հետ (Տե՛ս **Ph. Wheelwright**, *Metaphor and Reality*. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1967):

Գեղարվեստական խոսքի արտահայտչամիջոցների, մասնավորապես՝ փոխաբերության բնորոշման հարցում կարևոր են նաև հայ լեզվաբանության մեջ առկա առանձին բնութագրություններ, որոնք եղած գնահատությունների շարքում առանձնանում են իրենց յուրահատկություններով: Ըստ Գ. Ջահուկյանի և Ֆ. Խլղաթյանի՝ «փոխաբերությունը այն դարձույթն է, որի դեպքում առարկաների կամ երևույթների նմանեցման հիման վրա մի բառի կամ արտահայտության փոխարեն օգտագործվում է մի այլ բառ կամ արտահայտություն»: Նշվում է նաև, որ փոխաբերության հիմքում ընկած է համեմատությունը, և որ «փոխաբերությունը փաստորեն կրճատ համեմատություն է՝ առանց համեմատության կողմերից մեկի մատնանշման և առանց *նման, պես, ինչպես* բառերի գործածման»¹⁰⁸:

Էդ. Ջրբաշյանը փոխաբերությունը սահմանում է գրականագիտական ըմբռնումով. «Այն այլաբերական բառերը, որոնք հենվում են երկու երևույթների նմանության վրա, կոչվում են փոխաբերություն (մետաֆոր): Օգտագործելով նմանության այդ փաստը կամ սուբյեկտիվորեն նմանություն տեսնելով երկու առարկաների միջև, գրողը նրանցից մեկի անունը փոխարինում է մյուսի անվամբ, հասկանալով դարձյալ առաջին առարկան»¹⁰⁹:

Է. Աթայանը փոխաբերությունը դիտում է որպես նշանակության փոխանցում ըստ նմանության, որի ներունակ միավորիչ իմաստությոը նմանության, զուգաձևության (իզոմորֆիզմի) իմաստությո է: Եվ քանի որ նմանություն կարելի է տեսնել ամե-

¹⁰⁸ Տե՛ս Գ. Ջահուկյան, Ֆ. Խլղաթյան, *Հայոց լեզու, ոճաբանություն*, Եր., Լույս հրատ., 1976, էջ 62:

¹⁰⁹ Տե՛ս Էդ. Ջրբաշյան, *Գրականության տեսություն*, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1980, էջ 234:

նուրեք, ապա հեղինակը համամիտ է այն ըմբռնմանը, որ լեզուն, իր գոյաձևով լինելով ներունակ, ամբողջովին մետաֆորային համակարգ է: Լեզվաբանը նշում է, որ փոխաբերությունը տեղափոխություն է, և հասկացությունից հասկացություն, պատկերից պատկեր, իրից իր անցումը կատարվում է ոչ թե ուղղագծորեն, այլ պարաբոլայի ձևով [ոչ թե, օրինակ, երկիր-երկիր, օդ-օդ, այլ երկիր-օդ-երկիր կապով, որն էլ հանգեցնում է փոխաբերության հետևյալ բանաձևին՝ a(B)-AB-b(A) կամ A(B)-ab-B(a)]¹¹⁰: Փոխաբերական դաշտի որևէ կետում սկիզբ առնող պարաբոլայի յուրաքանչյուր հատված, որն ըստ էության միշտ էլ երկփեղկված է, գործունացվելով կարող է առաջացնել փոխաբերություն, որը բաղկացած է վեր ու վար (ընդհանրացում – մասնավորեցում կամ տրամաբանացում – երևույթաբանացում), և վար ու վեր (երևույթաբանացում – տրամաբանացում) շարժումներից, որոնցից յուրաքանչյուրն իր հերթին կարող է առաջընթաց կամ ետընթաց լինել: Է. Աթայանի համոզմամբ՝ վերը նշված անցումը անսահմանության ձգտող՝ բոլոր հնարավոր մետաֆորային պարաբոլաներն իր մեջ կրող մի գերպարաբոլա է՝ անընդմեջ շարժումներ մասնավոր և ընդհանուր պահերի միջև, ելման որևէ կետից մինչև հանգման որևէ կետ՝ բոլոր հնարավոր ուղղություններով, պարաբոլա, որով ամեն բան վերածվում է ամբողջապես ներունակ մետաֆորային դաշտի:

Է. Աթայանը հանգում է այն եզրակացության, որ լեզվական հնարների մեջ ամենից ավելի հոգեկանը, սուբյեկտիվը, գործունեության բնույթ ունեցողը փոխաբերությունն է՝ ներքուստ ժայթքող մի հայտնություն: Նշում է սակայն, որ փոխաբերությունն այդպիսին է միայն ձևական առումով, բովանդակայամբ

¹¹⁰ Տե՛ս Է. Ռ. Աթայան, *նշվ. աշխ.*, էջ 277:

այն առավել համարժեք է օբյեկտին. օբյեկտի մեջ հայտնաբերում է այնպիսի խորքեր, որոնք «սինեկոդիսաների միջոցով մագլցելիս կմնային դեռևս անկենդան, իսկ մետոնիմիական եղանակով սահելիս՝ հավերժորեն անմատչելի»: Փոխաբերությունը, սակայն, սովորական տեղափոխություն չէ, այն թևավոր թռիչք է՝ մի իմաստաբանական գագաթից դեպի մյուսը¹¹¹: Հավանաբար հենց այս պատճառով էլ փոխաբերության ճանաչումը հեշտ գործընթաց չէ և զգալիորեն կախված է այն ըմբռնումից, որ այն հասկացության արտահայտման պատկերավոր եղանակ է, ավելին՝ ինչպես նշում է Պ. Պողոսյանը, փոխաբերությունը աշխարհի ճանաչողության և մեր իմացության հիմնական միջոցն է, հիմնական ուղին: Փոխաբերությունը, որն ըստ էության բառի կամ բառակապակցության փոխաբերական գործածություն է՝ հիմքում ունենալով առարկաների ու երևույթների նմանություն և համեմատվածություն, օգնում է երևույթների մասին իրական ու ճշմարիտ պատկերացում կազմել նույնիսկ այն դեպքում, երբ նրա եզրերը չեն համապատասխանում իրականին կամ բնականին: Լեզվաբանը տարբերում է խոսքային և լեզվական փոխաբերություններ. խոսքային են, եթե միայն խոսքի մեջ են, այսինքն՝ բառերը կամ կապակցությունները ինքնին լեզվի մեջ չունեն տվյալ փոխաբերական նշանակությունը, սակայն խոսքի բանահյուսվածքում ձեռք են բերում այդպիսի իմաստ: Լեզվական են այն փոխաբերությունները, որոնք փոխաբերություն են լեզվում, որտեղ բառերն ու կապակցությունները ճանաչվում են իրենց փոխաբերական իմաստներով¹¹²:

¹¹¹ Է. Ռ. Աթայան, *նշվ. աշխ.*, էջ 279

¹¹² Տե՛ս Պ. Պողոսյան, *Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ*, մաս II, Եր., ԵՊՀ, 1991, էջ 35-36:

2. Պետրոսյանի դիտարկումներով՝ փոխաբերությունը բառի գործածությունն է ուղղակի իմաստից գատ, նաև այլ նշանակությամբ. մի առարկայի կամ հասկացության անուն տրվում է մեկ ուրիշի՝ ըստ նմանության զուգորդության: Ի տարբերություն համեմատության, որը հենվում է համեմատվող հասկացությունների ուրույն կադապարի վրա, փոխաբերության դեպքում նման կադապարումը պարտադիր չէ, իսկ բովանդակության պլանում ենթադրվում է հատկանիշի համեմատաբար կայուն դրվածք¹¹³:

Ի մի բերելով փոխաբերության հատկականությունն արտացոլող դրսևորումները և դրանց վերը ներկայացված լեզվաբանական արժևորումները՝ հանգում ենք հետևյալին.

- փոխաբերությունը փիլիսոփայական, գրականագիտական և լեզվաբանական գրականության մեջ ընդունված է ճանաչել իբրև լեզվական արտահայտչամիջոցների համակարգի հիմնարար իրողություն, որը հատկանշվում է իմաստառճական հագեցվածությամբ ու պատկերաստեղծ ներունակությամբ՝ իր մեջ խտացնելով համընդհանուր տարածում գտած պատրաստի և ընդունված, հեղինակային ու անհատական ոճերի փոխներթափանցումներ,
- գեղարվեստական ու գիտական խոսքում հանդես բերելով երկակի գործառական դրսևորում՝ փոխաբերությունը ունակ է գեղեցկաբանելու, հարստացնելու, պատկերը զորացնելու, գիտական սահմանումները սպառնիչ բնութագրելու և պարզաբանելու՝ հաճախ նաև առանձ-

¹¹³ Տե՛ս **Հ. Պետրոսյան**, *Հայերենագիտական բառարան*, Եր., Հայաստանի հրատ., 1987:

նանալով ձևաբովանդակային անկանխատեսելի ծավալայնությամբ, որի ընկալումն անհնար է՝ առանց երևակայության մասնակցության,

- թեև կարևոր են Ռիչարդսի, Էմպսոնի, Բլեքի և այլոց տված սահմանումներն ու բացատրությունները, փոխաբերության մեր ուսումնասիրության համար ելակետային է Ֆ. Ուիլրայթի տեսությունը, ըստ որի՝ փոխաբերության մեջ առանցքային նշանակություն ունեն վերաիմաստավորումն ու վերաիմաստավորման պահը, երբ օբյեկտիվ իրականության մեջ գտնվող իրերն ու երևույթները փոխաբերական տեղաշարժի միջոցով լիցքավորվում են ներգործուն վիթխարի ուժով ու հոգևոր խորությամբ՝ ներկայացնելով գրողի կերտած երևակայական աշխարհը Էպիֆորային և դիաֆորային արժևորումներով:

Ու թեև վերջին տասնամյակների ընթացքում արդեն հստակ ձևավորվել է այն կարծիքը, որ անգնահատելի է փոխաբերության դերը գիտության տարբեր բնագավառներում նոր դրույթներ ու տեսություններ ներմուծելու և դրանով իսկ ճանաչողության գործընթացին նպաստելու հարցում¹¹⁴, այնուամենայնիվ նրա գործածությունը տիրապետող է գեղար-

¹¹⁴ Գիտական խոսքում փոխաբերության կատարած ճանաչողական դերի մասին մանրամասն տե՛ս **M. Black**, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. N.Y., Ithaca, Cornell University Press, 1962; **M. Black**, *More about Metaphor // Metaphor and Thought*. / Ed. by A. Ortony. Cambridge, Cambridge University Press, 1979; **G. Lakoff**, **M. Johnson**, *Metaphors We Live by*. Chicago, London, 1980; **D. Cooper**, *Metaphor*. Oxford, Oxford University Press, 1986; **R. R. Hoffman**, *Metaphor in Science // Cognition and Figurative Language*. / Ed. by R. P. Honeck and R. R. Hoffman, New Jersey, Hillsdale, 1989, p. 88-110; **E. R. MacCormac**, *A Cognitive Theory of Metaphor*. London, MIT Press, 1985 և այլն:

վեստական գրականության մեջ, որտեղ այն գեղագարդման գործառույթ է կատարում¹¹⁵, կարևոր մասնակցություն ունի ստեղծագործության ընդհանուր գեղագիտական ազդեցության ապահովման գործին և կարող է հանդես գալ որպես տարբեր կերպարների բնութագրման և ստեղծագործության բանաստեղծական ընդհանուր մթնոլորտը ձևավորող միջոց¹¹⁶:

Փորձ է արվում մեկնարկեստի հերմենևտիկական դիրքերից քննության առնել փոխաբերականությունը որպես բառարվեստի ստեղծագործության օրգանական տարր և բացահայտել փոխաբերության դրսևորման առանձնահատկությունները տվյալ գործառական ոճում: Ընդ որում ելակետային է այն դրույթը, որ տվյալ լեզվական երևույթը դիտարկվում է լսողի / կարդացողի ընկալման տեսանկյունից: Առանցքային կարևորություն ունի այն հանգամանքը, որ ուսումնասիրությունը տարվում է հետազոտման լեզվաոճական, լեզվաբանաստեղծական, զուգադրական և փորձառական մեթոդների համադիր կիրառմամբ և ստեղ-

¹¹⁵ St' u **М. Д. Долгин**, *Проблемы поэтической метафоры в молдавской советской поэзии*. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Кишинев, 1970; **С. К. Гаспарян**, *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван, Лусакн, 2013; **Е. Chrzanowska-Kluczevska**, *Much More than Metaphor: Master Tropes of Artistic Language and Imagination*. / Ed. by A. Baczkowska. Frankfurt am Main, Peter Lang Edition; և այլն:

¹¹⁶ St' u **В. В. Виноградов**, *О теории художественной речи*. М., Высшая школа, 1971; **Г. О. Винокур**, *О языке художественной литературы*. М., Учпедгиз, 1991; **Р. А. Будагов**, *Филология и культура*. М., Наука, 1980; **С. К. Гаспарян**, *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван, изд.-во ЕГУ, 2000; **Ս. Ք. Գասպարյան, Ա. Ի. Մաթևոսյան**, *Տարբերակալիքի փոխաբերության ոճական մի քանի յուրահատկությունների մասին // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1991, № 1 (73), էջ 157-161:*

ծագործության գրականագիտական արժևորման հաշվառումով:

Առաջնորդվելով գրավոր և բանավոր խոսքի միասնության սկզբունքով՝ հետազոտական նյութը (մասնավորապես՝ փոխաբերական արտահայտությունները) դիտարկել ենք նաև հնչերանգային-առոգաբանական բնորոշ առանձնահատկությունների տեսանկյունից՝ այդ նպատակով կիրառելով փորձառական մեթոդով ձեռք բերված՝ անգլիացի և ամերիկացի բանասերների կողմից ձայնագրված տարբերակներ: Այս մոտեցումը, նախ և առաջ, հիմնավորվում է այն հանգամանքով, որ ներկա ուսումնասիրությունը տարվում է խոսքի մակարդակում, որտեղ անգնահատելիորեն մեծ է հնչերանգի և առոգանության դերը: Ու թեև խնդրի բարդությամբ պայմանավորված՝ որոշակի տարակարծություն կա մասնավորապես առոգաբանական տարբեր բաղադրիչների որոշարկման և դրանց օգնությամբ իրացվող գործառույթների պարզաբանմանը առնչվող խնդիրների վերաբերյալ¹¹⁷, այդուհանդերձ լեզվաբանական ուսումնասիրություններում հարցը մեծապես կարևորվում է, քանի որ լեզվական շատ երևույթների մեկնաբանությունն անհնար է՝ առանց հաշվի առնելու խոսքում դրանց կիրառության ընթացքում ծագող հնչերանգային և առոգաբանական յուրահատկությունները, որոնք առաջնային կարևորություն ունեն մարդկային կենդանի լեզվի համար¹¹⁸:

¹¹⁷ Տե՛ս **Հր. Աճառյան**, *Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի*, հ. 1-5, Եր., ՀՍՄՀ ԳԱ 1952-1965, **Է. Բ. Աղայան**, *Ընդհանուր և հայկական բանագիտություն*, Երևան, ԵՊՀ, 1984, **Գ. Բ. Ջահուկյան** *Շամանակակից հայերենի տեսության հիմունքները*, Եր., ՀՍՄՀ ԳԱ, 1974:

¹¹⁸ Տե՛ս **Л. В. Щерба**, *Избранные работы по русскому языку*. М., Учпедгиз, 1957:

Հենվելով Դ. Քրիսթըլի և նրա այն հետևորդների տեսության վրա, որոնք առոգանությունը դիտարկում են որպես բարդ, տարբեր բաղադրիչներից կազմված ամբողջություն, առոգանություն ասելով՝ հասկանում ենք ձայնի տոնի, ուժգնության, ձայնածավալի (pitch range), ռիթմի և տևողության ամբողջությունը¹¹⁹:

Այս կապակցությամբ ոչ պակաս կարևոր է մանրամասնել վերջին տարիների բանասիրական ուսումնասիրություններում տեղ գտած տեմբր II հասկացությունը, որը սահմանվում է որպես «խոսքը հուզական-արտահայտչական հատկանիշներով օժտող յուրահատուկ վերհատությային երանգավորում»¹²⁰: Լեզվաբանական գրականության մեջ տեմբր II-ը ներկայացվում է տեղեկատվական և հուզական տեմբրերի հակադրությամբ: Ընդ որում՝ առաջինը բնութագրական է հաղորդման գործառույթի տարբեր դրսևորումներին և հաստատում է արտահայտության պլանի և բովանդակության պլանի միջև առկա ուղղակի համապատասխանությունը: Այլ կերպ՝

¹¹⁹ Տե՛ս **D. Crystal**, *Prosodic Systems and Intonation in English*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969:

¹²⁰ Տե՛ս **О. С. Ахманова**, *Словарь лингвистических терминов*. М., изд.-во Советская энциклопедия, 1969, с. 472: Հետագայում տեմբր II-ը լայնացրեց ընդգրկման իր սահմանները՝ որակվելով որպես խոսքի վերհատությային և վերշարահյուսական գունավորում՝ պայմանավորված տեքստի ընդհանուր բնույթով: Տես, օրինակ, **Л. В. Минаева, О. С. Миндрул**, *О тембральной сверхсинтактике английского языка* // Фонетика и психология речи. Иваново, изд.-во Ивановского госуниверситета, 1980, с.136-150, **О. С. Миндрул**, *Метасемиотика тембра II* // Диалектика единичного, особенного и всеобщего в науке о языке. / Под ред. О. С. Ахмановой, Н. Б. Гвишиани. М., МГУ, 1980, с. 113-123, **С. Н. Варданиян**, *Тембральная организация в речевом и певческом изглашении* // Նշանագիտություն և լեզուների դասավանդում: Գիտաժողովի թեզիսներ, Եր., ԵՊՀ, 1997, էջ 77-78 և այլն:

խոսքի առոգանությունը ուղղակիորեն համապատասխանում է շարադրանքի իմաստին¹²¹:

Քանի որ հուզական տեմբը հասկացությունը առանցքային նշանակություն ունի սույն ուսումնասիրության համար, փորձենք ավելի մանրամասն պարզաբանել այն՝ հենվելով նախորդ ուսումնասիրությունների տվյալների վրա:

Հուզական տեմբի դրսևորման հիմնական բնագավառը բառարվեստի ստեղծագործությունն է, որտեղ հեղինակն իր երևակայությամբ, հաճախ անկանխատեսելի իրադրություններ ու նկարագրություններ հորինելով, կարողանում է տալ իրական աշխարհի գեղարվեստական վերարտադրությունը¹²²:

«Հուզական տեմբ» տերմինաբանական բառակապակցությունը սույն աշխատանքում ներկայացվում է ռուսերեն հրատարակված մասնագիտական գրականության մեջ գործածվող "парадоксальный тембр" արտահայտության դիմաց¹²³: «Հուզական տեմբ» բառակապակցության ներմուծումը հայերենի առոգաբանական տերմինների համակարգ նպատակահարմար է դիտվում այն առումով, որ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ խոսքը ձեռք է բերում առավել

¹²¹ Տեղեկատվական տեմբի հիմնական բաղադրիչներն են՝ ձայնաձավալի միջին շերտ, ձայնի տոնի իջնող սանդղակ, որի շրջանակներում տատանումները պայմանավորված են լեզվական միավորների միջև առկա շարահյուսական կապերով, ձայնի ուժգնության և տեմպի նկատելի տատանումների և ձայնի հնչեղության բացակայությամբ: Տե՛ս **Յ. Մ. Ալջանովա**, *Просодия вторичного текста*. Автореф. дисс... канд. филол. наук, М., МГУ, 1985:

¹²² Տե՛ս **Ս. Կ. Գասպարյան**, *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван, Лусакн, 2013:

¹²³ Տե՛ս **Յ. Մ. Ալջանովա**, *նշվ. աշխ.*; **Օ. Ս. Մինդրուլ**, *Тембр II в функциональном освещении*. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., МГУ, 1980:

ընդգծված հուզական, արտահայտչական նրբերանգներ: Մեր հետազոտության մեջ ցույց ենք տալիս գեղարվեստական ստեղծագործության հնչերանգային ու առոգաբանական այն առանձնահատկությունները, որոնց օգնությամբ էլ ստեղծագործողին հաջողվում է իրականությունը ներկայացնել անակնկալ, հաճախ նաև տարօրինակ ձևերով: Ջ. Մ. Ալժանովան հուզական տեմբրը բնութագրում է հետևյալ բաղադրիչների գործարկումով՝ ձայնաձավալի վերին հատված, ձայնի ուժգնության և տեմպի նկատելի տատանումներ, ձայնի տոնի տատանումների առավել բարդ ուրվագծերի առկայություն և որոշակի հարալեզվական հատկանիշների (մասնավորապես՝ շնչեղություն, խլացում) մասնակցություն: Հարկ է պարզաբանել, որ հարալեզվական հատկանիշներ ասելով նկատի են առնվում ձայնի հիմնական և երկրորդական որակումները: Ձայնի հիմնական որակումների (voice qualifiers) շարքին են դասվում շշուկը, շնչեղությունը, խլացումը, ֆալսեթը, հնչեղությունը, կրծքային ձայնը, ռնգային ձայնը, խոպոտ ձայնը և ճռոցը: Ձայնի երկրորդական, օժանդակ որակումներն (voice qualifications) են՝ ծիծաղը, քրքիջը, լացը, դողոջը, շրթնայնացումը, քմծիծաղը և այլն¹²⁴:

¹²⁴ Տեմբր II- ի և հարալեզվական հատկանիշների առավել հանգամանալից նկարագրությանը կարելի է ծանոթանալ հետևյալ աշխատանքներում՝ Օ. Ս. **Миндурл**, *նշվ. աշխ.*; Օ. Ս. **Миндурл**, *Метасмиотика тембра II. // Диалектика единичного, особенного и всеобщего в науке о языке. М., МГУ, 1980*; Օ. Ս. **Миндурл**, *Диалектика содержания и выражения на сверхсегментом и сверхсинтаксическом уровнях. // Основные направления в развитии научной работы на кафедре английского языка филологического факультета МГУ. М., МГУ, 1981*; **М. Е. Konurbayev**, *On the Status and Validity of Speech Timbre in Linguistics // New Developments in Modern Anglistics. Moscow, MSU, 1996*; **М. В. Давыдов, Е. В. Яковлева**, *Основы филологического чтения. М., МГУ, 1997*:

Հուզական հնչողության դեպքում արտահայտության պլանի և բովանդակության պլանի միջև խախտվում է ուղղակի համապատասխանությունը: Այստեղ արտահայտությունը և բովանդակությունը միասին հանդես են գալիս որպես նոր, «մետա»-իմաստի կրող¹²⁵:

Փորձառական մեթոդի կիրառումը օգնում է համոզվելու, որ այս ուսումնասիրության մեջ առաջ քաշված նմանութենակիր / ոչ նմանութենակիր (տարբերութենակիր) փոխաբերությունների հատկականությունը ուղղակիորեն արտացոլվում է առոգանության մեջ՝ դրսևորվելով հուզական տեմբրի տարբեր երանգներով:

Նմանութենակիր փոխաբերությունը բնութագրվում է «թերհագեցած» առոգանությամբ, մինչդեռ ոչ նմանութենակիր փոխաբերությանը բնորոշ է «հագեցած» առոգանություն: Ընդ որում՝ թերհագեցած առոգանությունը հուզական տեմբրի այնպիսի տարատեսակ է, երբ առոգանական բնութագրիչների տատանումները, պայմանավորված ընդհանուր համատեքստի առանձնահատկություններով, աչքի են ընկնում ավելի փոքր ծավալով ու ցածր հաճախականությամբ: Հագեցած տեմբրի դեպքում շարադրանքի ընթացքում տարավոխման են ենթարկվում առոգանությանը բնորոշ մեծ թվով հատկանիշներ՝ զգալի ծավալով ու հաճախականությամբ¹²⁶:

Ելնելով փոխաբերության գոյաբանական առանձնահատկություններով պայմանավորված տարբերություններից՝ այս

¹²⁵ Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *К вопросу о функционировании Тембра II в художественном контексте* // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1986, , № 2 (59), էջ 163-168:

¹²⁶ Տե՛ս **О. С. Ахманова, Л. В. Минаева**, *Место звучащей речи в науке о языке*. М., изд-во МГУ, 1986:

ուսումնասիրության մեջ փորձում ենք բացահայտել փոխաբերականությանը ապահովվող գեղագիտական արժեքը գեղարվեստական ստեղծագործության բարդ ու բազմազան համակարգում, վեր հանել գործառական բնորոշ գծերը, պարզել կապը լայն համատեքստի հետ, ուսումնասիրել այն լեզվական մեխանիզմները, որոնց օգնությամբ փոխաբերությունը դառնում է հեղինակի ստեղծագործական մեթոդի անբաժանելի մասը, ծառայում գրողի ընդհանուր գեղագիտական մտահղացման իրականացմանը: Գիտության և տեխնոլոգիայի զարգացման ժամանակակից պայմաններում, երբ զանգվածային հաղորդակցման միջոցները գերակշռող դեր ունեն մարդու կյանքում, բանասիրական խնդիրների պարզաբանումը անհարկի մղվել է ետնաբեմ: Ուստի բառարվեստի ստեղծագործության մեջ փոխաբերության գեղագիտական արժեքի համապատասխան ընկալումը կարևոր փուլ է ամբողջ երկը ընկալելու, հասկանալու և մեկնաբանելու բազմաբարդ գործընթացում:

Այսպիսով՝ փոխաբերության ուսումնասիրությունն այս տեսանկյունից հնարավորություն է տալիս տարբերակել նմանությունակիր և ոչ նմանությունակիր փոխաբերություններ և դրանց էական հակադրությունը օգտագործել որպես փոխաբերության ընկալման չափանիշ, վեր հանել տվյալ ոճական հնարի «գաղտնի» հնարավորությունները գեղարվեստական համատեքստում, որն էլ կարևոր քայլ է ստեղծագործության ընդհանուր գեղագիտական արժեքի ընկալման հասնելու ճանապարհին: Հետաքրքրական է նաև նմանութենակիր և ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունների առոգաբանական առանձնահատկությունների դիտարկումը, որը մասնավորապես շեշտադրում է գրավոր և բանավոր խոսքի միասնության կարևորագույն դրույթը:

ՆՄԱՆՈՒԹԵՆԱԿԻՐ / ՈՉ ՆՄԱՆՈՒԹԵՆԱԿԻՐ
ՓՈԽԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱԿԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ՝
ՈՐՊԵՍ ՓՈԽԱԲԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ
ՉԱՓԱՆԻՇ

Լեզվաբանական տերմինների բառարանում փոխաբերությունը բնութագրվում է որպես փոխաբերական իմաստով գործածվող բառերի և արտահայտությունների առնմանում՝ ըստ նմանության կամ համանմանության¹²⁷: Ա. Կվյատկովսկին, հիմնվելով փոխաբերության արիստոտելյան սահմանման վրա, այն բնութագրում է որպես այլաբերություն, որն ըստ էության անվան փոխանցում է դասից տիպի կամ տիպից դասի, կամ տիպից տիպի, կամ ըստ համանմանության: «Ստեղծել հաջողված փոխաբերություն նշանակում է որոշա-

¹²⁷ Տե՛ս **Օ. Ս. Ахманова**, *Словарь лингвистических терминов*, М., Советская энциклопедия, 1969, с. 231. Նույն բառահոդվածում հեղինակը տարբերակում է հիպերբոլիկ փոխաբերությունը, որը հիմնվում է որակի կամ հատկանիշի չափազանցության վրա, բառային փոխաբերությունը, որը ներկայացնում է բառ (արտահայտություն) կամ բառիմաստ, որ սկզբնապես ծագել է փոխաբերական տեղաշարժի հետևանքով, խզված փոխաբերությունը, որը բերում է տրամաբանորեն անհամատեղելի հասկացությունների միավորման, հաջորդական փոխաբերությունը, որն ըստ էության միմյանց հետ փոխկապակցված և միմյանց լրացնող փոխաբերություններից կազմված համատեքստ է, բանաստեղծական փոխաբերությունը, որը ստեղծագործության գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների շարքը դասվող բազմաբարդ իմաստային կառույց է: Օրինակ, Ավ. Իսահակյանի հետևյալ քառյակը պետք է հասկանալ ոչ թե ուղղակի, այլ փոխաբերական իմաստով. *Ես վեր ելա ոգի առած՝ / Ձարկի սրտիս լարերին / Սիրտս խնդաց, կուրծքս թնդաց / Եվ լարերը խզվեցին...* (Տե՛ս **Էդ., Ջրբաշյան, Ն. Մախչանյան**, *Գրականագիտական բառարան*, Եր., 1972, էջ 298):

կի նմանություններ նկատել օբյեկտիվ իրականության իրերի ու երևույթների միջև, որն էլ ի վերուստ շնորհիված պարզև է»¹²⁸: Մահմանումը թեև արտացոլում է փոխաբերության բուն էությունը, սակայն սպառնիչ չէ և ոչ էլ բնութագրում է գեղարվեստական խոսքի՝ փոխաբերական համակարգի ներքին կառուցվածքը, միջոցները, այլ ցուցադրում է առարկաների ու երևույթների հատկանիշների որոշ նմանություններից բխող լեզվական երևույթներ:

Փոխաբերության սահմանման տարբեր ձևակերպումներից պարզ երևում է, որ դրանց հիմքում ընկած է այդ արտահայտչամիջոցի ամենաբնորոշ գիծը՝ իմաստի փոխանցում

¹²⁸ Տե՛ս **А. Квятковский**, *Поэтический словарь*, М., Советская энциклопедия, 1966, с. 156:

Հայ լեզվաբանական գրականության մեջ փոխաբերությունը մեկնաբանվում է որպես տվյալ բառի գործածությունը այնպիսի առարկաների (երևույթների, հատկանիշների և այլն) վերաբերությամբ, որոնք չեն մտնում նրա ուղղակի իմաստի մեջ, կամ ավելի պարզ՝ բառի գործածությունն է մի այլ բառի իմաստով:

Է. Աղայանը փոխաբերությունները դասակարգում է ըստ տարածվածության և իմաստային զարգացման՝ տարանջատելով անհատական ստեղծագործական կամ հեղինակային, գործուն պատկերավոր կամ ընդհանրական պատկերավոր և ավարտուն կամ մարած կարգեր: Հեղինակային փոխաբերությունները իրավամբ համարելով ստեղծագործական երևակայության ծնունդ՝ նա դրանք կապում է գրողի անհատականության հետ: Գործուն պատկերավոր է որակում այն ստեղծագործական փոխաբերությունները, որոնք ժամանակի ընթացքում մեծ տարածում են գտել, ընդհանրացել, կորցրել են իրենց անհատական բնույթը և ընդհանուր գործածություն ունեն գեղարվեստական գրականության մեջ: Ավարտուն կամ մարած փոխաբերությունների շարքն է դասում այնպիսիք, որոնք ժամանակի ընթացքում կորցրել են իրենց փոխաբերական բնույթը և վերածվել սովորական, ուղղակի գործածության, իսկ փոխաբերական իմաստներն այնպես են ամրացել բառին, որ դրանց փոխաբերականությունն այլևս չի գիտակցվում:

նմանության հիմքի վրա: Խոսքում հանդես գալով որպես «հայտնի» և «անհայտ» տարրերի յուրօրինակ զուգորդում՝ փոխաբերությունը իմաստի փոխանցման ճանապարհով հասնում է նոր, մետափմաստի հաստատման: Միայն վերնշանային մակարդակում է հնարավոր դառնում հաղթահարել համադրվող կողմերի անհամատեղելիությունը, ըմբռնել համեմատվող առարկաների կամ երևույթների միջև առկա, հաճախ նաև հեռավոր առնչությունները՝ փոխաբերության տեսքով: Հուզարտահայտչական այդ միջոցի բնույթը խորապես հասկանալու համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ, որ նրա գործածությունը, ինչպես արդեն վերը նշել ենք, չի սահմանափակվում գիտական տարբեր բնագավառների պարզաբանումներով, այլ նախ և առաջ և գերազանցապես բնութագրական է գեղարվեստական գրականությանը և ուղիղ համեմատական՝ նրա էությանն ու բուն կոչմանը: Իսկ գեղարվեստական գրականության մեջ որոշիչ դեր ունի ձևը, որը տվյալ միտքն օժտում է առանձնահատուկ հնչողությամբ և որոշակի ազդեցություն է գործում ունկնդրի կամ կարդացողի մտքի ու երևակայության վրա՝ ներգրավելով նրան ստեղծագործական գործընթացի մեջ¹²⁹: Բացելով գեղարվեստական ստեղծագործությունը՝ ընթերցողն ի սկզբանե համոզված է, որ այն ամենը, ինչ նա կարդում է, չի կարող ուղղակիորեն հարաբերակցվել օբյեկտիվ իրականության հետ, ընկալվել որպես վերջինիս անմիջական պատճենավորում:

Ուսումնասիրությունները բերել են այն համոզման, որ գեղարվեստական ստեղծագործության բանասիրական մեկ-

¹²⁹ См. у С. К. Гаспарян, *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван, изд-во ЕГУ, 2000:

նաբանությունն անհնար է իրականացնել առանց նրա բաղկացուցիչ տարրերի լեզվաոճական և լեզվաբանաստեղծական քննության¹³⁰: Միայն այս եղանակով կարելի է արժևորել ստեղծագործության հիմնանպատակի հետ օրգանապես սերտորեն կապված լեզվական այս կամ այն տարրը, գնահատել դրանք ստեղծագործության լայն համատեքստում, թափանցել նրանց՝ առաջին հայացքից աներևույթ թվացող խորհրդավոր աշխարհը, որն ընթերցողին քայլ առ քայլ կառաջնորդի դեպի հեղինակի մտահղացումների ու գաղափարների ոլորտը: Այստեղ է, որ գրավոր խոսքը, որքան էլ մեծ անհատականության կնիք կրի, այնուհանդերձ իր բառային և շարահյուսական դրսևորումներով լիովին չի կարող արտացույցել հեղինակի մտքի պոտենցիան, ներկայացնել ստեղծագործությունն իր համակողմանի «հնչողությամբ», մեկնաբանել նրա ներիմաստը:

Բնականաբար հարց է ծագում. ո՞րն է ստեղծագործության բուն էության մեջ ներթափանցելու որոշակի և հուսալի ճանապարհը: Գեղարվեստական ընկալումն անշուշտ պայմանավորված է տարբեր գործոններով, սակայն մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ սկզբունքորեն կարևոր նշանակություն է ստանում ստեղծագործության դիտարկումը գրավոր և բանավոր խոսքի միասնության դիրքերից: Խնդիրն այն է, որ քանի դեռ ընթերցողը չի բաժանում հեղինակի ապրումներն ու հույզերը, մտովի չի լսում նրա «ձայնի էլեկտրումները», նրա համար դժվար է, եթե չասենք՝ անհնար,

¹³⁰ Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *Лингвопоэтика образного сравнения*. Ереван, изд-во ЕГУ, 1991, **В. Я. Задорнова**, *Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования*. Автореф. дисс. ...докт. филол. наук, М., МГУ, 1992:

վեր բարձրանալ բառացի, «խմաստային» մակարդակից, մուտք գործել մետասեմիոզիսի¹³¹ ոլորտ, թափանցել հեղինակի պատկերների աշխարհը, ընկալել երկը որպես քերթողական արվեստի յուրահատուկ արժեք: Այս առումով գեղարվեստական գրականությունը մերձենում է երաժշտությանը, որի նոտագրությունն արժեքավորվում է միայն այն դեպքում, երբ այն ընկալվում է ու համապատասխանաբար վերարտադրվում¹³²: Երբ ասվում է գեղարվեստական խոսք, առաջին հերթին պիտի հասկանալ փոխաբերությունների հիմքի վրա առկա լեզվական իրողություններ, այս կամ այն գրողի, հետևապես՝ նաև գեղարվեստական գրականության խոսքարվեստի համակարգ, որը դարերի ու հազարամյակների ընթացքում անընդհատ փոփոխվում է, նորոգվում և հարստանում:

Պատահական չպետք է համարել այն հանգամանքը, որ, բարձր գնահատելով գեղարվեստական խոսքի դերն ու նշանակությունը մեր կյանքում, Պ. Պողոսյանը հատուկ շեշտադրում է դրա պատկերավորությունն ու արտահայտչականությունը, այլաբանական խորքայնությունն ու մարդկանց հոգեկան աշխարհի վրա ներգործելու ուժը: Հենց այս և բազմաթիվ այլ որակներով է, որ այն դառնում է իրական արժեք, խոսքով ստեղծված արվեստի գործ, ձեռք բերում հասարակական նշանակություն¹³³:

¹³¹ Այս տերմինի կիրառմամբ Լ. Յելմսլեր նկատի է առնում «նշանի օրենքի» խախտման արդյունքում ծագող իմաստային տեղաշարժը: Տե՛ս Լ. **Ельмслев**, *Пролегомены к теории языка* // Новое в лингвистике. М., Изд-во иностранной литературы, 1960, вып. 1:

¹³² Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван, изд-во ЕГУ, 2000:

¹³³ Տե՛ս **Պ. Պողոսյան**, *Խոսքի մշակույթի և ռճագիտության հիմունքներ*, հ. ք., Եր., ԵՊՀ հրատ., 1991, էջ 221:

Փոխաբերականությունը, իհարկե, գեղարվեստական ստեղծագործության ամենաբնութագրական տարրն է և, առաջին հերթին իրացվելով փոխաբերություն հնարի մեջ, արտացոլում է բնության ու աշխարհի մասին հեղինակի անհատական պատկերացումները, գաղափար տալիս նրա ստեղծագործական մեթոդի մասին, ներկայացնում նրան որպես ոճական անհատականություն¹³⁴:

Այսուհանդերձ, այն միայն գրողի անհատականության մենաշնորհը չէ, այլև լեզվական մշակույթի յուրօրինակ դրսևորում է, որ նախապես ամրակայվել է բանավոր խոսքում, ապա ավելի բազմազան ձևերով կերտվել-առարկայացվել է գրական լեզվում՝ դառնալով նրա ամենաբեղուն հարստությունը՝ ճկուն ու փոփոխվող, երկնքի ու երկրի միջև ընկած առասպելական ու գիտական, երևակայական ու իրական իրերի ու երևույթների յուրովի բացատրություններ, փոխանցումներ, մարդու ու նրա

¹³⁴ Միանգամայն օրինաչափ է, որ Լ.Եզեկյանը Խ.Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» պատմավեպի ոճական հնարների ողջ համակարգում հատկապես կարևոր է համարում փոխաբերությունը որպես խոսքի պատկերավորություն, հուզականություն, բանաստեղծական շեշտվածություն ապահովող միջոց (տե՛ս **Լ. Եզեկյան, *Գրական աշխարհաբարը և արևելահայ պատմավեպի լեզուն (19-րդ դար)***, Եր., ԵՊՀ, 1990):

Պ. Սևակը, լինելով փոխաբերությունների իսկական վարպետ, իրական առարկաներն ու երևույթները ներկայացնում է անսովոր դիտակետով ու անսպառելի արտահայտություններով: Նա նմանություն է գտնում «բոլոր տեսակի առարկաների միջև, և այն հաճախ անսպասելի է ու անսովոր, ոմանց համար՝ մինչև իսկ արտառոց կամ ոչ բանաստեղծական»: Չվախենալով «արտառոց» և «անբանաստեղծական» ձևերից՝ Պ. Սևակը մտահոգված է եղել ոչ այնքան «բանաստեղծականի» պահպանումով, որքան աշխարհընկալումը հաստատելով: Նրան ավելի շատ հետաքրքրել է ոչ թե արտացոլման հնարների միակերպության պահպանումը, որքան էության արտացոլման բազմազանությունը (**Ա. Վ. Արիստակեսյան, *Պարույր Սևակ***, Եր., ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1974, էջ 436):

հոգու աշխարհի եզրերի լրացումներ, իրերի ու երևույթների անձնավորումների փաստացի դրսևորումներ: Անհնար է թեն չհամաձայնել, որ գրողի անհատականությունը հաճախ երևում է նաև փոխաբերությունների կիրառության ասպարեզում: Փոխաբերությունները հիմնականում բնորոշում են հեղինակի լեզվական հակումները, հենք ու հիմք են ստեղծում գեղարվեստական համապատասխան պատկերի համար, հաճախ բնութագրում են հեղինակի գրելաձևը, մի հեղինակին տարբերում մյուսից, նույն հեղինակի մի երկը՝ այլ երկերից, պայմանավորում պատկերային համակարգի և ոճի բազմազանությունը¹³⁵:

Ակնհայտ է, որ գիտության զարգացմանը զուգընթաց՝ փոխվում է նաև հասարակական կյանքը, անխմանալին ստանում է նոր բացատրություններ, ու դրա հետ մեկտեղ ընդլայնվում ու թարմացվում են փոխաբերությունները՝ ներքին կառուցվածքով հանդերձ: Հարկ է նշել, օրինակ, որ լուսին բառի պատկերավոր գործածությունը գեղարվեստական գրականության մեջ, մասնավորապես պոեզիայում բավականին մեծ է: Տարբեր հեղինակների մոտ այն հանդես է գալիս իր յուրահատուկ գործածությամբ: Անգլիական պոեզիայում, օրինակ, լուսինը հանդես է գալիս որպես՝ *a flower* (W. Blake, *Night*), *lover's lamp* (R. Burton, *The Kasidah*), *a silver pin-head* (W. R. Alger, *The Use of the Moon*), *the governess of floods* (Shakespeare, *Winter Tale*), *a ghostly galleon* (A. Noyes, *The Highwayman*) և այլն¹³⁶:

¹³⁵ Տե՛ս Ա. Պապոյան, *Ակնարկներ Պարոյր Սևակի բառապաշարի և տաղաչափության մասին*, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1991:

¹³⁶ Հետաքրքրական է, որ երբ մարդը ոտք դրեց լուսնի վրա, և պարզվեց, որ այն պատած է մոխրով, սառն է ու վանող, բանաստեղծական խոսքից դուրս վոնդվեց «լուսնայինը», թեև իբրև սառնության խորհրդանիշ հանդիպում է դասական գրականության մեջ:

Իհարկե, փոխաբերության չափազանց ընդգրկուն դասի մեջ կարելի է տարբերակել առանձին ենթատիպեր, որոնց գործառության դերը տարբեր է գեղարվեստական խոսքում¹³⁷, և հենց դա էլ ենթադրում է տարբերակված մոտեցում դրանց ընկալման ու գնահատման խնդրին:

Մեր ուսումնասիրությունը բերում է մեզ այն համոզման, որ բացի ակնհայտ նմանություններ ներկայացնող փոխաբերություններից՝ գեղարվեստական խոսքում զգալի տարածում ունեն իրերի և երևույթների տարբերություններն արտացոլող, ձևաբովանդակային բազմաբժույթայնությամբ օժտված միջոցները: Առաջին դեպքում իմաստային անհամատեղելիությունն այն աստիճան ցցուն չէ, որ փոխաբերության ներսում ստեղծի բարձր լարվածություն: Մա կարելի է բացատրել նաև այն հանգամանքով, որ փոխաբերության այս տիպը մեծ մասամբ հիմնվում է գրողի և ընթերցողի, խոսողի և ունկնդրի ընդհանուր կենսափորձի վրա: Օրինակ, *the golden ball of the sun* (*արևի ոսկե հրագունդը*), *the pearls of her teeth* (*նրա մարգարտյա ատամնաշարը*) և այլն: Հասկանալի

¹³⁷ Ջ. Լիչն, օրինակ, տարբերում է փոխաբերության հետևյալ ենթատիպերը՝ 1. *կոնկրետ փոխաբերություն* (*the concretive metaphor*), որը վերացական գոյականին կոնկրետության հատկանիշներ է վերագրում, ինչպես օրինակ՝ *the pain of seperation; the light of learning; room for negotiation* և այլն, 2. *կենդանի փոխաբերություն* (*the animistic metaphor*), որը իրանիշ առարկաներին վերագրում է անձնանշություն, ինչպես՝ *an angry sky, graves yawned, killing half-an-hour, the shoulder of the hill* և այլն, 3. *մարդակերպական փոխաբերություն* (*anthropomorphic or humanizing metaphor*), որը իրերին վերագրում է մարդկային հատկանիշներ, ինչպես օրինակ՝ *this friendly river; laughing valleys*, 4. *ծավալուն փոխաբերություն* (*extended metaphor*) իրար հաջորդող փոխաբերական արտահայտությունների ամբողջական շղթա: (Տե՛ս **G. N. Leech**, *A. Lingustic Guide to English Poetry*. London, Longman Group Ltd, 1969, p. 158):

է հետևաբար, թե ինչու է գեղարվեստական ընկալումն ընդհանրապես և այդ շրջանակներում փոխաբերական արտահայտչամիջոցների ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանման գործընթացը մասնավորապես իրավամբ բնութագրվում որպես ստեղծագործության ու յուրացնողի փոխհարաբերություն, որն էլ կախված է վերջինիս սուբյեկտիվ առանձնահատկություններից և գեղարվեստական տեքստի օբյեկտիվ հատկություններից, գեղարվեստական ավանդույթից, ինչպես նաև հասարակական կարծիքից և լեզվանշանային այն պայմանականությունից, որը հավասարապես դավանում են հեղինակն ու ընկալող սուբյեկտը: Եվ իհարկե, քանի որ, ինչպես Յու. Բորեն է բնութագրում, գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալումը հեղինակի և ընթերցողի համատեղ ստեղծագործական ընթացքն է, ապա, բնականաբար, հարկ է կարևորել նաև վերջինիս անձնական փորձը, նրա կենսական ու գեղարվեստական տպավորությունների պաշարը, մտքի ու զգացմունքների մշակութային նախապատրաստությունը¹³⁸:

Ներկայացնելով առարկաների, երևույթների ու մարդկային հարաբերությունների միջև առկա որոշակի գծեր՝ նշված փոխաբերական արտահայտություններն իրենց յուրահատուկ գործածությամբ խտացնում են մարդկության ընդհանուր փորձը և այդ պատճառով գրական-մշակութային ավանդույթի անբաժանելի մասն են դարձել: Դա փաստարկվում է շեքսպիրյան օրինակով՝ *“Yet doe I feare, thy Nature, / It is to o full o’ the’ milk*

¹³⁸ Տե՛ս **Յու. Բորեն**, *Գեղագիտություն*, Եր., Հայաստան հրատ., 1982, էջ 269, որտեղ, հենվելով Հեմինգուեյի դիպուկ համեմատության վրա, նա բնութագրում է գեղարվեստական երկը որպես «սառցաբեկոր, որի միայն մի չնչին մասն է երևում ջրի մակերեսին»:

of humane kindness”. (Shaks., Macbeth): Այս արտահայտությունը հանդիպում է նաև Թեքերեյի մոտ. *“Inspired by that milk and water of human kindness”*. (Thackeray, Crit. Rev. Wiks, XXII): *Milk* բառը իր փոխաբերական իմաստով՝ «*հաճելի, փայփայող, սնուցող*», անզլիական գեղարվեստական գրականության մեջ դրսևորվում է նաև հետևյալ փոխաբերական արտահայտություններում. *“Adversities sweete milke, Philosophie”* (Shaks., Rom. Jul. III, 1592); *“For he on honey-dew hath fed, / And drunk the milk of Paradise”*. (Coleridge, Kubla Khan 1797); *“Ith: How now? Hast thou the gold, Pil: Yes Ith: But came it freely, did the Cow give down her milk freely?”* (Marlowe, Jew of Malta); *“The discouragement of the milk and water they have thrown upon the First”*. (Byron, Let. to Murray); *“America is now the fancied land of milk and honey”* (J. King): Ակնհայտ է, որ *milk* բառը, գործածվելով *milk and honey* ասացվածքում, համատեքստին հաղորդում է դրական երանգավորում: Սա նկատելի է նաև *“the golden ball of the sun”* և *“the pearls of her teeth”* օրինակներում: Կասկածից վեր է, օրինակ, որ *golden* բառի տարբեր գործածություններում դրսևորված դրական երանգները (*“Thus ended our first golden adventure”* – D. Defoe, *“Captain Sigleton”*; *“Tydings do I bring, and lucky joys, and golden times”* – Shaks., *“Henry IV”*) որոշակի դեր են խաղում արևի հրագնդի գեղարվեստական պատկերը ներկայացնելու գործում (*the golden ball of the sun*):

Բերված օրինակները վկայում են, որ բառերի առնշանակային երանգներն ու իմաստային աղերսները, պարբերաբար իրացվելով գեղարվեստական խոսքի զանազան դրսևորումներում, դառնում են մարդկության գեղարվեստական ընկալման անբաժանելի մաս:

Ինքնին հասկանալի է, որ **նմանութենակիր** փոխաբերությունների կանոնավոր գործածությունը գեղարվեստական խոսքում ժամանակի ընթացքում զրկում է այդ միավորները գեղագիտական հմայքից ու թարմությունից, և վերջիններս անցում են կատարում փոխաբերական կաղապարների շարքը: Այսպես՝

*“But the summer drifted in with the silence of a miracle, she was almost always alone. All the while, went on the long, lovely drowsiness, **the maidenblush roses** in the garden were all shed, washed away in a pouring rain, summer drifted into autumn, and the long, vague, **golden day** began to close”¹³⁹.*

D. H. Lawrence, “The Rainbow,” p. 181

Ընտրված հատվածը ամռան գեղեցիկ պատկեր է, որտեղ հեղինակը ներքին զգացողությամբ է կերտել բնության հաճելի պահերը: Օրվա հանդարտ մթնոլորտն ու շրջապատի հաճելի նիհիլ, օրիորդի պես ամոթխած ու շիկնած վարդերը, տեղացող հորդ անձրևը ամբողջացնում են ամառային «ոսկե» օրվա պատկերը (*golden day*):

¹³⁹ Քննության առնվող այս և հետագայում ներկայացվող լեզվական նյութը փոխառնված է հետևյալ ստեղծագործություններից՝ D. H. Lawrence, *“The Rainbow”*, Great Britain, C. Nicholls & Company Ltd, 1978; D. H. Lawrence, *“Sons And Lovers”*, Great Britain, Cox & Wyman Ltd, 1977; D. H. Lawrence, *“The Complete Short Stories”*, New York, Viking Press, 1976; Laurie Lee, *“Cider With Rosie”*, London, Cox & Wyman Ltd, 1970; Laurie Lee, *“As I Walked Out One Midsummer Morning”*, Great Britain, Richard Clay Ltd, 1976; L. Durrell, *“Justine”*, UK, Faber & Faber, 2000:

Չնայած հեղինակը այս պատկերները օժտել է հուզարտահայտչական բազմազան նրբերանգներով, վերը նշված փոխաբերությունները համեմատաբար մակերեսի վրա են, հեշտ ընկալելի, քանի որ նրանցում արտահայտված հարաբերություններն արդեն առկա են մարդկության կենսափորձում:

Բերված հատվածում նշված նմանութենակիր փոխաբերությունները, իհարկե, ընթերցողի մեջ առաջացնում են որոշակի տեսողական ու լսողական տպավորություններ (վերջին դեպքում մասնավորապես նկատի է առնվում [j], [d], [l], [g] հնչյունների կրկնությունը, որը որոշակի ազդեցություն ունի հատվածի ընդհանուր մեղեդայնության վրա), որոնք, սակայն, չեն հանգում ամբողջական բանաստեղծական պատկերների:

Փոխաբերությունները բնութագրող հիմնական հնչերանգային գծերն են՝ ձայնածավալի միջին մակարդակ, տեմպի որոշակի դանդաղում, որը հատկապես նկատելի է հատվածի վերջում (*long, vague, golden day began to close*), ձայնի ուժգնության ընդգծված տատանումների բացակայություն և դադարների առկայություն, որոնք արտահայտվում են շարահյուսական հնչերանգի շրջանակներում:

Ի տարբերություն վերը նշված նմանութենակիր փոխաբերությունների՝ **ոչ նմանութենակիր** փոխաբերության դեպքում համեմատվող առարկաները կամ երևույթները վերաբերում են միանգամայն տարբեր ոլորտների, այնքան տարբեր, որ առաջին հայացքից անհնար է դրանց միջև ընդհանուր եզրեր գտնել: Հակադիր կողմերի միջև այնքան բարձր է «լարվածությունը», որ նրանց բախումից անջատված «էներգիան» հազիվ թե հնարավոր է չափել սովորական առօրեական մտածողության մեխանիզմով: Ինչպես նշում է Դերիդան, թարմ փոխա-

բերության մեջ պետք է լինեն այնպիսի բառեր կամ կապակցություններ, որոնք կարող են օգնել ընկալելու հեղինակի գործածած լեզվական այս կամ այն միավորը: Նրա կարծիքով՝ այս պրոցեսը բերում է «լարվածության»¹⁴⁰: Իսկ Ֆիլիպ Ուիլրայթը, քննության առնելով փոխաբերության և համեմատության հարաբերակցության խնդիրը՝ նկատում է, որ ընդհանուր գծերի կողքին նրանց միջև առկա է նաև հետևյալ էական տարբերությունը: Փոխաբերության մեջ էներգիան դրսևորվում է ընդգծված ուժով ու քանակով, մինչդեռ համեմատությունը, որն օժտված է ավելի պակաս խորաթափանցությամբ ու բառային կապակցությունների թարմությամբ, ըստ էության գուրկ է այդ էներգիայից¹⁴¹: Այն կարելի է զգալ մտքի լարումով ու ներհայեցմամբ, որը հնարավորություն կտա իրերի ու երևույթների մեջ տեսնել նոր, դեռևս չբացահայտված գծեր, երևակայության թռիչքով հաղթահարել նրանց միջև ընկած անընդգրկելի տարածությունները: Այլապես անհնար է հասկանալ համեմատվող և համեմատող կողմերի կապը, տարբեր իմաստների և իմաստային երանգների փոխներթափանցումը: Այսպիսի փոխաբերությունը, խարսխվելով հեղինակի երևակայության մեջ ծնված բանաստեղծական պատկերավորման համակարգի վրա, հանդես է գալիս որպես նորի կրող և խթանում է նոր աշխարհընկալում: Այն ակտիվացնում է ընթերցողի ստեղծագործական երևակայությունը, նրա մեջ արթնացնում տարբեր տպավորական գուգորդություններ և ազատ մեկնաբանության լայն հնարավորություն տալիս նրան:

¹⁴⁰ Տե՛ս **D. E. Cooper**, *Metaphor*. Aristotelian Series, Oxford, Basil Blackwell, 1986:

¹⁴¹ Տե՛ս **Ph. Wheelwright**, *The Burning Fountain*. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1954, էջ 186:

Այս կապակցությամբ համոզիչ է հնչում Լ. Ո. Շչերբայի միտքն այն մասին, որ տեքստի հնչերանգային, առոգաբանական հատկանիշների հաշվառումը չափազանց կարևոր է գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման, հասկացման ու մեկնաբանման գործընթացում¹⁴²: Իհարկե, դեռևս 18-րդ դարի վերջին և 19-րդ դարի սկզբին ռոմանտիզմի ուղղության ներկայացուցիչները նույնպես անդրադարձել էին բանավոր խոսքի կարևորության խնդրին՝ բանավոր խոսքի հասկացությունը կապելով մասնավորապես անհատի ու նրա ձայնի ելնէջումների հետ: Այս դիրքերից դիտարկելով փոխաբերությունը՝ Ս. Տ. Քոլրիջը, օրինակ, գտնում էր, որ դրանում անպայմանորեն արտացոլվում են անհատի խառնվածքը, տրամադրությունն ու միտումը¹⁴³:

Անհնար է հասկանալ ու արժևորել ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունները՝ չունենալով «ներքին տեսունակություն», «ներքին խոսքում» կարդացածը վերարտադրելու, դրանց բազմաձայնությունն¹⁴⁴ ընկալելու հատուկ կարողականություն:

¹⁴² Տե՛ս Լ. Վ. Шчерба, *Опыты лингвистического толкования стихотворений: “Воспоминание” Пушкина* // Избранные труды по русскому языку. М., Учпедгиз, 1957:

¹⁴³ Տե՛ս Ս. Т. Coleridge, *Biographia Literaria*. / Ed. by G. Watson. New York, Viking, 1961, նաև *Coleridge on Shakespeare*. / Ed. by T. Hawkes. London, Indiana University Press, 1969:

¹⁴⁴ Տե՛ս Ս. К. Гаспарян, *Лингвопоэтика образного сравнения*. / Под ред. И. К. Манучарян. Ер., Лусакн, 2008, որտեղ հեղինակը, փոխառելով բազմաձայնություն (polyphony) տերմինը երաժշտության բնագավառից, այն կիրառում է բառի բազմապլան բնույթը մատնանշելու համար՝ համակողմանի վերլուծությամբ ցույց տալով, թե ինչպես է գեղարվեստական համատեքստում բառը ձեռք բերում նորանոր երանգներ, գեղարվեստական ճկունություն, իմաստային ամբողջականություն և յուրահատուկ հնչողություն:

Այսպէս՝

*“When darkness came, full of moths and beetles, I was too weary to put the tent. So I lay myself down in the middle of a field and stared up at the brilliant stars. I was oppressed by the **velvety emptiness** of the world and swathes of soft grass I lay on”.*

L. Lee, “As I Walked Out ...”, p. 13

Նկարագրական այս հատվածը վերաիմաստավորվում է երկի լայն համատեքստում, այսինքն՝ լեզվական այն միջավայրում, որը իմաստային առումով ավարտուն խոսքային իրադրություն է՝ անհրաժեշտ լեզվական այս կամ այն միավորի իրացման համար¹⁴⁵: Աշխարհը ճանաչելու, բնության խորհրդավոր գաղտնիքներին տիրելու բուռն ցանկությունը ճամփորդելու վճռականության են մղել տասնիննամյա պատանուն: Դուրս գալով իր հայրենի գյուղից, որի հետ կապված է հազարավոր թելերով՝ նա առաջին անգամ ճաշակում է մե-

¹⁴⁵ Տե՛ս **Օ. Ս. Ախմանова**, *Словарь лингвистических терминов*. М., Сов. энциклопедия, 1966, с. 46): Բառարվեստի ստեղծագործության առումով՝ *համատեքստ* հասկացությունը շատ ավելի ընդգրկուն է և ներառում է իմաստային բազմաթիվ լրացուցիչ երանգներ և մտազուգորդային իմաստներ, որոնք այս կամ այն կերպ առնչվում են տվյալ հատվածի հետ: Հաճախ էլ անհրաժեշտ է լինում դիմել ողջ ստեղծագործության համատեքստին, որպեսզի հնարավոր դառնա որոշարկել լեզվական այս կամ այն հնարի գեղագիտական արժեքը, պարզել, թե ինչպես է, օրինակ, տվյալ փոխաբերությունը դառնում ստեղծագործության անբաժանելի մաս: Այս առումով պատահական չպետք է համարել Վ. Ջադորնովայի դոկտորական ատենախոսության մեջ լեզվաբանաստեղծական փոխակերպության կատեգորիայի առաջադրումը (Տե՛ս **Վ. Я. Задорнова**, *Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования*. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., МГУ, 1992):

նության հաճույքը գիշերային խավարում: Առօրյա աղմուկից ձանձրացած պատանու երևակայության մեջ զուգորդվում են դաշտերի թավշե կանաչն ու շրջապատի հանդարտությունը՝ դառնալով խոսուն պատկեր: Սակայն այս հիացմունքը միախառնվում է ընկճվածության, երբեմն նաև՝ վախի, հայրենի գյուղի ու ընտանիքի կարոտի զգացումով: Այդ են վկայում ոչ միայն *oppressed, troubled, uncomfortable* բառերի առկայությունը բերված հատվածի համատեքստում, այլև ստեղծագործության այլ հատվածներ, ինչպես օրինակ.

*“The first day alone – and now I was really alone at last – steadily declined in excitement and vigour. As I tramped through the dust towards the Wiltshire Downs a growing reluctance weighed me down... Through the **solitary morning** and afternoon I found myself longing for some opposition or rescue, for the sound of hurrying footsteps coming after me and family voices calling me back”.*

L. Lee, “As I Walked Out ...”, pp.12-13

Վերլուծվող հատվածում գիշերային անդորրը խորհրդանշող *valvety emptiness* փոխաբերական բառակապակցությունը, որում ակնհայտորեն խախտված է բառերի տրամաբանական կապը, իմաստային մակարդակում, ըստ էության, անհեթեթություն է: Վերնշանային մակարդակում հասկանալի է դառնում բառակապակցությունը կազմող բաղադրիչների հարաբերակցությունը, իսկ դրա ընկալումը հեղինակի մտահղացումների ու մտադրությունների դիտանկ-

յունից բերում է փոխաբերության գեղագիտական դերի բացահայտման:

Emptiness (դատարկություն) բառին հատկանշական բացասական երանգը, որն արձանագրված է ոչ միայն բառարանային սահմանումներում¹⁴⁶, այլև տարբեր գործածություններում¹⁴⁷, անսպասելիորեն կերպարանափոխվում է՝ տեղի տալով առաջին բաղադրիչի ազդեցությանը (*valvety - soft to touch; soft and without sharpness, used showing approval*), սակայն «մետամորֆոզն» այստեղ պայմանավորված է ինչպես ներփոխաբերական փոխազդեցություններով, այնպես էլ երկում տիրապետող բնապաշտական տրամադրություններով, կերպարի ներաշխարհի առանձնահատկություններով: Պատահական չէ, որ *velvet* ածականը մի տեսակ առանցքային նշանակություն է ձեռք բերում ստեղծագործության մեջ՝ դառնալով բնաշխարհի ընկալման չափանիշ: Այսպես օրինակ՝

*“Overhead was a silver-greyness of stars, below
was the **velvet** blackness of the night and the sea”.*

¹⁴⁶ Օրինակ՝ *Longman Dictionary of Contemporary English* բառարանը (London, Longman Publishers, 1987, p.554) տալիս է այս բառի հետևյալ սահմանումը՝ *a very large area of land, sea or space that has nothing in it; an unhappy or frightening feeling*:

¹⁴⁷ Անգլիական գեղարվեստական գրականության մեջ *empty* (դատարկ) բառը հանդես է գալիս հետևյալ գործածություններում. “Which of these is worse, Want with a full or with an **empty** purse?” (A. Pope, “Moral Essays”, vol.III, p. 1732), “There neighbouring Moon / with borrowed light her countenance triform / Hence fills and **empties**, to enlighten the Earth”(J. Milton, “Paradise Lost”, Book 1, p.1667), “And all the chambers **emptied** of delight”(Tennyson, “In Memoriam A.H.H. ”, vol.II, p. 1850):

Կամ՝

*“The shade from the trees lay on my hands and legs like pieces of cool wet **velvet**, and all sounds ceased, save for the piercing stutter of the cicadas which seemed to be nailing the heat to the ground”.*

Նորին ու անձանոթին տիրելու ներշնչանքը պատանուն հասցնում է Իսպանիա, որտեղ նրան սպասում է անակնկալներով լի նոր աշխարհ:

*“So I lay a while in the **anchored silence** and listened to the first faint sounds of Spain – a howling dog, the gasping spasms of a donkey, the thin sharp cry of a cockerel”.*

L. lee “When I Walked Out ...” p. 13

Ճամփորդության ամբողջ ընթացքում ծովի գեղեցկությունը վայելած պատանին համակված է խորհրդավոր լռությամբ: Նույնիսկ նավահանգստից հասնող ձայները չեն սթափեցնում նրան:

Anchored silence կապակցությունը կազմող միավորները, թեև որպես բառարանային միավորներ գուրկ են որևէ հուզարտահայտչական արժեքից, այս համատեքստում ձեռք են բերում դրական երանգներ՝ խորհրդանշելով ծովի անդորրը, որն ամբողջությամբ կլանել է պատանուն:

Ինչպես այս, այնպես էլ նախորդ օրինակներում պատկերն առարկայանում է տեմբրի յուրատիպ երանգավորմամբ: Տվյալ օրինակում փոխաբերական կապակցությանը նախոր-

դում է պարզորոշ արտահայտված դադար, որն այստեղ կատարում է վերնշանային գործառույթ՝ ընթերցողին նախապատրաստելով բառերի անսովոր զուգորդմամբ ձեռք բերված փոխաբերական իմաստի ընկալմանը: Առավել ցայտուն արտահայտված հնչերանգային բաղադրիչներից են նաև տեմպը (նկատվում է տեմպի աստիճանական դանդաղում՝ *anchored silence* փոխաբերությունից սկսած մինչև հատվածի վերջը), ձայնածավալը (*anchored* բառի վրա տեղի է ունենում տեղաշարժ դեպի ձայնածավալի վերին հատվածը), ձայնի ուժգնությունը (որը նկատելիորեն սկսում է նվազել *anchored* բառից հետո):

Հատվածում որոշակի որակ են կազմում հատույթային մակարդակում առկա առանձնահատկությունները: Ուժեղ շփականների և ուժեղ շնչեղ պայթականների կուտակումները ակնհայտորեն մեծ դեր ունեն բնապատկերի հանդարտության վերարտադրման գործում (*So I lay for a while in the anchored silence and listened to the first faint sounds of Spain – a howling dog, the gasping spasms of a donkey, the thin sharp cry of a cockerel*):

Դիտարկենք մեկ այլ հատված:

*“There was over the house a kind of **dark silence** and intensity in which passion worked its inevitable conclusions. There was in the house a sort of richness, a deep inarticulate interchange which made other places seem thin and unsatisfying. Brangwen could sit silent smoking in his chair, the mother could move about in her quiet insidious way, and the sense of the*

two presences was powerful, sustaining. The whole intercourse was wordless, intense and close”.

D. H. Lawrence, “The Rainbow,” p. 146

Հասունության շեմին իր առաջին քայլերն անող տասնյոթամյա աղջկա համար զարմանալի է, որ իր ծնողներն ապրում են ինքնամփոփ, աշխարհից մեկուսի և յուրովի երջանիկ են: Մեփական հարկի տակ տիրող ծանր մթնոլորտը կաշկանդում է ճախրանքի ձգտող նրա հոգին: Սակայն ամեն անգամ տնից հեռանալիս, դրսի անծանոթ աշխարհում իրեն ընկճված ու փոքրացած զգալով, նա շտապում է տուն: Իսկ հայրական հարկը մերթ մագնիսական անդիմադրելի ուժով ձգում է նրան, մերթ էլ ետ մղում՝ պարտադրելով իր ճնշող լռությունն ու մռայլությունը: *Dark silence* բառակապակցությունը լայն համատեքստում ձեռք է բերում լրացուցիչ իմաստ, վերնշանային յուրօրինակ տարողունակություն՝ իր մեջ զուգակցելով մի կողմից խորհրդավորն ու ակնածելին, մյուս կողմից ճնշողն ու անընդունելին: Ասվածը հաստատվում է նաև *dark* ածականի՝ տարբեր բառարաններում արձանագրված փոխաբերական իմաստների առկայությամբ. a) hidden, mysterious; b) hopeless, sad, cheerless; c) not clear to or in the mind¹⁴⁸.

Dark silence ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունը առանձնանում է հատվածի ընդհանուր հնչողության ֆոնին հետևյալ հնչերանգային բաղադրիչների ընդգծվածությամբ՝ փոխաբերական բառակապակցությանը նախորդող դադար, տեղաշարժ դեպի ձայնածավալի ստորին հատված, ձայն-

¹⁴⁸ Տե՛ս *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford, 1974, p. 182:

րակի նկատելի խոպոտություն, որն էլ լավագույնս արտահայտում է փոխաբերության մեջ առկա իմաստային երանգների փոխներթափանցումը: Էական դեր է կատարում նաև [s] շփական հնչյունի գերակշռող կրկնությունը հատվածում, որը գորացնում է ընտանեկան մթնոլորտի անբացատրելի հակասականության և խորհրդավորության պատկերը:

Անդրադառնանք այլ օրինակների: Ստորև բերվող հատվածում հեղինակն ակնհայտորեն թափանցել է հերոսի ներաշխարհը, մտել նրա հոգու անձավները, վերակերտել և օժտել նրան այնպիսի համամարդկային գծերով, որոնք ընթերցողը չի կարող չհամարել իրենը, իր անձնական ապրումները:

“He had her in his arms, and, obliterated, was kissing her. And it was sheer, blenched agony to him, to break away from himself. She was there, so small and light and accepting in his arms, like a child, and yet with such an insinuation of embrace, of infinite embrace, that he could not bear it, he could not stand.

*He turned and looked for a chair, and keeping her still in his arms, sat down with her close to him, to his breast. Then, for a few seconds, he was utterly to sleep, asleep and sealed in the **darkest sleep**, utter, extreme oblivion”.*

D. H. Lawrence “The Rainbow,” p.46

Հասկանալի է, որ Լորենսը յուրաքանչյուր պահ դիտում-դիտարկում է կերպարի գոյությունը չափանշող պատկերներով՝ նրան տիպական դարձնելու համար գործադրելով տարբեր արտահայտչամիջոցներ, նկարագրությանը ձուլելով հնչերանգա-

յին, ձայնային ելևէջումներ ու տատանումներ (ինչպես օրինակ ... *obliterated was kissing her; insinuation of embrace, of infinite embrace* արտահայտություններում), *darkest sleep* փոխաբերությանը նախորդող և հաջորդող դադարներ, որոնք նպաստում են տեմպի ընդգծված դանդաղեցմանը: Բուն փոխաբերության մեջ հնչերանգային և տրամաբանական շեշտն ընկնում է *darkness* բառի վրա: Հատվածն ակնհայտորեն հազեցած է բազմաբնույթ կրկնություններով՝ հնչյունային, բառային, շարահյուսական: Մասնավորապես ուշադրություն են գրավում բաղաձայնային ([s], [l] և այլն) և առձայնային ([ei], [i:] և այլն) երկույթները, *and* շաղկապի (*so small and light and accepting*), շարահյուսական տարբեր կառույցների (*of embrace, of infinite embrace; he could not bear, he could not stand; to him, to his breast*) մասնակի և լիակատար կրկնությունները, որոնք որոշակի ռիթմիկ շնչառությամբ են օժտում հատվածը թե՛ հնչողության և թե՛ իմաստի առումով: Հնչերանգային նշված գծերը ավելի կենդանի ու շոշափելի են դարձնում այն փաստարկումները, որոնք նպաստում են նյութի ընկալմանը, հասկացմանն ու արժևորմանը:

Առաջին հայացքից մեծ բարդություն չներկայացնող *darkest sleep* փոխաբերական կապակցության ընկալումը, այնուամենայնիվ, բավականին ջանքեր է պահանջում, քանի որ այն ուղղակիորեն առնչվում է կերպարների հոգեբանական ճգնաժամի առանցքային խնդրին: Եթե հեղինակը օգտագործեր *deepest sleep* բառակապակցությունը, ապա ավելի հեշտ կլիներ այն ընկալել, թեև արդյունքում կունենայինք սովորական ու ծեծված փոխաբերություն:

Վեպի հերոս Բրենզվենը կարծես հասել է իր նպատակին. սիրած էակն արդեն իր գրկում է, և նա, ամբողջապես մոռա-

ցության տրվելով, քուն է մտնում: Սակայն նրա ենթագիտակցության մեջ դեռևս արթուն է անհաղթահարելի մի զգացում: Փոթորկուն ներաշխարհում նրան տանջում է ներքին մի տազնապ. դա սիրած կնոջ երեխան է, որը կարող է ինչ-որ ժամանակ խաթարել իրենց երջանկությունը: Իզուր չէ, որ հեղինակն անընդհատ կառչում է *dark* բառից, այն պահում ուշադրության կենտրոնում՝ դրանով իսկ ներկայացնելով կերպարի հոգեբանական դրաման¹⁴⁹:

Դիմելով ստեղծագործության լայն համատեքստին՝ համոզվում ենք, որ *dark* և *darkness* բառերը ուրույն մետաֆորական դակություն են ստանում Լորենսի պատկերավորման համակարգում և, գործածվելով տարբեր գործող անձանց խոսքում, հարստանում նոր իմաստային երանգներով:

Ստորև բերված հատվածը միաժամանակ ներկայացնում է Բրենզվենի և իր կնոջ սիրո դրամատիկ պատկերը.

*“He was kissing her throat. She turned and looked at him. Her eyes were **dark** and flowing with fire. His eyes were hard and bright with a fierce purpose and gladness, like a hawk’s. She felt him flying into the **dark space** of her flames, like a brand, like a gleaming hawk. They had looked at each other, and seen each*

¹⁴⁹ Այս կապակցությամբ տեղին է հիշել Օյամա Տոշիկազուի հետազոտությունը, որտեղ բառի՝ իմաստային տարբեր երանգներով հարստանալու անսահմանափակ հնարավորությունների խնդիրը քննության է առնվում Շեքսպիրի պիեսների հիման վրա (տե՛ս մանրամասն **Toshikazu Oyama**. *Shakespeare’s Thematic Characterization* // Shakespeare Translation. vol.7, Tokyo, Yushodo Shaten, 1980):

*other strange, yet near, very near, like a hawk
stooping, swooping, drooping into a flame of darkness.”*

D. H. Lawrence, “The Rainbow”, p. 117

Չնայած այն բանին, որ հատվածը հագեցած է փոխաբերություններով, բայցևայնպես ընդհանուր ֆոնին առանձնաձևում են *dark* և *darkness* բառերով ոչ նմանութենակիր փոխաբերական արտահայտությունները, որոնք նոր բովանդակություն են ձեռք բերում և վկայում, որ հերոսներն այնուամենայնիվ երջանիկ չեն, և նրանց սիրո անուրջները կարող են հողս ցնդել, անհետանալ դատարկ, խավար տիեզերքում: Հատվածի պատկերավորությունը ապահովում են ոչ միայն վերը նշված փոխաբերական արտահայտությունները, այլև կրկնությունները (*like a brand, like a gleaming hawk; looked at each other, seen each other, yet near, very near*), հոմանիշների կուտակումը (*stooping, swooping, drooping*) և իհարկե ռիթմը, որն արտահայտված է իրար հաջորդող բառերում [s], [p] հնչյունների կրկնություններով (*stooping-swooping-dropping*):

Ավելի լայն համատեքստից պարզ է դառնում, որ նույն տազնապն ու հոգեկան խռովքն ունի նաև երեխան: Արդեն տասնութը բոլորած աղջնակն առաջին անգամ սիրահարվում է, ավա՛ղ, նրա սերը մնում է անպատասխան, նրա անրջանքները խորտակված:

*“Only she did not want to meet anybody she knew
she did not want to talk. She was alone, immune.*

*All this stir and seethe of lights and people was but
the rim, the shores of a great **inner darkness** and void.
She wanted very much to be on the seething, partially*

illuminated shore for within her was the void reality of dark space.”

D. H. Lawrence, “The Rainbow”, p. 86

Պատանի հերոսուհին կյանք չմտած միանգամից հիասթափվում է մարդկանցից: Հոգում խարսխված մութն ու դատարկությունը տանում են նրան միայնության: Նրա հոգեկան խռովքն ու կյանքի նկատմամբ անտարբերությունը հատկապես ընդգծում են *inner darkness, void reality, dark space* բառակապակցությունները:

Դ. Հ. Լորենսի պատկերներում իրենց անկրկնելի արտացոլումն են գտնում նաև բնապատկերները, այնուհանդերձ վերջիններս սերտորեն խարսխված են ստեղծագործության այս կամ այն կերպարի հոգեբանական ելևէջումների նկարագրության ու վերլուծության առանցքային հարցին: Պատահական չէ, ուրեմն, որ բնության շատ երևույթներ վեպում շնչավորվում, անձնավորվում են և մասնակից դառնում հերոսների մտորումների ու հոգեվիճակների բացահայտմանը, հաճախ, ըստ էության, հանդես գալիս որպես այդ հոգեվիճակների ուղղակի անդրադարձ: Այսպես՝

“They are such strangers, they must for ever be such strangers, that his passion was a clanging torment to him. Such intimacy of embrace, and such utter foreignnes of contact! It was unbearable. He could not bear to be near her, and know the utter foreignness between them, know how entirely they were strangers to each other. He went out into the wind. Big holes were blown into the sky, the moonlight blew about.

Sometimes a high moon, liquid-brilliant, scudded across a hollow space and took cover under electric, brown-iridescent cloud-edges. Then there was a blot of cloud, and shadow. Then somewhere in the night a radiance again, like a vapour. And all the sky was teeming and tearing along, a vast disorder of flying shapes and darkness and ragged fumes of light and great brown circling halo, then the error of a moon running liquid-brilliant into the open for a moment, hurting the eyes before she plunged under cover of cloud again”.

D. H. Lawrence, “The Rainbow”, p. 49

Բրենզվենի և նրա սիրած կնոջ միջև կան փոխադարձ համակրանք, սեր ու հարգանք, և նրանք, թվում է, պատրաստ են ամուսնության, սակայն, ինչպես նկատում է հեղինակը, երկուսին էլ համակել է մի անհասկանալի օտարոտի զգացում, որն ամեն վայրկյան կարող է սառը շնչով մարել նրանց հոգու կրակները՝ բերելով անկասելի հետևանքների: Երկվությունը հատկապես իրեն զգացնել է տալիս հետևյալ փոխաբերական բառակապակցության մեջ, որը մի տեսակ մարմնավորում է նրանց հոգիներում առկա շառաչող տառապանքը. *his passion was a clanging torment to him...*¹⁵⁰

¹⁵⁰ *His passion was a clanging torment to him* փոխաբերական արտահայտության մեջ առկա բաղադրիչների փոխաբերականացված ամենատարբեր գործածություններ կան անգլիական գրականության մեջ: Այսպես՝ “*Whenever one of my passions comes into a room, my cheeks flush.*” (Thackeray, “*Complete Works*”, p.1842), “*But, when shee better him beheld, shee grew / Full of soft passion and unwanted smart.*” (Spenser, vol. 30, 1590), “*They (eagles) wheel on high, / And clang their wings.*” (Pope, *Odyss II*, 1725): Տե՛ս *The Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Oxford, Clarendon Press, 1933:

Հատվածն ընդհանրապես ընկալման առումով որոշակի դժվարություն է ներկայացնում և աչքի է ընկնում լեզվասարտահայտչական միջոցների առատությամբ: Հատկապես շատ են փոխաբերական բառակապակցություններն ու համեմատությունները (*a high moon, liquid-briliant took cover under electric, brown-irridescant cloud-edges; a radiance like a vapour; a vast disorder of flying shapes and darkness; the terror of a moon*): Բայց հեղինակի կերտած *his passion was a clanging torment* փոխաբերական բառակապակցությունը խորհրդածելու տեղիք է տալիս, քանի որ համեմատվող առարկաների միջև եղած տարբերությունը չափազանց մեծ է: Որքան մեծ է տարբերությունը, այնքան հետաքրքիր ու թարմ է փոխաբերությունը և միաժամանակ բարդ՝ ընկալման առումով:

Ակնհայտ է, որ *passion, clang, torment* բառերի զուգորդումը տվյալ համատեքստում դուրս է անգլերենի բառադարձվածային կապակցելիության նորմատիվ սահմաններից՝ *His passion is a clanging torment to him*: Հասկանալի է, որ *torment* վերացական գոյականը, որն արտահայտում է հոգու կամ մտքի անփարատելի տառապանք (*a state of great suffering, bodily or mental, agony; severe pain felt or endured*), այստեղ հեղինակի միտմամբ կոնկրետացված ու նյութականացված է (*clanging torment*). *Clanging* (*making a loud ringing sound; or giving out, or crying with a clang*) մակդիրի գործածությունը այս համատեքստում ընդլայնում է *torment* բառի իմաստային դաշտը՝ այն օժտելով նոր նյութական հատկանիշով (ձայնի որակ) և ըստ էության նպատակ ունենալով ընթերցողին հաղորդել կերպարի՝ ժամանակ առ ժամանակ սաստկացող հոգեկան էլեկտրումները,

որն էլ բերել է չափազանց տարողունակ ու ինքնատիպ փոխաբերության:

Բրենզվենը սիրում է կնոջը, և նրա սրտում մշտապես հնչելու է «տառապագին» սիրո ազդակը: Բայց ինչո՞ւ տառապագին, որովհետև նրանց միջև հենց սկզբից եղել է օտարոտի, բայց խոր արմատներ ունեցող մի զգացում, որի հետ Բրենզվենը չի համակերպվում: Դրա համար հարկավոր են կամք, համբերություն և ժամանակ: Հարցն այն է, որ կինը անցել է ամուսնական առաջին կյանք, սիրել ու սիրվել է, երեխա ունեցել: Բայց և մահացել է ամուսինը, անցել են տարիներ, ու նրա մեջ վերստին արթնացել են կանացի զգացմունքներ, որ հազիվ թե կարելի է սեր կոչել: Անցած տարիներն իրենց դրամատիկ պահերով, կյանքով ու սիրով, անդառնալի կորուստներով ու պատճառած տառապանքներով ծանրացել են նրա խղճի վրա, դաջվել հիշողության ու երևակայության մեջ՝ թողնելով իրենց անջնջելի դրոշմը, որն էլ մշտապես ակունքելու է սառնություն, ինքնախորշանք, հակադրություն: Այս երկվությունն էլ թեև բնական է ու փաստարկված, սակայն հեղինակը ամուսնացող զույգին դրել է ընտրության դրամատիկ հոգեվիճակի մեջ, որովհետև, այնուամենայնիվ, անցած-գնացած օրերը երբեք չեն կարող հենց այնպես մոռացության տրվել. առաջին ամուսին, երեխա, որոնք կնոջ սրտում արթնացնում են տարբեր զգացմունքներ ու ապրումներ, և որոնք էլ բավարար հիմք են տալիս կնոջը որոշակի սահման դնելու իր և Բրենզվենի միջև: Իսկ վերջինս յուրովի է տառապում. սիրուց բացի՝ իր ուսերին է վերցրել ուրիշի կյանքի ողջ ծանրությունը: Թե՛ կնոջ և թե՛ տղամարդու հոգու տառապանքը, ապրումներն ու զգացմունքները, այսպես թե այնպես, փո-

խանցվում են ընթերցողին, ինչ-որ չափով դառնում նրա անձնականը:

Հենց սա էլ ընթերցողի մտքի ու երևակայության վրա ներագդելու հզոր միջոց է, որով էլ գրողը նրան մղում է ստեղծագործական ընթերցման:

Տեքստի գեղարվեստական ընթերցանությունը բացահայտում է *his passion was a clanging torment* փոխաբերական կապակցության հնչերանգային ուրույն բնութագիրը, որով էլ այն ընդգծվում է հատվածի ընդհանուր հնչողության ֆոնին՝ սկսած *passion* բառից, ձայնը ձեռք է բերում շնչեղության ուրակ, *clanging torment* փոխաբերական կապակցությանը նախորդող՝ ընթերցողին անակնկալի ընկալմանը նախապատրաստող դադարից հետո տեմպը դանդաղում է: *Clanging* բառի վրա նկատվում է ձայնի ինտերվալի բարձրացում: Պատկերի թանձրացմանը մեծապես նպաստում է [k] (*clanging*) և [t] (*torment*) բաղաձայնների արտաբերման լարվածությունը:

Հատվածի վերլուծությունից պարզ է դառնում, որ միայն սյուժեն կամ պատումը քիչ են նկարագրած տեսարաններն ու կերտած հերոսներին կենդանի գույներով ներկայացնելու համար: Երբ մանրակրկիտ ուսումնասիրում ենք Դ. Հ. Լորենսի, ինչպես նաև Լորի Լիի ստեղծագործությունները, նկատվում է, որ վիպական ծավալումների մեջ իր որոշիչ դերն է խաղում բառօգտագործման ու լեզվաարտահայտչական միջոցների ներդաշնակորումը՝ հարուստ բառապաշար, փոխաբերություններ, կուռ շարադրանք, տրամաբանական շեշտադրումներ, մարդկային վարքի ու հոգեվիճակների նոր բացահայտումներ, որոնք կարող են կենտրոնանալ առանձին

բառերի ու պատկերավոր արտահայտությունների մեջ՝ ընդարձակելով լեզվական միավորները, ինչպես ասենք՝ բառը դարձնելով ֆիգուրա, բառակապակցությունը (երկանդամ, եռանդամ և այլն)՝ նախադասություն:

Վերը ասվածի վկայությունն է, օրինակ, Լ. Լիի ստեղծագործություններից բերվող հետևյալ հատվածը.

*“So in the ample night and the thickness of her hair
I consumed my **fattened sleep**, drowsed and nuzzling
to her warmth of flesh, blessed by her bed and safety.
From the width of the house and the separation of the
day, we two then lay joined alone. That **darkness to me
was like the fruit of sloes**, heavy and ripe to the touch.
It was **darkness of bliss** and **simple langour**, when all
edges seemed rounded, apt and fitting; and the
presence for whom one had moaned and hungered was
found not to have fled after all”.*

*My Mother, freed from her noisy day, would sleep
like a happy child, humped in her nightdress,
breathing innocently and making **soft drinking sounds**
in the pillow. In her flights of dream **she held me close,
like a parachute to her back**; or rolled and enclosed me
with her great tired body so that I was snug as a mouse
in a hayrick.*

*They were deep and **jealous, those wordless nights**,
as we curled and muttered together, like a secret I held
through the walking day which set me above all
others. It was for me alone that the night came down,*

for me the prince of her darkness, when only I would know the huge helplessness of her sleep, her dead face, and her blind bare arms. At dawn, when she rose and stumbled back to the kitchen, deep on my face to sleep again in the nest she had made my own.

L. Lee, "Cider with Rosie", p. 27

Գեղեցիկ ու բնական այս տեսարանն այնքան տպավորիչ է, որ ասես գտնվում ես հավերժ մաքրամաքուր մայրական գրկում: Հատվածում կան բնութագրական փոխաբերական արտահայտություններ՝ (*fattend sleep, a darkness of bliss and simple langour; soft drinking sounds, the huge helplessness of her sleep; jealous, wordles nights*), համեմատություններ՝ (*the darkness to me was like the fruit of sloes;... would sleep like a happy child; she held me close, like a parachute to her back; was snug as a mouse in a hayrick*), բանաստեղծական երանգ հաղորդող կրկնություններ (*her dead face, and her blind bare arms*): Օգտագործվել է նաև չափազանցություն (*it was for me alone that the night came down, for me the prince of her darkness*), որը զգալիորեն թանձրացնում է գիշերային խավարի պատկերը:

Լ. Լիի ստեղծագործություններում առկա փոխաբերությունները բազմազան են ու տարաբնույթ, տարարժեք են ու տարասեռ և հաճախ՝ այնքան անսովոր ու հանկարծազուտ, որ արտաքուստ կարող է թվալ, թե դուրս են ոչ միայն տրամաբանական, այլ նաև վիպական ընդունված նորմերից: Կողք կողքի ներկայացված են մարդիկ, նրանց կյանքն ու կենցաղը՝ առօրյա դրսևորումներով (*metallic bursts of speech;*

the drowsy grip of harvest; a cool crisp singing; The Parochial Church Tea Entertainment was an orgy of communal gluttony), բուսական ու կենդանական աշխարհը (a shaggy grass; a creamy grass; a swarm of summer-laden bees; lime-cold hills and buttery swamps of flowers; bees blew like cake-crumbs through the golden air, while butterflies like sugared wafers), գյուղաշխարհին իր հովվերգական ներշնչանքներով (the country wild and silent; a friendly town; the blinding white road; the lips of the hills like layers of thick green lava; a dry roaring that seemed a natural utterance of the landscape): Սրանք մտել են խոսքի շղթա և պատկերավորման համակարգում ներկայացված են ոչ թե որպես մեկուսի գործող արժեքներ, այլ փոխադարձ կապի, փոխներգործության և միմյանց լրացնող ձևեր, որոնք էլ, ինքնին վերցրած, դարձել են բանաստեղծական մի յուրահատուկ կերտվածք, որտեղ գույներն ու գուգորդումները շնչում են իրենց հարստությամբ, իմաստային երանգներով, գուգորդումների առատությամբ:

Լ. Լիի վեպերի ինքնակենսագրական բնույթը գրողին հնարավորություն է ընձեռել ընտրելու համեմատաբար ավելի բարդ պատմելաձև, երբ նկարագրական բոլոր մանրամասները պարտադիր ներկայացվում են հեղինակի *tu* - ի տեսանկյունից, նրա վկայությամբ, փաստարկներով ու հիմնավորումներով (*I groaned from solitude, blushed when I stumbled, loved strangers and bread and butter, and made long trips through the rain on my bicycle, stared wretchedly through lighted windows, grinned wryly to think how little I was known, and lived in a state of raging excitement. Now I measured that first growing year by the widening fields that become visible to me,*

the new tricks of dressing and getting about with which I became gradually endowed (p.39) I rode like a prince through the village (p.109):

Հետաքրքրական է, որ նկարագրական և հոգեբանական պահերն ու պատկերները մի կողմից ներկայացվում են երեխայի յուրօրինակ ընկալմամբ ու գնահատմամբ, մյուս կողմից կարծես դուրս են երեխայի մտածական կարողության շրջանակներից, քանի որ արտացոլում են միանգամայն հասուն մտորումներ ու խոհեր, ինքնավերլուծություններ: Օրինակ՝

“Marge gave her silky, remembering laugh and looked fondly across at Tony. The fire burned clear with a bottle-green light.

Their voices grew low and furry. A farm-dog barked far across the valley, fixing the time and distance exactly. Warned by the dog and some hooting owls, I could sense the night valley emptying, stretching in mists of stars and water, growing slowly more secret and late.

*The kitchen, warm and murmuring now, vibrated with **rose darkness**. My pencil began to wander on the page, my eyes to cloud and clear. I thought I'd stretch myself on the sofa – for a while, for a short while only. The girl's muted chatter went on and on; I struggled to catch the drift. ‘Sh!... Not now... When the boys are in bed ... You'll die when you hear ... Not now ... ‘*

The boards on the ceiling were melting like water. Words broke and went floating away. Chords of

smooth music surged up in my head, thick tides of warmth overwhelmed me, I was drowning in langours of feathered seas, spiralling cosily down”

L. Lee, “Cider With Rosie”, p. 76

Հատվածի առաջին պարբերությունում հեղինակը ներկայացնում է մի իրադրություն, երբ իր հերոսը վառարանի մոտ՝ խոհանոցում, քույրերի հետ նստած, վայելում է երեկոյի հաճելի մթնշաղր: Իր քրոջ՝ Մարջիի նուրբ ու հաճելի ծիծաղը, վառվող կրակի հանդարտ կապույտ գույնը, հեռու դաշտերից լսվող շան հաչոցն ու բվի կռինչը ասես ամփոփում են ծովի և երեկոյի հմայքը: Ահա այս հաճելի մթնոլորտում գիշերվա մթությունը հերոսն ընկալում է որպես վարդագույն խավար (*rosy darkness*):

Չնայած այն բանին, որ փոխաբերական արտահայտության մեջ տեղ գտած բառերն իմաստային տեսակետից տարարժեք են, նույնիսկ ինչ-որ տեղ հակասական, և նրանց ընկալումը իմաստային մակարդակով չի սահմանափակվում¹⁵¹, վերջիններիս գործածությունը բերում է որոշակի գեղագիտական ազդեցության: Ակնհայտ է, որ բովանդակության ու արտահայտության միասնությունը միջոց են դարձել փոխաբերական, նոր մետաբովանդակության արտահայտման

¹⁵¹ Օքսֆորդի բառարանում *rosy* և *darkness* բառերը ներկայացված են հետևյալ իմաստներով. “*Rosy*” – 1) *pink and pleasant in appearance*, 2) *likely to be good or successful*: “*Rosy*” բառիմաստին լիովին հակադրվում է “*darkness*” գոյականը – 1) *the state of being dark*; 2) *the quality or state of being dark in colour* 3) */literary/ evil*. (**Oxford Advanced Learner’s Dictionary**. Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 386, 1323):

համար. գիշերվա վեհասքանչ հանդարտությունը անհոգ մանկան պատկերացմամբ «վարդագույն» է:

Առաջին հայացքից *rosy darkness* փոխաբերությունը կարող է լինել թվացյալ, քանի դեռ ընթերցողը չի թափանցել բուն համատեքստի, նաև ողջ ստեղծագործության մեջ:

Rosy darkness ոչ նմանութենակիր փոխաբերության բովանդակությունն ամբողջանում է լայն համատեքստի շրջանակներում հանդիպող *warm, murmuring, silky, muted, smooth, warmth* բառերի առկայությամբ, որոնք զգալիորեն լրացնում ու նոր երանգ են հաղորդում փոխաբերությանը:

Հատվածի հնչերանգային նկարագրում առանձնապես նշույթավորված հասկանիշներից են տեմպի դանդաղումը *growing slowly more secret and late; were melting like water; floating away; drowning in langours of feathered seas, spiralling cosily down* կապակցություններում, որտեղ դրան նկատելիորեն նպաստում են [1] ձայնորդի տևական արտասանությունը, ձայնի տոնի բարձրացումը դեպի ձայնածավալի վերին հատված, դադարները (*feathered seas* փոխաբերությունից առաջ և հետո), որոնք բացատրելի են միայն վերնշանային մակարդակում: Տեղ-տեղ, հատկապես հատվածի վերջին մասում, ձայնը ձեռք է բերում շնչեղության երանգ, որն էլ ավելի է գորացնում պատկերի լեզվաբանաստեղծական ներգործուն ուժը: Հատվածում առկա բաղաձայնային երևույթները (*murmuring, rosy*); (*seas, spiralling*) ոչ միայն որոշակի երաժշտական ուժով են հաղորդում հատվածի այս կամ այն պարբերությանը, այլև նպաստում են երկի ընդհանուր կոլորիտայնությանն ու հնչեղությանը:

Ինչպես *rosy darkness*, այնպես էլ նրան հաջորդող *feathered seas* փոխաբերական արտահայտությունները չեն

կարող հպանցիկ ընկալվել: Ընթերցումը պետք է ընդհատել, նախ ընկալել ողջ համատեքստը և ջանք թափել ընկալելու, թե ինչ նկատառումներով է հեղինակը չափազանց տարբեր իմաստներ ունեցող բառեր տվյալ համատեքստում միացրել իրար¹⁵²: *Langours of feathered seas* փոխաբերությունը, անկասկած, կարիք ունի մեկնաբանություններին: Հեղինակը, *sea* բառը որակելով *feathered*¹⁵³ ածականով, ըստ էության ընդլայնել է երևույթի հասկացական շրջանակները:

Մենյակում տիրող խաղաղ մթնոլորտը համահունչ է վեպի տվյալ կերպարի՝ դեռահաս տղայի հոգեվիճակին: Իր անուրջների ելևէջումներին հանձնվելը մի երանելի զգացում է, որը նույնքան հաճելի է նրան, որքան ծովի քնքուշ, հանդարտ ալիքների մեջ ընկղմվելը: Հատվածի վերջին պարբերությունը խտացնում է երևակայական այդ ծովի պատկերը, մասնավորապես՝ *melting like water, floating away, thick tides* և, իհարկե, *feathered seas* բառակապակցությունների գործածությամբ:

Նկարագրական այս հատվածի կուլմինացիոն պահը արտացոլվում է *feathered seas* փոխաբերական արտահայտությամբ, որը լիովին ամփոփում է հատվածի պատկերավորու-

¹⁵² Ինչպես նշում է Է. Ռ. Աթայանը, մետաֆորան տեղափոխություն է մի իմաստաբանական գազաթից դեպի մյուսը, «թևավոր խոսքերը», «թևավոր արտահայտությունները» միշտ էլ այս կամ այն չափով և ձևով մետաֆորային բնույթ ունեն: Տե՛ս Է. Ռ. Աթայան, *Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը*, Եր., 1981, էջ 258:

¹⁵³ Ըստ Ուեբսթերի բառարանի՝ *feather* բառը մեկնաբանվում է որպես *any of the growths covering the body of a bird or making up a large part of the wing surface; anything like or suggesting a father or feathers in appearance, lightness, etc.* (Տե՛ս **Websters New World Dictionary**. Third College Edition. Cleveland & New York, Simon and Schuster, 1988, p. 495):

թյունը: Սակայն միշտ չէ, որ գիշերվա խավարն ու մթությունը հաճելի են կերպարին: Առօրյա հոգների և տրամադրության հետ փոփոխվում է նաև նրա վերաբերմունքը: Օրինակ՝

*“Then the fever returned as it always did, the room began its whisper and dance, the burnt-down candle spat once and shuddered, and I saw its wick fold and go out ... Then darkness hit me, a **corroding darkness**, a **darkness packed like a box**, and a row of black lanterns swung down from the ceiling and floated towards me, smiling. And once more I was hammering the bed-rails in terror, screaming loudly for sisters and light”.*

L. Lee, “Cider With Rosie”, p. 162

Գիշերային տեսիլքների ճնշող ազդեցությունը վախը դարձնում է սարսափ, որն էլ ավելի ահավոր ու մղձավանջային է դառնում հատկապես անթափանց խավարի սաստկացումով:

Հեղինակն այս իրադրությունը նկարագրելու համար ստեղծում է սարսազդու և անորոշ խավարի անկրկնելի պատկեր (*corroding darkness*)՝ փոխաբերական կապակցությանը հաջորդող համեմատության թանձրույթով (*a darkness packed like a box*): Տվյալ դեպքում հասկանալի է, որ հուզական տարբեր երանգներ ունեցող համատեքստը հազեցած է նույնքան տարբեր հնչերանգային գծերով: Բերված օրինակում (*corroding darkness*) տեղի է ունենում ձայնի տեմպի նվազում, տրամաբանական շեշտը մասնավորապես ընդունում է *corroding* բառը: Փոխաբերությունը սաստկական

դարձնելու նպատակով հեղինակը նույն նախադասության մեջ մի քանի անգամ կրկնում է *darkness* բառը¹⁵⁴:

Հետաքրքրական է, որ Լորի Լին տարբեր համատեքստերում, մեծ վարպետությամբ հաճախականացնելով խավարի պատկերը, կարողանում է ներմուծել թե՛ դրական և թե՛ բացասական երանգներ (հմմտ. *rosy darkness* բառակապակցությունը):

Ստորև բերվող հատվածում *darkness* բառը նորից գործածվում է դրական երանգներ ներմուծելու միտումով՝ այս անգամ կապակցվելով ընթերցողի համար անսպասելի *sparkling* ածականով: Օրինակ՝

“The bells, which for an hour had been crashing out a jangle of discords, suddenly stopped with a humming abruptness. At this signal the multitude went quite still, fixing its eyes on the distant church. A heap of gold at noon, it has now a dark blue shadow, hanging in the air like a wisp of incense. The silence increased, and even the cries of the children began instinctively to smother themselves. Then the doors were thrown open on to a

¹⁵⁴ Հարկ է նշել, որ բառական կրկնությունները ընդգծում ու ավելի ցայտուն են դարձնում միտքը, ուժեղացնում ռիթմն ու երաժշտականությունը: Դրանք լայնորեն օգտագործվում են գրական երկերում՝ պոեզիայում և արձակ ստեղծագործություններում:

Ահա մի հատված Ավ. Իսահակյանի «Հովվերգություն» պատմվածքից. «Միրտս պռնկե-պռունկ լցված էր մի հզոր, ամենատարած սիրով, որ հեղեղանման զեղում է դեպի բոլոր արարածները, և՛ դեպի բոլոր մարդկանց, և՛ աշխարհներին, և՛ քարերն ու սարերը: Եվ տիեզերքի բոլոր աստղերը համբուրել էի ուզում»: Այստեղ կրկնված են «և» շաղկապը և «բոլոր» դերանունը, որոնցով ավելի է ընդգծվում հեղինակի սիրո համապարփակ բնույթը (տե՛ս Էդ. Զրբաշյան, Հ. Մախչանյան, *Գրականագիտական բառարան*, Երևան, Լույս, 1972, էջ 49):

sparkling darkness, like a cave full of summer firefiles, as several hundred candles streamed away from the altar and came fluttering towards the street”.

L. Lee, “As I Walked Out ...” p. 70

Նկարագրությունն այնքան բնական է ու փաստարկված, որ ընթերցողն ինքն էլ մտովի գտնվում է այդ խորհրդավոր եկեղեցում և վայելում նրա առեղծվածային անդորրն ու լույսը:

Կարելի է նկատել մի կարևոր հանգամանք ևս: Դա Լ. Լիի ստեղծագործություններում հեղինակային խոսքի գերակշռությունն է, մի յուրահատուկ գրելաձև, որը որոշակիորեն ներագրում է կերպարների ու պատկերների կերտման, բառօգտագործման, կերպարների հերթագայության, երկի կառուցվածքի, երկխոսությունը մենախոսությամբ կամ հեղինակային խոսքին ներձուլելու յուրահատկությամբ:

Հեղինակի խոսքը տվյալ դեպքում կարող է լինել բազմաձև: Հեղինակն այստեղ ազատ է և կարող է ակնհայտ միջամտություն անել՝ տալով իրադրության գնահատական, ուղղակիորեն դիմել ընթերցողին, ցուցաբերել իր տեսակետը տվյալ երևույթի նկատմամբ¹⁵⁵:

¹⁵⁵ Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ հեղինակի խոսքն ու մեկնաբանությունները մեծապես օգնում են գեղարվեստական ստեղծագործության լիակատար ընկալմանը: Դրանք, հանդես գալով ստեղծագործության ողջ ընթացքում, նպատակ ունեն արտացոլել նկարագրվող երևույթների դրամատիկ մթնոլորտը, տալ գործողությունների կենդանի պատկերը՝ շնորհիվ հնչերանգային յուրատիպ ձևերի դրսևորման: Ավելի մանրամասն տե՛ս **M. V. Davidov, N. A. Chernysh, *The Interplay or Timbres in the Author’s Speech* // New Developments in Modern Anglistics. / Ed. by O. S. Akhmanova, M., MSU, 1996, p.11-14:**

Այսպիսով ներկայացված նյութի մանրակրկիտ վերլուծությունը բերում է մեզ այն համոզման, որ նմանութենակիր և ոչ նմանութենակիր փոխաբերություններն ունեն ձևաբովանդակային որոշակի հակադրություններ, որոնք ինչ-որ կետում նաև լրացնում են մեկը մյուսին. մեկի սկիզբը մյուսի վերջն է:

Գեղարվեստական ստեղծագործության ընդհանուր համատեքստում նմանութենակիր փոխաբերություններն առանձնակիորեն չեն ընդգծվում և ընկալման տեսակետից մեծ լարվածություն չեն պահանջում, քանի որ դրանք ուղղակիորեն կապված չեն մետաբովանդակության հետ և, ի տարբերություն ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունների, չեն պահանջում համատեքստային խոր մեկնաբանություններ:

Նմանութենակիր փոխաբերության մեջ ընդգրկված բաղադրիչները չեն կարող բնութագրվել որպես իմաստային նրբերանգներով ու աղերսներով հարուստ բազմաձայն բառեր, և, որ կարևորն է, նրանցում արտահայտված հարաբերություններն ու կապերը արդեն առկա են մարդկության կենսափորձում: Այս դեպքում օգտագործվում է հուզական տեմբրի «թերհագեցած» տեսակը, որն էլ ենթադրում է, որ հնչերանգային հատկանիշները համեմատաբար ավելի փոքր ծավալով ու հաճախականությամբ են տարափոխվում: Թեև փոխաբերությունների այս տիպը արտաբերվում է հնչերանգային տարբեր որակների (ձայնի բարձրություն, տեմպ, ձայնաձավալ, դադար, ձայնորակ և այլն) մասնակցությամբ, այնուամենայնիվ չեն նկատվում կտրուկ անցումներ, և փոխաբերությունը չի առանձնանում հատվածի ընդհանուր հնչողության ֆոնին: Նմանութենակիր փոխաբերությունները որքան էլ օժտված լինեն հուզական, արտահայտչական նրբերանգներ

րով, այնուհանդերձ չեն հանգեցնում բանաստեղծական խորը պատկերի ստեղծման:

Ի տարբերություն նմանութենակիր փոխաբերությունների՝ ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունները սերտորեն կապված են ստեղծագործության գաղափարական, գեղարվեստական բովանդակության հետ, պահանջում են հատուկ մեկնաբանություն, և բառերը, որոնք մտնում են այս տիպի փոխաբերության կազմի մեջ, բազմաձայն են՝ լի իմաստային նրբերանգներով ու աղերսներով: Ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունները կարդացվում են հուզական տեմբրի «հագեցած» տարբերակով, որն էլ հատվածին հաղորդում է հուզական, արտահայտչական լրացուցիչ նրբերանգներ՝ խոսքն օժտելով յուրահատուկ հնչողությամբ:

Հնչերանգային հատկանիշների մեջ առանձնանում է ձայնածավալը (սովորաբար փոխաբերությունն արտաբերելիս տեղի է ունենում տեղաշարժ դեպի ձայնածավալի վերին կամ երբեմն ստորին հատվածը), տոնի տատանումներն ավելի ակնհայտ են դառնում, առկա է դադար, որը լրացուցիչ արտահայտչականություն է հաղորդում փոխաբերությանը: Ինչ վերաբերում է ձայնի որակին, ապա այն հիմնականում շնչեղ է, փոխաբերությունը կամ փոխաբերական կապակցությունը արտաբերելիս նկատվում է հնչյունների լարված արտաբերում, որը նույնպես նոր երանգ է հաղորդում շարադրանքին:

Այսպիսով՝ վերը ներկայացված նմանութենակիր և ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունների հակադրության ընկալումը կարևոր նախադրյալ է փոխաբերականության ընկալման և ընդհանրապես գեղարվեստական տեքստի հասկացման և համապատասխան արժևորման համար:

ՈՉ ՆՄԱՆՈՒԹԵՆԱԿԻՐ ՓՈԽԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԻ ԲԱՑԱՀԱՅՏՈՒՄԸ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

Լեզուների բազմազանության գիտակցված ընկալումը կամա թե ակամա ձգտում է ծնում հասկանալու այս կամ այն լեզվական աշխարհի ու լեզվամտածողության յուրահատկությունները, և այստեղ է, որ անգնահատելի է թարգմանության դերը, քանզի թարգմանել նշանակում է կարողանալ ընկալվող առարկաներին ու երևույթներին նայել տարբեր կողմերից, գիտակցության մեջ արտացոլել աշխարհն իր բազմազանությամբ հանդերձ, այլոց հոգեբանությունն ու մտածելակերպը քննելով՝ հասկանալ ու ճանաչել ինքդ քեզ: Թերևս հենց այս է պատճառը, որ դեռ անհիշելի ժամանակներից ի վեր մարդը ջանքեր է գործադրում «վերակողպվորելու», վերարտադրելու ազգային ու անհատական ինքնատիպությամբ ստեղծված խոսքարվեստի գործեր:

Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական երկի թարգմանությանը, ապա սա «բաբելոնյան աշտարակաշինության» ամենադժվարին մասն է, քանզի համապատասխան արտացոլումն ու արժևորումն այս դեպքում իրագործվում են գեղարվեստական պատկերավորումը համարժեք վերարտադրելու եղանակով, իսկ գեղարվեստական պատկերի մեջ զուգակցվում են կենսական որոշակիությունն ու ընդհանրացող տիպական նշանակության, երևույթների հուզական ու տրամաբանական գնահատականը, կողմնորոշումը մի կողմից դեպի իրական փաստը, մյուս կողմից դեպի ստեղծագործական երևակայությունը: Լեզվի օգնությամբ է, որ հեղինակը կարո-

ղանում է թափանցել զգացմունքի ու մտքի ամենանուրբ ծալքերը և հասնել դրանց համարժեք վերարտադրության: Եվ քանի որ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն բնորոշվում է յուրահատուկ գեղարվեստական ոճով, որը պատկերավոր մտածողության, արտահայտչական միջոցների, բովանդակային ու ձևակառուցվածքային տարրերի համակարգի ներդաշնակ ամբողջություն է, պատահական չէ, որ դատողություններն այն մասին, թե ինչ է թարգմանությունը, ինչ է նշանակում անթարգմանելիություն և կամ ինչ պետք է հասկանալ համարժեք թարգմանություն ասելով, գլխավորապես և ավանդականորեն կապվում են գեղարվեստական թարգմանության հետ: Չէ՞ որ հենց այս բնագավառին են առնչվում հիմնական դժվարությունները:

Եթե ելնելու լինենք բառարանային այն ընդհանուր իմաստից, որը թարգմանությունը սահմանում է որպես խոսքային այս կամ այն դրսևորման մեջ առկա տեղեկատվության հաղորդում մի այլ լեզվի միջոցներով, ապա վստահաբար կարող ենք պնդել, որ գեղարվեստական ստեղծագործության առումով այդ տեղեկատվությունն անհամեմատ ավելի ընդգրկուն է՝ ներառելով խոսքի բովանդակության ու ձևի անբաժանելի միասնությունը: Չէ՞ որ բառարվեստի հասուն ու գեղագիտորեն ամբողջացած գործում հեղինակը չի կարող սահմանափակվել բովանդակության հաղորդումով, այլ նպատակադրվում է լեզվաոճական ու լեզվաբանաստեղծական տարրեր միջոցների ներդաշնակավորումով ընթերցողին փոխանցել որոշակի հույզեր ու ապրումներ, նաև իր զգայական կենսափորձը, խթանել նրա ընկալումը, դարձնել նրան իր ստեղծագործական պրոցեսի գործուն մասնակիցը: Հետևաբար յուրաքանչյուր

շարադրանք իր հետ բերում է համապատասխան խոսքային արվեստ՝ լեզվառճական տարրերի համամասնությամբ ու համակարգայնությամբ:

Թարգմանության պրոցեսում թարգմանիչը բախվում է բազմապիսի դժվարությունների: Հասկանալի է, որ գեղարվեստական ստեղծագործության յուրաքանչյուր թարգմանիչ պետք է ձգտի առավելագույնս մոտ մնալ բնագրին, սակայն սա չի կարող հակագդել այն իրողությանը, որ, այդուհանդերձ, նա յուրովի է վերարտադրում բնագրի գեղագիտական արժեքները, ոչ թե ստեղծում, այլ վերաստեղծում է բնագրային ողջ մթնոլորտը, յուրովի է փոխանցում բնագրի կենսունակությունը, երբեմն փորձում հմտորեն համադրել երկու լեզուների պատմամշակութային արժեքները, իսկ ավելի հաճախ՝ ձևեր փնտրում լեզվամտածողության ու աշխարհընկալման տարբերությունների բախումը շրջանցելու համար: Ու թեև, ինչպես վկայում է թարգմանչական գործունեության բազմադարյա փորձը, բառօգտագործման արվեստը, բառիս բուն իմաստով, մայրենի լեզվի առանձնաշնորհն է, բայցևայնպես իմաստային երանգների ու ներիմաստների, առնշանակությունների ու իմաստային աղերսների համարժեք հաղորդումը գեղարվեստական թարգմանության եզակի դժվարությունը չէ: Այս կարգի թարգմանությունը առաջադրում է բազմապիսի այլ խնդիրներ, որոնց լուծումը, բառագիտության նեղ շրջանակներից հաճախ դուրս գալով, մուտք է գործում հոգեբանության ու հոգելեզվաբանության, պատմության ու հանրալեզվաբանության, մշակույթի ու քաղաքակրթության բնագավառներ և առաջին հերթին սերտորեն առնչվում զուգադրական ոճաբանությանը, քանի որ թարգմանությունն ընդհանրապես և գեղարվեստական թարգմանու-

թյունը մասնավորապես նախ և առաջ երկու կամ ավելի լեզուների գուգադրություն են՝ նրանց միավորների միջև իմաստային համապատասխանություններ գտնելու նպատակով¹⁵⁶: Ավելին՝ գուգադրական մեթոդով գեղարվեստական երկի և նրա թարգմանական տարբերակների համեմատական քննությունը ոչ միայն հնարավորություն է ընձեռում բացահայտելու տարբեր լեզուների յուրահատուկ գծերն ու ընդհանրությունները¹⁵⁷, այլև մեծապես օգնում է թափանցելու բնագրի գաղտնիքների մեջ, բացահայտելու նրա ներքին հարստությունները:

Առանձին դեպքերում բնագրի թարգմանական տարբերակները դիտվում են որպես մի ամբողջություն և տվյալ բնագրի համար կարող են համարվել բանասիրական լայն համատեքստ, որը նպաստում է բնագրի տարբեր կողմերի բացահայտմանը¹⁵⁸: Հետևաբար՝ թարգմանություն կատարելիս հաճախ նպատակահարմար է դիմել ոչ միայն բնագրին, այլև գոյություն ունեցող թարգմանական տարբերակներին, որն էլ հնարավորություն կտա օգտվելու նախորդների փորձից¹⁵⁹:

Բնագրի ուսումնասիրությունը օգնում է թարգմանական տարբերակների գեղարվեստական համակարգի, լեզվական

¹⁵⁶ Տե՛ս **Օ. Ս. Ахманова**, *Словарь лингвистических терминов*. М., Сов. Энциклопедия, 1966, с. 316:

¹⁵⁷ Տե՛ս **А. В. Федоров**, *Очерки общей и сопоставительной стилистики*. М., Высшая школа, 1971:

¹⁵⁸ Տե՛ս **В. Я. Задорнова**, *Восприятие художественного произведения в единстве его содержания и формы*. М., МГУ, 1981, նաև՝ **Ս. Զ. Գասպարյան**, *Համեմատական քննության հարցեր / Օտար լեզուները բարձրագույն դպրոցում*, Եր., ԵՊՀ հրատ, 1995, էջ 21-31:

¹⁵⁹ Տե՛ս **В. Я. Задорнова**, *Филологические основы перевода поэтического произведения*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., МГУ, 1976, **Օ. Akhmanova, V. Zadornova**, *On Linguopoetic Stratification of Literary Texts // Poetica*. Tokyo, Sanseido International, 1977:

արվեստի, ոճական հնարների առավել մանրակրկիտ քննությանը, գեղագիտական արժևորմանը: Հայտնի է, որ ֆրանսիացի ոճաբան Շարլ Բալլին որոշակի կապ էր տեսնում մայրենի լեզվի հուզական արտահայտչական հնարավորությունների բացահայտման, դրանց գիտակցված ու ճիշտ օգտագործման և այլ լեզուներում համանման ոճական երևույթների հետազոտման միջև: Գիտնականը, իր դրույթը հիմնավորելով հարաբերակցության սկզբունքի կարևորությամբ, որից էլ բխում է գուգադրական մեթոդը, գտնում էր, որ քննության բոլոր մեթոդներն ի վերջո հանգում են մեկին՝ գուգադրականին¹⁶⁰:

Երբ գործ ունենք գեղարվեստական խոսքի և գեղարվեստական պատկերների հետ, գուգադրությունը կարող է բացահայտել ակնառու տարբերություններ, որոնք լեզվամտածողական և աշխարհընկալական տարբերությունների ուղղակի անդրադարձն են:

Հայտնի է, որ թարգմանական զգալի դժվարություն են հարուցում «բազմաձայն» բառերն ու արտահայտությունները, որոնք, գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ընդլայնելով իրենց իմաստային սահմանները և դրսևորելով հավելյալ խորություն ու ծավալ, հանդես են գալիս որպես իմաստների, իմաստային զանազան աղերսների և ոճական երանգների տարողունակ ամբողջություն, որոնցով էլ պայմանավորված է նրանց առանձնահատուկ «հնչողությունը» գեղարվեստական համատեքստում: Բառի բազմաձայնությունը, որն ըստ էության

¹⁶⁰ Շարլ Բալլիի համոզմամբ՝ լեզուների ոճական միջոցների գուգադրական ուսումնասիրությունը շատ արդյունավետ է, քանի որ այն լայն ուղիներ է բացում մայրենի լեզվի արտահայտչական հնարավորությունների առավել խորը և գիտակցված արժևորման համար (Յ. **Բալլի**, *Французская стилистика*. М., АН СССР, 1961):

գեղարվեստական միտումի իրականացման կարևորագույն միջոցներից է և գործաբանորեն մշտապես հիմնավորված: Այս ուղղությամբ եղած ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ «բազմաձայնություն» երևույթն առավել հստակ բացահայտվում է հատկապես թարգմանության մեջ, երբ բնագրում առկայացած բազմաձայն բառի իմաստներն ու իմաստային երանգներն իրենց արտացոլումն են գտնում տարբեր թարգմանություններում: Սա հաճախ բացատրվում է նաև սուբյեկտիվ պատճառներով, սակայն երբեմն էլ օբյեկտիվորեն անհնար է լինում թարգմանական տարբերակում ներկայացնել բազմաձայն բառն իր իմաստային և հնչողական ամբողջությամբ, քանի որ միևնույն հասկացական բովանդակությունը տարբեր լեզուներում արտահայտվում է տարբեր ձևերով¹⁶¹:

Բազմաձայն բառերի թարգմանական դժվարությունները ուղղակիորեն առնչվում են լեզվական, լեզվաբանաստեղծական, գեղագիտական համարժեքության խնդրին¹⁶², որը կապված է նաև թարգմանելիության և ոչ թարգմանելիության

¹⁶¹ Տե՛ս **С. К. Гаспарян**, *Лингвопоэтика образного сравнения*. Ереван, изд-во ЕГУ, 1991:

¹⁶² Վ. Յա. Չաղորնովան, օրինակ, նշում է, որ *time* բառը շեքսպիրյան մենախոսության մեջ (*whips and scorns of time*) կարող է մեկնաբանվել և՛ որպես «դարաշրջան», և՛ որպես «անհատ մարդու կյանք», և՛ որպես «գերուժ, որին անհնար է դիմակայել»: Սա, ըստ էության, *time* բառում բազմաձայնական հատկանիշների առկայության կարևորագույն վկայություններից մեկն է (տե՛ս **В. Я. Задорнова**, *Теория и практика перевода в свете учения о функциональных стилях речи* // Лингвистические проблемы перевода. М., МГУ, 1981, Բազմաձայնության երևույթի մասին տե՛ս նաև **С. К. Гаспарян**, *Полифония слова в составе фигуры сравнения*. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук, М., МГУ, 1983), Տե՛ս **Ս. Ք. Գասպարյան**, **Գ. Ս. Ստեփանյան** *Բազմաձայնությունը որպես պատկերավորման միջոց* // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, 1 (70), Եր., 1990:

հասկացությունների, համապատասխան ձևերի և դրանց տիպերի ընտրության հետ:

Գեղարվեստական երկերի թարգմանությունը, անշուշտ, պահանջում է գրողական մեծ վարպետություն, և ամեն ոք չի կարող այստեղ հասնել հաջողության: Հաճախ փորձ է արվում ընթերցողի դատին հանձնել միայն բնագրի առանձին ընդգծված ոճերի սխեմատիկ ընտրությամբ պատրանքայնություն ունեցող թարգմանություններ, որոնք զուրկ են գեղարվեստական արժեքից, հետևաբար՝ անընդունելի¹⁶³: Վարպետությունը տրված է առանձին ընտրյալների, որովհետև հենց միայն նրանք կարող են ընդգրկել ստեղծագործության բոլոր մանրամասները, գտնել տվյալ լեզվի համարժեքները՝ կերտելով լեզվաոճական շերտերի փոփոխակներ, փոխակերպված ձևեր, տաղաչափական յուրահատկություններ, ռիթմ, որովհետև հենց այդ ընտրյալներին է շնորհված մի յուրահատուկ ներհայեցման ունակություն՝ երկն ամբողջապես ընկալելու, վերաստեղծելու և վերապատկերավորելու:

Թարգմանության արվեստին նվիրված ուսումնասիրություններում, այնուամենայնիվ, այն համոզմունքը կա, որ պետք է ապահովել բնագրի ոճական համարժեքությունը, համագործությունը, պահպանել բնագրի «հարազատ բույրն ու հրապույրը», կարողանալ վերաստեղծել, վերակերտել, մի

¹⁶³ Այդպիսի օրինակ է լեզվաբան Գ. Մևակի՝ Ա. Ս. Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» վեպի թարգմանությունը, որը խոցելի է հենց գեղագիտական չափանիշները չապահովելու պատճառով: Թարգմանչի համար բոլորովին էլ պարտադիր չէ գուգադրական վերլուծության մեթոդով առաջնորդվել այնպես, ինչպես առաջադրում է բանասիրական թարգմանության սկզբունքը: Մեծ գրողներն են հայտնի իբրև հմուտ թարգմանիչներ: Նրանց գրչի տակ բնագրային կորուստները քիչ են, շեղումները՝ սակավաթիվ, փոխարժևորումները՝ հիմնավոր ու նույնքան հարազատ բնագրին:

բան, որ տրված է միայն մեծատաղանդ գրող-թարգմանիչներին ու իմաստուն մտածողներին: Գրականագետ Ա. Ա. Սմիրնովի կարծիքով՝ թարգմանությունը համարժեք կարելի է համարել այն դեպքում, երբ հաջողվում է հեղինակի մտադրությունն ամբողջությամբ փոխանցել թարգմանության լեզու և հնարավորին չափ վերակերտել երկի պատկերավորությունն ու կոլորիտը՝ ընթերցողի վրա թողնելով որոշակի գեղագիտական ազդեցություն¹⁶⁴:

Բնագրի և թարգմանության ոճական համարժեքության հարցերին է անդրադարձել նաև գրաքննադատ Լ. Տեր-Մինասյանը, որի դիտարկմամբ՝ գեղարվեստական կարող են համարվել միայն այն թարգմանությունները, որոնք ոչ ազատ են և ոչ էլ բառացի, այլ ճշգրիտ են, ճշգրիտ՝ ստեղծագործական իմաստով, ոչ միայն արտահայտված մտքի, այլ բնագրի ու թարգմանության ոճական համարժեքության տեսակետից: Չհերքելով Լ. Մկրտչյանի «միայն բնագիրն է հավասարազոր բնագրին» դրույթը և համաձայնելով Հովհ.Թումանյանի այն մտքին, թե «գրեթե անկարելի է, որ թարգմանիչը տա բնագրի հարազատ բույրն ու հրապույրը», այնուամենայնիվ, Լ. Տեր-Մինասյանը այն համոզմունքն է հայտնում, որ «բնագրի ամենահարազատ վերարտադրության ձգտումն է բնորոշում գեղարվեստական մտածողություն, ճաշակ և վերաստեղծման տաղանդ ունեցող այն արվեստագետին, որը թարգմանիչ է կոչվում»¹⁶⁵: Եվ ամեն օժտված թարգմանիչի համար էլ թարգմանությունը մնում է որպես դժվարին արվեստ:

¹⁶⁴ Տե՛ս *Литературная энциклопедия* / ред. А. В. Луначарский, т. 5, М., 1929-1939:

¹⁶⁵ Տե՛ս Լ. Տեր-Մինասյան, *Թարգմանչական արվեստն ու նրա քննադատությունը* // Գրական թերթ, Եր., 1977, ապրիլի 8, № 14, էջ 2:

Թարգմանության տեսության մեջ կարևոր է համարվում երկու հարցադրում՝ թարգմանությունը որպես արվեստ, երբ այն հենվում է միայն թարգմանչի գիտելիքի, տաղանդի, երևակայության վրա¹⁶⁶, և որպես գիտություն, որը ենթադրում է բնագիր և թարգմանական տեքստերի մանրակրկիտ, խորն ու համակողմանի բանասիրական վերլուծություն¹⁶⁷: Եվ քանի որ թարգմանությունը բանասիրական գիտակարգ է և ըստ Ե. Էտկինդի՝ ունի երկակի գործունեություն՝ արվեստ և գիտություն¹⁶⁸, իսկ Յու. Նայդան ավելացնում է նաև թարգմանչի վարպետությունը¹⁶⁹, ապա այն հաճախ բարդ ու ստեղծագործական ընկալման, վերակերտման արդյունք է¹⁷⁰: Վերը ար-

¹⁶⁶ Տե՛ս, օրինակ, **Д. В. Аверкиев**, *Поэзия, переводы* // Эпоха, Санкт Петербург, Морская: тип. 1811, 1864; **В. В. Вересаев**, *Гомер. Илиада*. Перевод В. В. Вересаева. М.-Л., Гихл, 1949:

¹⁶⁷ Տե՛ս **В. Я. Задорнова**, *նշվ. աշխ.*, 1976:

¹⁶⁸ Տե՛ս **Е. Г. Эткинд**, *Художественный перевод: искусство и наука* // ВЯ, М., 1970:

¹⁶⁹ Տե՛ս **Е. А. Nida**, *From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translating*. Nashville, Nelson, 1986:

¹⁷⁰ Բանասիրության մեջ թարգմանության տեսության տեղի ու դերի խնդիրը ուսումնասիրողներն արժանացրել են տարբեր վերաբերմունքի: Որոշ տեսաբաններ, ինչպես, օրինակ էրիկ Յակոբսոնը (**Е. Jakobson**, *Translation: A Traditional Craft*. Copenhagen, Glydendale, 1958), առաջադրում են այն միտքը, որ թարգմանությունը հմտություն է, այլք, ինչպես Թեոդոր Սելվորիսի (**Th. Savory**, *The Act of Translation*. London, Cape, 1962), գնահատում են այն որպես արվեստ: Սակայն առաջ է քաշվում նաև երրորդ տեսակետը (**Н. Frenz**, *The Art of Translation* // *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961), համաձայն որի՝ թարգմանությունը պետք է ընկալել որպես գիտականորեն հիմնավորված պրոցես: Չհերքելով «թարգմանությունը արվեստ է» կարծիքը՝ Ջոն Դրայդենը, այնուամենայնիվ, գտնում է, որ այդ արվեստը միջակա դիրք է զբաղում ստեղծագործականի և նմանողականի միջև (**J. Dryden**, *The Aeneid*, IV, London, Oxford University Press, 1661):

դեն նշել ենք, որ թարգմանության գիտական քննության համար առանձնապես կարևորվում է գուգադրական վերլուծության մեթոդը, որի կիրառմամբ էլ հնարավոր է դառնում առավել հստակ պատկերացնել «բառային» (verbal - բառացի) և «պատկերավոր» (non-verbal) թարգմանությունների էական տարբերությունը¹⁷¹:

Բանն այն է, որ մի կողմից շրջանառության մեջ է մտել *ազատ թարգմանություն* հասկացությունը, որը թեև գրեթե տերմինաբանական արժեք է ստացել գեղարվեստական գրականության առնչությամբ, սակայն ի գորու չէ հստակ և ըստ ամենայնի արտացոլել գեղարվեստական թարգմանության բարդ ու բազմախնդիր պրոցեսը: Մյուս կողմից առկա է *բառացի թարգմանություն* կապակցությունը, որը գեղարվեստական տեքստերի թարգմանության դեպքում անընդունելի է, քանի որ սխալ է արտահայտում գեղարվեստական թարգմանության ընթացքում բնագրի և նրա թարգմանական տարբերակի միավորների հարաբերակցության բնույթը:

Միաժամանակ, թարգմանաբանական գրականության մեջ տարածում է գտել *գեղարվեստական թարգմանությունը որպես փոխանվանական տեղաշարժ* որակումը: Մասնավորապես նկատի ունենք 1984 թ. նոյեմբերին Նյու Դելիում կայացած թարգմանության խնդիրներին նվիրված միջազգային գիտաժողովը, որտեղ գեղարվեստական թարգմանության բուն էությունը որակելու համար մի շարք հետազոտողներ ներ-

¹⁷¹ Տե՛ս **Օ.Աkhmanova, V. Zadornova**, *Verbal and Non-Verbal Equivalence* // Shakespeare Translation. Vol. 7, Tokyo, Yushodo Shaten, 1980, pp. 19-28, **Ս. Գասպարյան, Զ. Գալստյան**, *Թարգմանության ժամանակակից խնդիրներ* // Աստղիկ: Եր., Սահակ Պարթև հրատ., 1996, № 5-6, էջ 192-202:

մուծում են *փոխանվանական տեղաշարժ* տերմինաբանական կապակցությունը¹⁷²:

Ճշմարիտ է, իհարկե, որ եթե հենվենք հայտնի լեզվաբանական ուսումնասիրությունների արդյունքների վրա, փոխանունությունն ու փոխաբերությունը լայն առումով կարող ենք դիտարկել որպես լեզվի երկակի բնույթի դրսևորումներ կամ, ուրիշ խոսքով, տարբերակել լեզվական միավորների *արտաքին հարաբերություններն ըստ հարակցության* և *ներքին հարաբերությունները, որոնք առաջանում են նմանությունների ու տարբերությունների ներքին հակադրության հիմքի վրա*: Հասկանալի է նաև այն, որ լեզվական միավորների միջև առկա հնարավոր հարաբերություններն ուղղակիորեն առնչվում են գործառական ոճերի տարբերակման խնդրին: Բայց երբ փորձում ենք այս խնդրին նայել թարգմանության տեսանկյունից, պարզ է դառնում, որ գեղարվեստական թարգմանության պրոցեսը չի կարող որակվել որպես փոխանվանական տեղաշարժ, քանի որ վերջինս լայն իմաստով ենթադրում է անվան փոխարինում մեկ այլով, այսինքն՝ սովյալ դեպքում բնագրի լեզվական միավորների անվանողական իմաստների վերարտադրություն թարգմանության լեզվով, մի բան, որ բնութագրական է ոչ գեղարվեստական, մասնավորապես գիտական ոճի թարգմանությանը:

Եվ չնայած գիտական արձակն էլ կարող է զերծ չմնալ ոճաարտահայտչական, հուզական-գնահատողական տարրերի գործածությունից, դրանք, այդուհանդերձ, երբեք չեն դառ-

¹⁷² Տե՛ս *Literature in Translation: From Cultural Transference to Metonymic Displacement.* / Ed. by P. Talgeri and S. B. Verma. Bombay, Popular Prakashan, 1988:

նում նրա անբաժանելի բաղկացուցիչը և, որ առավել կարևոր է, երբեք չեն օժտում գիտական արձակը գեղագիտական գործությամբ, այնպես որ այսօրինակ բնագրերի թարգմանական սկզբունքը խարսխվում է բնագրի և թարգմանության լեզվական միավորների արտաքին հարաբերակցության վրա և հենց այսպիսի թարգմանությունն է, որ կարող է որակվել որպես *փոխանվանական տեղաշարժ*: Այսպես, օրինակ՝

Visual recognition involves storing and retrieving memories. Neural activity, triggered by the eye, forms an image in the brain's memory system that constitutes an internal representation of the viewed object. When an object is encountered again, it is matched with its internal representation and thereby recognized. Controversy surrounds the question of whether recognition is a parallel, one-step process or a serial, step-by-step one.

D. Norton & S. Lawrence

“Eye Movements and Visual Perception”

Տեսողական ճանաչումն ընդգրկում է կուտակող և վերականգնող հիշողությունները: Աչքի օգնությամբ շարժման մեջ դրված նյարդերի գործունեությունը ուղեղի հիշողության համակարգում կազմում է պատկեր, որը դիտվող առարկայի ներքին պատկերումն է: Երբ նորից ենք հանդիպում այդ առարկային, այն համեմատվում է իր ներքին պատկերման հետ և այսպիսով՝ ճանաչվում: Բա-

նավեճերի առիթ է տվել այն հարցը, թե արդյոք ճանաչումը միաքայլ, գուգահեռաբար տեղի ունեցող, թե շարունակական, քայլ առ քայլ կատարվող գործընթաց է:

Բերված հատվածը վերաբերում է կենսաբանության բնագավառի կարևորագույն խնդիրներից մեկին՝ աչքի ֆիզիոլոգիային: Ակնհայտ է, որ այն տեղեկատվական է, և հենց դրանով կարելի է բացատրել այն իրողությունը, որ թարգմանական տարբերակում բառերը գլխավորապես մնացել են իրենց անվանողական իմաստների մակարդակում. visual recognition – տեսողական ճանաչում, neural activity – նյարդերի գործունեություն, brain’s memory system – ուղեղի հիշողության համակարգ և այլն: Սրանք թարգմանված են փոխանվանական տեղաշարժի սկզբունքով, այսինքն՝ բնագիր տեքստի լեզվական միավորները վերարտադրված են թարգմանության լեզվի միավորների ուղիղ անվանողական իմաստներով:

Այս օրինակը ցույց է տալիս, որ փոխանվանական տեղաշարժի սկզբունքով իրականացված վերարտադրությունը, այսպես կոչված, բառային թարգմանություն է, որը ենթադրում է լեզվական տարրերի արտահայտության պլանի և բովանդակության պլանի համապատասխանություն, որն էլ միանգամայն ընդունելի է գիտական արձակում, որտեղ հիմնական նպատակը տեղեկատվություն հաղորդելն է: Այս թարգմանությունը մեծ դժվարություն չի ստեղծում, քանի որ դրա հիմքում ընկած է «ուղղակի համապատասխանության» սկզբունքը:

Մինչդեռ գեղարվեստական թարգմանությունը բարդ փոխաբերականացման ու փոխկադապարման պրոցես է,

ըստ էության մի ուրույն *փոխաբերական տեղաշարժ*, որը միտված է բացահայտելու երկի ներլեզվական ու արտալեզվական կապերը, թարգմանչի ինքնատիպ վարպետության շնորհիվ արժևորելու գեղարվեստական խոսքի ձևաբովանդակային բազմազան դրսևորումները, համարժեքորեն վերակերտելու ստեղծագործության գեղագիտական ու գաղափարական ամբողջությունը:

Ստորև բերվող օրինակն արտացոլում է ազգամշակութային արժեքների բախմանն առնչվող թարգմանական դժվարություն: Եթե փորձելու լինենք երևակայել, թե, օրինակ ինչպես կընկալվեր հնդիկ ընթերցողի կողմից Կորդելիայի կերպարը շեքսպիրյան «Լիր արքա»-ում, եթե թարգմանիչն ընտրեր *փոխանվանական տեղաշարժի* ուղին, ապա հավանաբար տրամաբանական կլիներ ենթադրել, որ ուրույն լեզվամտածողություն և ավանդույթներ ունեցող հնդիկ ընթերցողը Կորդելիային հավանաբար չէր ընդունի որպես դրական կերպար:

Եվ կամ մի այլ օրինակ. պարզվում է, որ *թուրթակ* բառը, որը հայերեն և ռուսերեն որոշակի համատեքստերում բացասական երանգ է ձեռք բերում, ուզբեկական պոեզիայում խորհրդանշում է սիրեցյալի նվիրական զգացմունքներն ու փառաքշական վերաբերմունքն իր սիրուհու հանդեպ: Պարզ է, որ թարգմանիչն այստեղ խնդիր կունենա թարգմանության լեզվում փնտրելու-գտնելու այն ճիշտ միավորը, այն համարժեք պատկերը, որով կարողանա թարգմանության ընթերցողին համապատասխանաբար հաղորդել անհրաժեշտ իմաստային երանգները՝ ընդ որում հաշվի առնելով նրա ազգային լեզվամտածողական առանձնահատկությունները: Հակառակ դեպքում տվյալ ազգային մշակութային ավանդույթներին

անտեղյակ ընթերցողի համար *իմ սիրելի թուրքական* արտահայտությունը ծիծաղելի կամ նույնիսկ վիրավորական կհնչի:

Ուրիշ խոսքով՝ թարգմանիչն այստեղ այլընտրանք չունի. նա պետք է առաջնորդվի *փոխաբերական տեղաշարժի* սկզբունքով և հաշվի նստի բնագրի ու թարգմանության լեզուների լեզվական միավորների ներքին հարաբերակցության առանձնահատկությունների հետ:

Ինչ վերաբերում է *ազատ թարգմանություն* ն, թե՞ *փոխաբերական տեղաշարժ* հարցադրմանը, նշենք, որ սա, իհարկե, գուտ տերմինաբանական խնդիր չէ: Հասկանալի է, որ ցանկացած տերմինի ընտրություն որոշակի պայմանականություն ենթադրում է, սակայն, մեր կարծիքով, *փոխաբերական տեղաշարժ* կապակցությունը առավելագույնս է արտացոլում գեղարվեստական թարգմանության պրոցեսը, որը մի կողմից ընդգրկում է բնագրի արտահայտչական միջոցների ու գործոնների գեղարվեստական յուրացում՝ ազատ ընտրությամբ, մյուս կողմից ենթադրում բնագրի և թարգմանության լեզվի մշակութային համարժեքության ապահովում՝ խստիվ պահպանելով համատեքստի բոլոր չափանիշները, այդ թվում նաև՝ հեղինակի ոճի անհատականությունը: Բերենք մի օրինակ՝

*She could not help but remind me of that race of terrific queens which left behind them **the ammoniac smell of their incestuous loves to hover like a cloud over the Alexandrian subconscious.***

L. Durrell, Justine, p. 20

Նա ակամա հիշեցնում էր ինձ այն սահմոկուն թագուհիների սերունդը, որոնց ազգապիղծ սիրաբանությունների թանձր ավշահոտը դեռ կախված էր Ալեքսանդրիայի ենթագիտակցության վրա¹⁷³:

Հատվածը ներկայացնում է դեռևս վաղնջական ժամանակներից Ալեքսանդրիայի վրա ամպի պես կախված Եգիպտոսի փառատենչ ու ցոփ տիրակալների ոգին: Ամենակալ ու իշխանատենչ թագուհիների տարփամոլ արկածներն այնպիսի մեծ ազդեցություն են գործել հասարակության ենթագիտակցության վրա, որ ընկալվում են որպես Ալեքսանդրիայի՝ ոչ միայն պատմական անցյալի, այլև ներկա ընդհանուր կենսոլորտի անբաժանելի մաս: *Թանձր ավշահոտ* բառակապակցությունը փորձ է հայերեն վերարտադրելու ammoniac smell արտահայտությունը: Թարզմանական տարբերակում ակնհայտ է չափազանցված պատկերը ներկայացնող գեղարվեստական համեմատության կորուստը, որը, սակայն, արդարացվում է, փոխաբերական տեղաշարժի սկզբունքի կիրառմամբ: Թարզմանության մեջ համեմատության փոխարեն գործածված «*ազգապիղծ սիրաբանությունների թանձր ավշահոտը՝ կախված Ալեքսանդրիայի ենթագիտակցության վրա*» փոխաբերական պատկերը ոչ պակաս հազեցվածությամբ ներկայացնում է եգիպտական հինավուրց քաղաքի ավանդույթ դարձած բարբերը:

Թարզմանության այս տեսակը գերակշռող է գեղարվեստական գրականության մեջ, որտեղ խոսքը ձեռք է բերում արտահայտչականություն, զգայականություն ու հուզակա-

¹⁷³ Թարզմանությունը՝ Ս. Ք. Գասպարյանի:

նություն: Այստեղ է, որ գործ ունենք պատկերավոր հասկացությունների ու երևույթների, լեզվական միավորների արտասովոր զուգորդումների հետ, որոնց լիակատար ընկալման և թարգմանական մեկնաբանության համար առանցքային է ոչ թե բառը, այլ գեղարվեստական տեքստի ամբողջությունը: Այստեղ անհրաժեշտ է թափանցել բնագրի բուն էության մեջ և թարգմանության լեզվում գտնել համարժեք ձևեր ու պատկերներ, հետևաբար այս պրոցեսում առաջնային կարևորություն ունեն թարգմանչի բանաստեղծական երևակայությունն ու ստեղծագործական վարպետությունը, և հենց այստեղ է, որ թարգմանիչը պետք է առաջնորդվի փոխաբերական տեղաշարժի սկզբունքով:

Այլ կերպ՝ եթե բառային (բառացի) թարգմանությունը հիմնականում սահմանափակվում է բառերի ուղիղ իմաստների վերարտադրությամբ, հաճախ նաև պատրաստի վերարտադրվող արտահայտություններով, ապա գեղարվեստական թարգմանության դեպքում ոճական հնարները, բառերի բազմաձայնությունը, հուզարտահայտչական մյուս տարրերը, հեղինակի անհատական ոճին ու մտածողությանը բնորոշ հոգեբանական պրոցեսները պահանջում են խորքային մոտեցում¹⁷⁴:

Թարգմանիչը նախ և առաջ ընթերցող է, և հեղինակի մատուցած գեղարվեստական ինֆորմացիան պետք է թափանցի նրա անհատական աշխարհընկալման գիտակցական և ոչ գիտակցական ծալքերը՝ հնարավորություն տալով նրան անցնել գրողի ստեղծագործական կյանքի բովոյվ և համապատասխանաբար այն արտացոլել թարգմանության մեջ: Այդ է

¹⁷⁴ Տե՛ս **O.Akhmanova, V. Zadornova**, *Verbal and Non-Verbal Equivalence* // Shakespeare Translation. Vol. 7, Tokyo, Yushodo Shaten, 1980, pp. 19-28:

պատճառը, որ նույն բնագիրը կարող է նույն լեզվով մեկից ավելի թարգմանական տարբերակներ ունենալ:

Թարգմանիչն ազատ է իր թարգմանության մեջ, նա կարող է ընտրել այն ձևը, որն ավելի համարժեք է, մոտ ու հարազատ բնագրին: Այստեղ, իհարկե, շատ էլ հեշտ չէ հստակ տարբերակում անցկացնել, այսպես կոչված, «ճիշտ» և «սխալ» թարգմանությունների միջև: Թարգմանական բոլոր տարբերակները կարող են հավասարապես ընդունելի լինել, քանի որ յուրաքանչյուր թարգմանիչ ունի իր մտածելակերպը, բանաստեղծական ընկալման իր ուրույն չափանիշները: Այդպես էլ առկա այն կարծիքը, որ թարգմանիչը կույր նմանակող է (imitator), հեռու է ճշմարտացի լինելուց, քանի որ յուրաքանչյուր թարգմանություն մի ուրույն մեկնաբանություն է, վերակերտում: Բազմաթիվ թարգմանիչներ սկսում են նույն գործը, բայց արդյունքում ստացվում են միմյանց չնմանվող տարբերակներ: Մրա պատճառն այն է, որ այս կամ այն բնագրի թարգմանությունը անվերջ պրոցես է, քանի որ յուրաքանչյուր թարգմանիչ ձգտում է հնարավորինս մոտ մնալ բնագրին՝ յուրովի վերարտադրելով երկի գեղագիտական արժեքները: Ուստի թարգմանչի խնդիրն է թարգմանվող լեզվում գտնել այնպիսի համարժեք հնարներ, որոնք հնարավորինս ճշգրիտ արտացոլեն ու մեկնաբանեն մանրամասները, վերարտադրեն բնագրային ողջ մթնոլորտը և թարգմանության լեզվով վերակերտեն բնագրի կենսունակությունը: Այս բոլորի համար պահանջվում է մեծ հմտություն, ոչ միայն երկու լեզուների լավ իմացություն, այլև դրանց մշակութային առանձնահատկությունների, այդ ժողովուրդների պատմության ու սովորույթների քաջատեղյակություն, քանի որ թարգմանությունը նաև միջմշակութային

պրոցես է, երբ տեղի է ունենում երկու մշակույթների համադրություն, ազգային լեզվամտածողության և աշխարհընկալման որոշակի տարբերությունների բախում¹⁷⁵: Թարգմանության տեսության և լեզուների զուգադրական վերլուծության մեջ կարևորվում է մշակութային բաղադրիչի խնդիրը, առանձնացվում են լեզվական և լեզվամշակութային գործոններ, որոնք լայն իմաստով ազգամշակութային նշանակություն ունեն: Հ. Բաղդասարյանը, լեզվական գործոնների (հնչյունական-հնչերանգային, գրաբանական-ուղղագրական, բառային, ձևաբանական, շարահյուսական, տեքստային, ոճական ծավալումներ) կողքին էապես կարևորելով նաև տվյալ լեզվին բնորոշ այնպիսի լեզվամշակութային գործոններ, ինչպիսիք են, օրինակ, հասկանունները, էթնիկական ու ազգագրական յուրահատուկ գծերը, գեղագիտական ըմբռնումների ու պատկերավորման՝ սերնդից սերունդ փոխանցվող պատկերացումները, սոցիալ-պատմական փոփոխությունները, գիտական ու բանահյուսական ընկալումները, արտահայտում է այն համոզմունքը, որ այս գործոնները, այսպես թե այնպես, տեղ են գտնում գեղարվեստական ցանկացած երկում, միահյուսվում համատեքստին և հետևաբար պահանջում համակողմանի քննություն ու պարզաբանում¹⁷⁶: Անշուշտ անկարելի է բացառել, որ այս մշակույթներն ինչ-որ մեր-

¹⁷⁵ Տե՛ս **Օ. Akhmanova, V. Zadornova**, *Cross-Cultural Communication and Translation of World Classics // Literature in Translation: From Cultural Transference to Metonymic Displacement.* / Ed. by P. Talgeri and S. B. Verma. Bombay, Popular Prakashan, 1988:

¹⁷⁶ Տե՛ս **Հ. Բաղդասարյան**, *Ազգամշակութային բաղադրիչը որպես թարգմանական խնդիր (Մերվանտեսի «Դոն Գիխտո» վեպի հիման վրա)*, Եր., ԷՊՀ, 1996:

ձակցություն ունենան, սակայն ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ իրականում դրանք իբրև լեզվական մշակույթ զգալապես տարբեր են:

Թարգմանչի աշխատանքը բարդ է նաև նրանով, որ նա, համարժեք բառեր ու բառակապակցություններ ընտրելուց բացի, պետք է մտնի «անձանոթ» կերպարների հոգեբանության մեջ, ճանաչի նրանց հուզաշխարհն ու իրականությունը, նրանց ըմբռնողությունը դեպի լավն ու վատը, չարն ու բարին, արդարն ու անարդարը, ճիշտն ու սխալը և այն բոլոր հատկանիշները, որոնք մշակութային առումով ընդհանրական են: Գեղարվեստական թարգմանություն կատարելիս թարգմանիչը չի կարող իրականացնել տեքստը մի լեզվից մյուսը տեղափոխելու մեխանիկական գործընթաց: Այն թարգմանության լեզվում գրեթե նույնությամբ պետք է այնպես վերակերտվի, որպեսզի հնարավոր լինի ապահովել տեքստի գեղարվեստական ներգործուն ուժն ու հմայքը: Թարգմանիչը դրան կարող է հասնել այն դեպքում, երբ թարգմանության լեզվում գործի դրվեն բնագրի գեղարվեստական հարստությունն արտացոլող արտահայտչական կենսունակ միջոցները: Այլ կերպ՝ թարգմանությունը կարծես դառնում է փոխաբերականացման ու փոխկադապարման մի պրոցես, որի հիմքում ընկած է համատեքստի պատկերավորության թարգմանությունը, և այս պրոցեսը, ըստ էության, *«փոխաբերական տեղաշարժ» (metaphoric displacement)* է:

Փոխաբերական տեղաշարժը ենթադրում է բնագրի արտահայտչական միջոցների ու գործոնների գեղարվեստական «յուրացում»՝ ընդ որում թարգմանչի ընտրությունն իհարկե

ագատ է: Սակայն թարգմանիչը պարտավոր է նաև ապահովել մշակութային համարժեքություն՝ չանտեսելով հեղինակի անհատական ոճի յուրահատկությունները: Նշենք, որ «փոխաբերական տեղաշարժ» տերմինաբանական կապակցությունը չի վերաբերում զուտ փոխաբերությունների թարգմանությանը, այլ ավելի լայն իմաստով ընդգրկում է գեղարվեստական թարգմանությունն ընդհանրապես:

Թարգմանական նշված երկու մոտեցումները՝ «փոխանվանական տեղաշարժ» և «փոխաբերական տեղաշարժ», տարբեր են, սակայն դրանք մեկը մյուսից մեկուսացված չեն: Դրանց ուսումնասիրության նյութը խոսքն է՝ մի դեպքում տեղեկատվական արձակում, մյուս դեպքում գեղարվեստական գրականության մեջ:

Ստորև բերվող հատվածում գուգադրական մեթոդի կիրառմամբ դիտարկենք փոխաբերականության տարբեր դեպքեր՝ վերլուծությունը կատարելով հայերեն թարգմանության հիման վրա:

*On Saturday, October 5, the sky had been blue all day deepened after sunset to the bloom of grapes. There was no moon, and a **clear dark**, like some velvety garment, was wrapped around the trees, whose thinned branches, resembling plumes, stirred not in the still, warm air. All London had poured into the park, draining the cup of summer to its dregs.*

Couple after couple, from every gate, they streamed along the paths and over the burnt grass, and one after another, silently out of the lighted spaces, stole into the

shelter of the **feathery trees**,_where, blotted against some trunk, or under the shadow of shrubs, they were lost to all but themselves in the heart of the **soft darkness**.

To fresh-comers along the paths, these forerunners formed but part of that **passionate dusk**, whence only a strange murmur, like the confused beating of hearts, came forth. But when that murmur reached each couple in the lamp-light their voices wavered, and ceased, their arms enlaced, their eyes began seeking, searching, probing the blackness. Suddenly, as though drawn by invisible hands, they, too, stepped over the railing, and silent as shadows, were gone from the light.

The stillness, enclosed in the far, inexorable roar of the town, was alive with the myriad passions, hopes, and lives of multitudes of struggling human atoms; for in spite of the disapproval of that great body of Forsytes, the Municipal Council – to whom love had long been considered, next to the Sewage Questions, the gravest danger to the community – a process was going on that night in the Park, and in a hundred other parks, without which the thousand factories, churches, shops, taxes, and drains, of which they were custodians, were as arteries without blood, a man without a heart.

The instincts of self-forgetfulness, of passion, and of love, hiding under the trees, away from the trustees of

their remorseless enemy, the “sense of property”, were holding a stealthy revel, and Soames, returning from Bayswater – for he had been alone to dine at Timothy’s – walking home along the water, with his mind upon that coming lawsuit, had the blood driven from his heart by a low laugh and the sound of kisses. He thought of writing to the Times the next morning, to draw the attention of the Editor to the condition of our parks. He did not, however, for he had a horror of seeing his name in print.”¹⁵

*J. Galsworthy,
“The Man of Property” Part III. p. 24*

Շարաթ օրը՝ հոկտեմբերի 5-ին, առավոտից ի վեր կապույտ երկինքը մայրամուտից հետո թանձրացել էր խաղողի մուգ, խավարծի մանուշակագույնով: Լուսին չկար, և **թափանցիկ մութը** թավշե պատմուճանի նման փաթաթվել էր ծառերին, որոնց նոսրացած, փետրափնջերի նման ցցված ճյուղերը բոլորովին չէին շարժվում խաղաղ, տաք օդում: Ամբողջ Լոնդոնը թափվել էր Հայդ Պարկ մինչև վերջին կաթիլը քամելու ամառվա բաժակը:

Զբոսայգու բոլոր դարպասներից գույգերը ներս էին հոսում և արահետներով ցրիվ գալիս արևախանձ խոտի վրա, հետո գույգ առ գույգ, լուռու-մունջ հեռանում լուսավորված բացատներից և մտնում **թևատարած ծառերի** հովանու տակ, ուր դառնում էին ծառաբնին կպած կամ թփի տակ

ծվարած մի ուրվաստովեր՝ մոռանալով ամբողջ աշխարհը և մեն-մենակ զգալով **փափուկ մթնոթյան** սրտում:

Արահետներով եկող նորերի համար նախորդ զույգերն արդեն թվում էին մթնշաղի հետ միաձուլված, այդ **տարփալից մթնշաղի**, որտեղից տարօրինակ մի մրմունջ էր լսվում միայն՝ սրտերի անկանոն տրոփյունի նման: Երբ այդ մրմունջը հասնում էր լամպերի տակ ման եկող զույգերին, նրանց ձայները երերում էին ու լռում. թները գրկում էին իրար մեջքից, աչքերն սկսում էին որոնող, ստուգող հայացքով խուզարկել մթնոթյունը: Եվ հանկարծ նրանք էլ անցնում էին ցածր ցանկապատի վրայով, ասես անտեսանելի ձեռքեր քաշել էին նրանց և ստվերների նման լուռ հեռանում էին լույսից:

Չբոսայգու այդ անդորրությունը, քաղաքի հեռավոր ու անողորմ մոնյունով շրջափակված, բաբախում էր մարդկային մաքառող հյուլենների բյուրավոր կրքերով, հույսերով ու սերերով, հակառակ քաղաքապետական խորհուրդի, այսինքն Ֆորսայթներից կազմված այդ պատկառելի մարմնի պարսավանքին, - մի մարմնի, որն արդեն վաղուց համարում էր, թե սերը, ինչպես և կեղտաջրերի հարցը, ամենալուրջ վտանգն է հասարակության համար, - այս կենտրոնական և ուրիշ հարյուրավոր զբոսայգիներում կատարվում էր այն բանը, առանց որի հազարավոր գործարաններ, եկեղեցիներ, խանութներ, նաև տուրքեր ու կոյուղիներ, ո-

րոնց ֆորսայթներն են տիրություն անում, կնմանվեին անարյուն զարկերակների, կնմանվեին սիրտ չունեցող մարդու:

Ինքնամոռացության, տարփանքի, սիրո զգացմունքները, փախչելով իրենց անգութ թշնամու «սեփականության զգացման» լիազորներից, թաքնվել էին ծառերի տակ ու անաղմուկ մի խրախճանք սարքել այնտեղ և երբ Սումզը, վերադառնալով Թիմրթիի տնից, ուր մենակ գնացել էր Սըրփրնթայն լճի ափով, հանկարծ մի զուսպ ծիծաղ ու համբույրների ձայն լսեց, և արյունը սառեց նրա սրտում:

Մտածեց հաջորդ առավոտ գրել «Թայսզ» թերթին, խմբագրի ուշադրությունը հրավիրել մեր գրոսայգիների դրության վրա: Չգրեց սակայն, որովհետև միշտ էլ ահ էր զգում, երբ իր անունը տեսնում էր թերթում տպված»¹⁶:

Ջ. Գոլսուորդի,
«Մեփականատերը», էջ 342-343

Բերված հատվածում փոխաբերական արտահայտությունների առատությունն ակնառու է, սակայն առանձնապես հետաքրքիր են *clear dark, feathery trees, soft darkness, passionate dusk* կապակցությունները, որոնք պատկերավորության իրենց ներքին լիցքով զգալիորեն տարբերվում են իրարից: Գեղագիտական ներգործության, այդ թվում նաև ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունների համապատասխան արժևորման համար անհրաժեշտ է սկսել հատվածի (նաև թարգմանական տարբերակի) լեզվառճական առանձնահատկությունների

(բառեր, բառակապակցություններ, շարահյուսական կառույցներ և հնչյունային ներդաշնավորումներ) վերլուծությունից:

Հատվածը հազեցած է ոճական տարասեռ հնարներով: Թեև համատեքստում գործում են նաև որոշ չեզոք բառեր, պատկերավորության առումով էական դեր են խաղում երանգավորված բառերը (*clear – թափանցիկ, velvety – թավշե, soft – փափուկ, passionate – տարփալից, danger – վտանգ, disapproval – պարսավանք, remorseless – անզուրթ, love – սեր* և այլն):

Նկատվում են նաև իմաստային առումով մերձակից բազմաթիվ բառեր (*love – passion, սեր – կիրք; soft – velvety, փափուկ – թավշե; seek – search, որոնել – ստուգել*), որոնք փոխկապակցվելով և ներդաշնավորվելով ստեղծում են գիշերային զբոսայգու ամբողջական պատկերը:

Որոշիչ-որոշյալ կապակցությունների կողքին (*clear dark – թափանցիկ մութ; velvety garment – թավշե պատմուճան; still warm air – խաղաղ, տաք օդ*) հանդիպում են նաև կայուն կապակցություններ, (*to draw smb's attention to – ուշադրություն հրավիրել*), *հատկաբանական միավորներ (draining the cup of summer to its dregs – քամելու ամառվա բաժակը)* և այլն:

Համատեքստի ընդհանուր ֆոնին առանձնացող *"clear dark"* – թափանցիկ մութ, *"passionate dusk"* – տարփալից մթնշաղ, *"feathery trees"* – թևատարած ծառեր, *"soft darkness"* – փափուկ մթություն փոխաբերական բառակապակցությունների գործածության շնորհիվ գիշերային զբոսայգու պատկերը ներկայանում է որպես հովվերգական ու հեքիաթային մի աշխարհ: Հիշյալ փոխաբերությունների հայերեն տարբերակներն ընդհանուր առմամբ հաջողված են, գունեղ ու պատկե-

րավոր, որովհետև իրենց հիմքում ունեն տարբեր զուգորդություններ: Ուղեկցող տպավորական զուգորդությունների իմաստով՝ նրանք նույնիսկ ներկայացնում են մի հետաքրքիր աստիճանավորում՝ պարզից դեպի բարդը: *Feathery trees* նմանութենակիր փոխաբերական բառակապակցությունը, որն անշուշտ իր որոշակի դերն ունի գիշերային զբոսայգու խորհրդավոր պատկերում, այնուամենայնիվ կարող է բնութագրվել որպես գեղեցիկ և անշարժ «լուսանկար»՝ զուրկ խորքայնությունից ու ներքին դինամիզմից: Դրա հիմքում ընկած է իրերի արտաքին նմանությունը, որն առաջին իսկ հայացքից տեսանելի է: Եվ ընդհակառակը՝ տվյալ համատեքստում *soft darkness* բառակապակցության մեջ, որտեղ իմաստային համապատասխանությունն ակնհայտորեն խախտված է, *soft* ածականի ներկայությունը (*soft – smooth and delicate (of ligh, colours), restful to the eyes; mild, gentle, intended to please; sympathetic*¹⁷⁷) որոշակի դրական երանգներ է հաղորդում *darkness* գոյականին, խթանում ընթերցողի երևակայությունը՝ մտովի առաջնորդելով նրան դեպի այգու խորքը, որտեղ մթնշաղի թանձր շղարշը պարուրել է սիրահար գույգերին, սքողել նրանց կրքոտ գզվանքները:

Clear dark (թափահանցիկ մութ) արտահայտությունը սովորական որոշիչ-որոշյալ կապակցություն է ու թեև պատկերաստեղծման համար հարաբերականորեն պահպանում է մակդիր-մակդիրակիր ոճական միավորի անկախությունը, սակայն այն ավելի է զորանում ոչ թե իր, այլ նախորդող՝ *there was no moon (լուսին չկար)* և հաջորդող՝ *like some velvety garment was*

¹⁷⁷ Տե՛ս *The Concise Oxford Dictionary of Current English*. Oxford, Clarendon Press, 1964, 1976, p. 1088:

wrapped around (թավշե պատմուճանի նման փաթաթվել էր) իրադրությունը ներկայացնող փոխադարձ կապի փաստարկումներով: Չնայած *dark* բառն առանձին վերցրած ունի բացասական իմաստային երանգ, սակայն, հանդես գալով ներհատուկ դրական երանգավորում ունեցող *clear* հականշային արժեք ունեցող ածականի հետ, ստացել է դրական լիցք՝ ընթերցողի հիշողության մեջ արթնացնելով հաճելի ու գեղեցիկ պահերի զգացողություն: Եվ որքան էլ տազնապալից պահի հոգեբանական նախանշաններն իրենց զգացնել են տալիս, պատկերն այնուամենայնիվ մնում է անշարժ (ստատիկ), մի բան, որ ավելի է ընդգծվում «*թևատարած (փետրավոր) ծառեր*» փոխաբերության մեջ: Թարգմանության մեջ *feathery trees* – «*թևատարած ծառեր*» նմանութենակիր փոխաբերության համեմատվող եզրերը մեծ տարբերություն չունեն: Այս փոխաբերությունը, հաճախական լինելով, արդեն իսկ մերձեցել է նմանատիպ սովորական կաղապարներին, թեև հայերեն թարգմանության մեջ «*թևատարած*» բառը բայական բաղադրիչով ցույց է տալիս գործողություն՝ նկատելի հետևանքայնությամբ: Իսկ «*փափուկ մթություն*» հակադրությամբ ստեղծված փոխաբերությունը տարբերվում է իր նկատելի խորքայնությամբ, թվացյալ ծավալով, որովհետև այստեղ այն դուրս է բնանկարայնությունից և ինչ-որ չափով աստիճանավորում է երևույթը՝ իր մեջ խտացնելով *soft* բառի բոլոր իմաստները: Այսուհանդերձ, սրանք չեն հաղթահարում նմանութենակիր փոխաբերությունների ընդունված սահմանը՝ ունենալով սովորական լինելու որոշակի չափանիշներ:

Մինչդեռ *passionate dusk* – *տարփալից մթնշաղ* փոխաբերությունը, արտասովոր լինելուց բացի, ոչ միայն տարողու-

նակ է, խորքային ու կյանքային, այլև ընթերցողին ազդանշում է ընթացքում գտնվող կամ հաջորդող հոգեբանական բարդ հարաբերություններ, տազնապներով հարուստ փոթորկուն պահեր ու իրավիճակներ:

Սա արդեն ոչ նմանութենակիր փոխաբերության ստեղծած իրադրականության, բարդ հոգեվիճակների, մարդկային ինտիմ հարաբերությունների գեղարվեստական արտահայտություն է, որին կարելի է հանդիպել հատկապես մեծ գրողների երկերում:

Համատեքստի գեղարվեստական պատկերավորությունը (հատկապես առաջին երեք հատվածներում) ապահովվում է ոչ միայն փոխաբերություններով ու համեմատություններով, այլ նաև հնչերանգային ու ռիթմամեղեդային առանձնահատկությունների հիման վրա ստեղծված կրկնություններով ու հոմանիշների կուտակմամբ (*...their voices wavered and ceased; their arms enlaced, their eyes began seeking, searching, probing the darkness*):

Հատվածը, որն իրավամբ կարելի է համարել ծավալուն փոխաբերության լավագույն նմուշ, հարստացված է հնչերանգային այնպիսի գծերով, որոնք ներկայացնում են հեղինակի համակրանքը զբոսայգու գիշերային լուռ խրախճանքի խորհրդավորության հանդեպ: Նկատելի են տեղաշարժ դեպի ձայնաձավալի ստորին հատվածը՝ (հատկապես *soft darkness, passionate dusk* փոխաբերական կապակցություններից առաջ), *soft li passionate* բառերին նախորդող դադարներ, որոնք կարծես ընթերցողին նախապատրաստում են բառերի անսովոր զուգորդումների ընկալմանը, ձայնի շնչեղություն, որն ընդգծված ի հայտ է գալիս հատկապես *soft li passionate* բա-

ոերն արտասանելիս և պահպանվում հատվածի հետագա շարունակության մեջ (մասնավորապես՝ *seeking, searching, probing the darkness*), տեմպի որոշակի արագացում՝ *soft darkness* փոխաբերական կապակցությանը նախորդող միջադաս դերբայական դարձվածն արտաբերելիս:

Կիրառված բոլոր միջոցները տպավորիչ ու գունեղ են դարձնում նկարագրվող պատկերը, թեև հարկ է նշել, որ նույն ազդեցությունը նկատելի չէ թարգմանական տարբերակում: Բնագրում շարահյուսական կառույցների հնչողությունն ու համապատասխան շեշտավորումն ավելի հզոր են, քան թարգմանական տարբերակում (*..նրանց ձայները երերում էին ու լռում, թները գրկում էին իրար մեջքից, աչքերը սկսում էին որոնող, ստուգող հայացքով խուզարկել մթությունը*): Չնայած այն հանգամանքին, որ իմաստային ոչ մի խաթարում չի եղել, և առանձին վերցրած թարգմանական տարբերակը տգեղ ու տձև չէ, այնուամենայնիվ հաջորդող նախադասությունը (*թները գրկում էին իրար մեջքից*) նկատելիորեն հեռացել է բնագրից:

Խոսքային իրադրությունը պահանջում է իմաստի խտացում՝ լեզվական սուղ միջոցներով առավել հարուստ բովանդակության դրսևորում, ինչպես այն առկա է բնագրային տարբերակում՝ *enlace* բայի անանցողական գործածության մեջ տվյալ դեպքում ներծուլվում են *to bind, to encircle, to enfold, to entangle* իմաստները, որը, սակայն, լիովին չի դրսևորվել թարգմանության մեջ: Փորձենք առաջարկել թարգմանության մեր տարբերակը, որը, մեր կարծիքով, ավելի մոտ է բնագրին.

*«... նրանց ձայները երերում էին ու լռում, թներն
օղակվում էին մեկմեկու, գրկվում, աչքերը սկսում
էին որոնել, զննել՝ խուզարկելով մթուշյունը»:*

Ինչ վերաբերում է հոմանիշների կուտակմանը (*wavered – ceased, seeking – searching – probing*), ապա դրանք բնագրում ներկայացված են ոճական աստիճանավորմամբ. շարժումը աճում-ահագնանում է ըստ բաղադրիչների իմաստների խորության՝ վերացականից դեպի որոշակին: Բնագրում առկա իմաստային աստիճանավորումը պահպանված է թարգմանական տարբերակում, ինչպես՝ *wavered – ceased, որոնել, զննել՝ խուզարկելով*:

Passionate dusk փոխաբերության հայերեն տարբերակում (*նախորդ զույգերն արդեն թվում էին մթնշաղի հետ միաձուլված, այդ տարփայլից մթնշաղի, որտեղից տարօրինակ մի մրմունջ էր լսվում միայն՝ սրտերի անկանոն տրոփյունի նման*) նկատում ենք, որ թարգմանության հեղինակը, կրկնելով «*մթնշաղ*» բառը, նպատակ է ունեցել թանձրացնել գեղարվեստական պատկերը և առավել ընդգծել նրա ներգործուն ուժը:

Դիտարկենք մի այլ օրինակ Լորենսի «Պրուսացի սպան» պատմվածքից: Վերլուծությունը կատարվում է բնագրի թարգմանական տարբերակի համեմատական քննությամբ:

“Suddenly he stood still with fear. There was a tremendous flare of gold, immense – just a few dark trunks like bars between him and it. All the young level wheat was burnished gold glaring on its silky green. A woman, full-skirted, a black cloth on her head

for headdress, was passing like a block of shadow through the glistening, green corn, into the full glare. There was a farm, too, pale blue in shadow, and the timber black.

There was a church spire, nearly fused away in the gold. The woman moved on, away from him. He had no language with which to speak to her. She was the bright, solid unreality. She would make a noise of words that would confuse him, and her eyes would look at him without seeing him. She was crossing there to the other side. He stood against a tree.

When at last he turned, looking down the long, bare grove whose flatbed was already filling dark, he saw the mountains in a wonder-light, not far away, and radiant. Behind the soft, grey ridge of the nearest range, the further mountains stood golden and pale grey, the snow radiating like pure, soft gold. So still, gleaming in the sky, fashioned pure out of the ore of the sky, they shone in their silence. He stood and looked at them, his face illuminated. Like the golden, lustrous gleaming of the snow, he felt his own thirst gnawing at him. He stood and gazed, leaning against a tree. Then everything slid away into space.

During the night, the lightning fluttered perpetually, making the whole sky white. He must have walked again. The world hung livid round him for moments, fields a level sheen of grey-green light, trees in dark bulk, and the range of clouds black across

a white sky. Then the darkness fell like a shutter, and the night was whole, a faint mutter of a half-revealed world that could not quite leap out of the darkness!

Then there again stood a sweep of pallor for the land, dark shapes looming, and a range of clouds hanging overhead. The world was a ghostly shadow, thrown for a moment upon the pure darkness, which returned ever whole and complete.”

*(D. H. Lawrence “The Prussian Officer”,
pp. 114-115)*

«Հանկարծ ահաբեկված կանգ առավ: Ծառերից այն կողմ ոսկեգույն, շլացուցիչ ցուլք երևաց: Նորահաս, կանաչ ցորենի դաշտն արևի տակ շողում էր ոսկեգույն ճառագայթներով: Շողշողուն արտի միջով ստվերի նման սև գլխաշորով մի կին էր անցնում: Հեռվում, կապույտ ստվերի պես, գորշագույն գերաններով մի ագարակ երևաց:

Եկեղեցու պարույրը փայլում էր արևից: Կինը շարժվեց հակառակ ուղղությամբ: Զինվորը բառ չգտավ նրան կանչելու: Չէ՞ որ կինը **պայծառ մի պատրանք էր**, իր անիրական աղմուկ-աղաղակով միայն կշփոթեցներ իրեն, կնայեր իր դեմքին, սակայն չէր տեսնի: Կինը ագարակի կողմն էր գնում: Երիտասարդը հենվեց ծառին:

Երբ վերջապես շրջվեց, նայելով երկարաձիգ, մերկ և արդեն մթնող անտառին, տեսավ մոտիկ և լուսավոր սարերը: Մրանցից այն կողմ ձգվում էր

դեղնասպիտակավուն լեռնաշղթան, որի գագաթների ձյունը փայլում էր ինչպես մաքուր ոսկի, և հանդարտ, երկնքի հետ ձուլված լեռները շողում էին իրենց լռության մեջ: Ջինվորը լուսավորված դեմքով նայում էր լեռնագագաթին, և կատարների փայլուն ձյան պես ծարավը բռնկվեց նրա մեջ: Ծառին հենված դիտում էր՝ մինչև աչքերի առջև ամեն ինչ պղտորվեց:

Ողջ գիշեր կայծակն անընդհատ լուսավորում էր երկինքը: Ջինվորը որոշ ճանապարհ էր անցել: Ժամանակ առ ժամանակ գորշ աշխարհն էր երևում շուրջը, դաշտերն ու ծառերը փայլատակում էին մուգ կանաչավուն լույսով, ամպերը սև էին հազել ձերմակ երկնքում: Հետո մութն իջավ, գիշերը դարձավ անթափանց, համատարած խավարում հազիվ էր նշմարվում աշխարհը:

Քիչ անց նորից գունատ ոլորանն էր, ադոս նշմարվող մութ պատկերները, գլխավերևում կախված ամպերի շարանը: **Աշխարհը անմարմին մի ստվեր էր՝ սոսկ մի ակնթարթ հանձնված կատարյալ և համատարած մթությունը**»¹⁷⁸:

Դ. Հ. Լորենս, «Պրուսացի սպան», էջ 146

Հատվածն ամբողջությամբ պատկերավոր է՝ առլեցուն բնության ու մարդու փոխտեղակայվող թրթիռներով ու կերպավորումներով, որոնք առաջադրել են լեզվաոճական այն-

¹⁷⁸ Թարգմանությունը Սամվել Մկրտչյանի, Եր., 1991 թ., էջ 146:

պիսի հյուսվածք, որն ակունքվել է ձևաբովանդակային բարդ ընկալումներից, կախյալ և անկախ վիճակների արտասովորության ներծավալումից, ընդ որում՝ գերակշռող դեր ունեն հատկապես փոխաբերություններն ու համեմատությունները:

Այստեղ ուշադրության են արժանի հատկապես ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունները (*the bright, solid unreality – պայծառ մի պատրանք; a ghostly shadow – անմարմին մի սովեր;* *pure darkness – կատարյալ մթություն*), որոնք ավելի են ընդգծում պահի խորհրդավորությունը, իրականի և պատրանքի անհասանելիության թռիչքը, ընթերցողն այս դեպքում ավելի տազնապախոով է, քան այդ կարող էր ենթադրել հեղինակը:

Հասկանալի է, որ բնագրի բառային միավորները, թարգմանական տարբերակում պահպանելով իրենց տեղն ու դիրքը, մանավանդ ունենալով դիպուկ համարժեքներ, ներկայացնում են գեղարվեստական լուրջ արժեք, ինչպես՝ *bright – պայծառ, golden – ոսկե, ոսկեգույն, dark – գորշ* և այլն:

Հատվածի պատկերավորությանը մեծապես նպաստել են *dark* և *darkness, gold, golden* բառաֆիզուրների հաճախական կիրառությունները, բառեր, որոնք իրերի ու երևույթների, մարդու և բնության նկարագիրը դարձրել են վառ ու կենդանի, իրական ու հավերժական, ընդ որում դիտարկումները ցույց են տալիս, որ այս բառերն իրենց բոլոր ածանցումներով առանցքային են լորենայան պատումի համար: Ասվածի վկայությունը ստորև բերվող հատվածներն են:

*"But he was struggling in silence, it seemed as though there were before him a solid wall of **darkness** that impeded him and suffocated him and made him*

*mad. He wanted her to come to him, to complete him, to stand before him so that his eyes did not, should not meet the naked **darkness**. Nothing mattered to him but that she should come and complete him. For he was ridden by the awful sense of his own limitation. It was as if he ended uncompleted, as yet uncreated on the **darkness**, and he wanted her to come and liberate him into the whole".*

D. H. Lawrence, "The Rainbow", p. 179

*"Over him too the **darkness** of obscurity settled. He seemed to be hidden in a tense, electric **darkness**, in which his soul, his life was intensely active, but without his aid or attention. His mind was obscured. He worked swiftly and mechanically, and he produced some beautiful things ".*

D. H. Lawrence, "The Rainbow", p. 116

*"Nevertheless the **darkness** wheeled round about, with grey shadow-shapes of wild beasts, and also with **dark** shadow-shapes of the angels, whom the light fenced out, as it fenced out the more familiar beasts of **darkness**. And some, having for a moment seen the **darkness**, saw it bristling with the tufts of the hyena and the wolf; and some, having given up their vanity of the light, having died in their own conceit, saw the gleam in the eyes of the wolf and the hyena that it was the flash of the sword of angels, flashing at the door to*

*come in, that the angels in the **darkness** were lordly and terrible and not to be denied, like the flash of fangs”.*

D. H. Lawrence, “The Rainbow”, p. 438

Հենվելով նշված բառերի իմաստային դաշտի լայն հնարավորությունների վրա (*dark trunks; darkness fell like a shutter; pure darkness* և *flare of gold, soft gold, fused in the gold; golden, lustrous gleaming of the snow* և այլն) և հաշվի առնելով նրանց համեմատաբար մեծ հաճախականությունը՝ կարելի է եզրակացնել, որ թե՛ հատվածում և թե՛ վեպում ընդհանրապես նշված բառերն ունեն «հանգուցային»¹⁷⁹ խտացումներ:

¹⁷⁹ Վ. Ա. Կոխարենկոն նկատել է, որ հանգուցային բառերը, բազմիցս հայտնվելով տեքստում, օգնում են բացահայտել ստեղծագործության էությունը: Հեղինակը իրավամբ գտնում է, որ, օրինակ, Է. Հեմինգուեյի «Ունենալ կամ չունենալ» վեպում *alone* բառի պարբերական կրկնությունը միտված է ընթերցողին հաղորդելու այն միտքը, որ մարդը շրջապատի արդյունք է և առանց շփվելու իրականության, ընտանիքի ու ընկերների հետ անկարող է որևէ բան ձեռնարկել (տե՛ս **В. А. Кухаренко** *Интерпретация текста. Л., Просвещение, 1979*):

Ու. Էմպսոնի համոզմամբ՝ «հանգուցային» կարելի է համարել ոչ միայն այն բառերը, որոնք սերտորեն կապված են տեքստի բովանդակությանը, այլ նաև ճկուն ու խորքային այն բառերը (complex words), որոնք նաև զգալիորեն նպաստում են շարադրանքի գունազարդմանը: Տե՛ս **W. Empson, The Structure of Complex Words.** Michigan, Univ. of Michigan Press, 1967.

«Հանգուցային բառերի» հասկացությունը նոր լուսաբանում է ստանում Տոշիկագու Օյամայի աշխատություններում՝ Շեքսպիրի պիեսների հիման վրա: Լեզվաբանը հանգում է այն եզրակացության, որ «հանգուցային բառերի» առկայությունը արդյունք է երկու հակադարձ միտումների՝ «անհատականացման» և «ընդհանրացման» (տե՛ս **Toshikazu Oyama, Shakespeare’s Characterization // Shakespeare Translation, vol. 7, Tokyo, Yushodo Shaten, 1980, p. 67-77**):

Հարկ է նշել, որ *dark li golden* բառերի իմաստների հակասությունը¹⁸⁰ հատվածում ստեղծում է հուզական լարվածություն, որի հետևանքով գեղարվեստական խոսքն իր ենթածալքերում վերածվում է ծովի ներքին ալիքների խորքային դոլիդոլի:

Ուշագրավ են նաև բնագրային բառակապակցությունները, որոնք կարելի է տարբերակել որպես իմաստային և վերնշանային: Այս տարբերակումը մեծ մասամբ տեղ է գտել նաև համապատասխան թարգմանություններում: Օրինակ՝ *silky green – կանաչ, flame of gold – ոսկեգույն, շլացուցիչ ցուք, soft gold – մաքուր ոսկի* կարելի է դասել իմաստային բառակապակցությունների շարքը, քանի որ դրանց նշանակությունը ակնհայտ է առավելապես իմաստային մակարդակում: Առավելապես դժվար է վերնշանային կապակցությունների ըմբռնումը, քանի որ դրանք օժտված են խորությամբ ու բազմազանությամբ: Օրինակ՝ *faint flutter of a half-revealed world* թարգմանված է հետևյալ համարժեքով՝ «*համատարած խավարում հազիվ էր նշմարվում աշխարհը*», կամ *a ghostly shadow* թարգմանվել է «*անմարմին մի ստվեր*»: Վերջիններս, կարելի է ասել, հաջողված թարգմանություններ են և համապատասխանաբար արտացոլում են հեղինակի զգացմունքը, միտքն ու տրամադրությունը:

Թե՛ բնագրում և թե՛ թարգմանական տարբերակում փոխաբերությունների շարքում առկա են իմաստային հակա-

¹⁸⁰ *Dark* և *gold* բառերի իմաստային կառուցվածքը Օքսֆորդի բառարանում ներկայացված է հետևյալ կերպ. **Dark** – 1. Destitute, or partially destitute; 2. Destitute of moral or spiritual light; wicked; 3. Not clear to the understanding; obscure; hidden 4. Destitute of knowledge; ignorant. **Gold** – A well-known yellow metal. **Golden** – 1. Containing gold, 2. Precious, excellent 3. Very prosperous and happy, etc. Տե՛ս *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford Univ. Press, 1976, pp. 182, 258:

դրություններ: Տրամաբանորեն անհամատեղելի հակադիր հատկանիշների գուգադրումը հանգեցնում է նրբաբանության ռճական հնարի (oxymoron), որն ավելի է հարստացնում ու աշխուժացնում փոխաբերությունը, օրինակ՝ *bright, solid unreality – պայծառ մի պատրանք, pure darkness – կատարյալ մթություն*:

Իսկ վերջին նախադասության մեջ (*The world was a ghostly shadow, thrown for a moment upon the pure darkness, which returned ever whole and complete*) իրենց յուրահատուկ գործածությամբ տեղ են գտել ոչ նմանութենակիր փոխաբերություններ (*a ghostly shadow; pure darkness*), որոնք, կարծես, ամբողջացրել են հատվածի իմաստը:

Թվում է՝ նույն ներգործուն ուժը պահպանվել է նաև հայերեն տարբերակում (*Աշխարհը անմարմին մի ստվեր էր՝ սուսկ մի ակնթարթ՝ հանձնված կատարյալ և համատարած մթությամբ*): Թարգմանությունն ընդհանուր առմամբ հաջողված է, քանի որ պատկերների գուգադրումը համարժեքվում է թե՛ բնագրում և թե՛ թարգմանության լեզվում, փոխաբերություններում միևնույն պատկերային հիմքի վրա պահպանվել է հուզականությունը:

Թարգմանիչը *ghostly* բառի համար կարող էր ընտրել «*ուրվային*» կամ «*ուրվակերպ*» համարժեքը, որը, սակայն, համատեքստ կներմուծեր որոշակի բացասական նրբերանգներ: «*Անմարմին*» բառը, թերևս, ավելի հարմար տարբերակ է՝ բնագրի պատկերավորությունը արտահայտելու առումով:

Զգացվում է, որ գրողը նուրբ դիտարկումներով ոչ միայն թափանցել է կերպարների ներաշխարհը, այլև գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների ներդաշնավորումներով առկա-

յացրել-ցուցադրել է նրանց ապրումները, ներքին խռովքը, հոգու փոթորկումները, անմիջական ու տաք բռնկումները, աստվածարյալ ու իրական կյանքի խոհափիլիսոփայությունը, որոնք պատկեր առ պատկեր ներկայացված են իրենց առօրյա ու կենսունակ կոլորիտով, բառ-պատկերների խտությամբ, կողմնակի ուղղակի խոսքի կերպավորման հզոր լիցքավորմամբ, այն էլ այնպես, որ ընթերցողն իրեն զգում է պատկերվող միջավայրում, և ինքն էլ սուզվում է իրերի ու երևույթների բանաստեղծական ընկալումների գոյաբանության մեջ:

Հեղինակը եղած բոլոր կաղապարներից իրեն դուրս է զգացել՝ ազատ իր մեկնաբանությունների, ենթադրությունների, խոսքի ու ոճի մեջ: Միայլ չի լինի ասել, որ Լորենսի ցանկացած ստեղծագործություն ոճական հարուստ հնարների, մանավանդ փոխաբերությունների ու համեմատությունների մի հարուստ գանձարան է¹⁸¹:

Բնագրի և թարգմանական տարբերակի զուգադրական քննությունը թույլ է տալիս բացահայտել հատվածի, երկի ներլեզվական ու արտալեզվական կապերը, նպաստել գեղարվեստական խոսքի ձևաբովանդակային ամենաբազմազան դրսևորումների արժեքավորմանը, ցուցադրել երկի (հատվածի) շարադրանք-հորինվածքի կառուցվածքային յուրահատկությունները, բառի և բառ-պատկերի, բառի և բառ-ֆիգուրայի առկայացված փաստարկումները, կերպարների բնավորությունների կերտման մեջ ապացուցողական հիմնավորումները:

¹⁸¹ Հմմտ. Ա. Բակունցի արձակի հետ հայ գրականության մեջ:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղարվեստական գրականության լիակատար միավորը եղել և մնում է երկը, որը նաև գեղարվեստական տեքստի լավագույն նմուշ է: Այն պահից ի վեր, երբ այն անցնում է ընթերցողի ձեռքը, և մի յուրատեսակ հաղորդակցություն է սկսվում հասցեագրող հեղինակի և հասցեատեր ընթերցողի միջև, գեղարվեստական տեքստը վերածվում է հաղորդակցական միավորի և ընթերցողին հաղորդում հեղինակի մտադրություններն ու իրական կյանքի տարբեր դրվագների՝ նրա ինքնատիպ մեկնաբանությունները:

Անկախ ստեղծագործության ծավալից, սյուժետային յուրահատկությունից, ձևաբովանդակային ու կառուցվածքահորինվածքային փոխներթափանցումներից՝ դեռևս հունահռոմեական և ապա ավելի ուշ շրջանի վերլուծական հետազոտություններում նշված խնդիրները սովորաբար առանձնացվել են ինչ-ինչ պայմանական նկատառումներով: Սակայն վերջին հաշվով բառարվեստի ստեղծագործության համակողմանի քննությանն ուղղված գրեթե բոլոր ուսումնասիրությունները, այսպես թե այնպես, պտտվել են հերմենևտիկական (մեկնաբանարվեստաբանական) առանցքի շուրջ:

Քննության առնելով բառի տեղն ու դիրքը խոսքի շղթայում, նրա ուղղակի և փոխաբերական իմաստները, դրանց բազմաբարդ դրսևորումները բառակապակցության, նախադասության, ասույթի, տեքստի և այլ մակարդակներում՝ ուսումնասիրողները բացահայտել են մի հետաքրքրական բնագավառ, որ, ըստ էության, գրողի մեծ անհատականությամբ առաջադրված գեղագիտական համակարգն է, որտեղ լեզվական միավորները

խոսքի շղթայում միմյանց հարաբերակցվում են բանաստեղծական ներհամալիր լիցքով:

Մեծ գրողների երկերում (արձակ թե չափածո) գրեթե ոչ մի բառ պատահականորեն չի հայտնվում խոսքի շղթայում՝ տվյալ դեպքում բանաստեղծական հյուսվածքում: Բոլորովին չեզոք թվացող կապակցական բառերն անգամ (կապ, շաղկապ) ֆիզուրացվում ու գունակերպվում են՝ նաև հանդես գալով ոճական տարբեր հնարների տեսքով՝ ըստ պահի, իրադրության և անհրաժեշտության: Հասկանալի է, որ բանարվեստն ընդհանրապես և գեղարվեստական խոսքը մասնավորապես, լինելով բնության, իրերի ու երևույթների, մարդու ու մարդկային հարաբերությունների, գոյի ու գոյակերպի, իմանալիի և անիմանալիի, իրականի ու երևակայականի բանաստեղծական ըմբռնում, չէին կարող կաղապարվել խոսքային «հասարակի» մեջ, այլ պիտի ներկայացվեին մասնակի կամ համընդհանուր գեղարվեստականությամբ՝ վերապատմելու, վերաիմաստավորելու, վերակերտելու, այլ կերպ՝ փոխաբերականության ելակետով: Եվ հենց սա էլ իր արժանավայել դրսևորումն է գտել դարերի ու հազարամյակների ընթացքում մարդկային հանճարի ստեղծած բազմաճյուղ արվեստի գործերում: Ընդ որում, արվեստի ցանկացած ստեղծագործություն, այդ թվում նաև գեղարվեստական երկը, իր ժամանակի արդյունքն է, դրա գեղարվեստական արտահայտությունը, հետևապես նաև գեղագիտական ըմբռնումների ու չափանիշների, դրանով իսկ՝ լեզվամտածողության արգասիքը:

Անդրադառնալով բանասիրական մտքի՝ ուսումնասիրության հերմենևտիկական ուղղությունը տված սահմանումներին, տեսական հիմնավորումներին և այդ բնագավառում օգտագործված փաստական նյութի վերլուծություններին՝ հան-

գում ենք այն համոզման, որ այդ գիտակարգը ընդունելի է և հասանելի և կարող է ավելի համակողմանի բացահայտել ստեղծագործության գեղարվեստական ամբողջությունը, եթե արտացոլում է լեզվառճական, լեզվաբանաստեղծական և գրականագիտական քննության արդյունքները՝ հաշվի առնելով նաև ընթերցողական ընկալումը: Ու թեև հերմենևտիկան հայտնի է դեռևս հին ժամանակներից՝ կապված ուղերձների, հիմների, կրոնաբարոյական ու գեղարվեստական գրականության, հոգևոր քերթվածքների այլաբանությունները լայնորեն մեկնաբանելու հետ, և իր անցած ճանապարհին մշտապես ճշտվել, ճշգրտվել ու հարստացել է՝ դառնալով ուսումնասիրության արդյունավետ մեթոդաբանական ուղղություն, մեր կարծիքով, սակայն, նրա առանձին կողմերի պարզաբանումն ու հստակեցումը ենթադրում են ուսումնասիրության տարբեր ոլորտների ընդգրկում ու գիտական սկզբունքների կիրառում: Մեր ուսումնասիրությունը որոշակի փորձ է այս ուղղությամբ, ընդ որում նկատի է առնված այն հանգամանքը, որ լեզվաբանաստեղծականը ոչ թե անտեսում կամ ժխտում է լեզվառճական վերլուծությունը, այլ մեծապես հենվում է վերջինիս՝ դարերով մշակված ու ամրակայված համակարգի վրա և իբրև վերլուծության ավելի բարձր մակարդակ վեր է կանգնում գեղարվեստական ստեղծագործության բառային, քերականական, շարահյուսական, հաճախ նաև ոճական նորմատիվ արժեքների ամբողջությունից: Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ լեզվական իրողությունները միմյանց հետ հարաբերակցվում-լրացվում-փոխստեղակայվում են՝ ստեղծելով մի այնպիսի հակադրամիասնություն, որի բառային ու բառակապակցական միավորները ապահովում են ոչ միայն տրամաբանական ու շարահյուսական գծայնություն, այլև պատկերավորման իմաստա-

կիր միավորների հերթագայություն՝ փոխաբերական իմաստների փնջաձև ծավալումներով:

Ստեղծագործության համակողմանի ընկալումն ու հասկացումը, սակայն, ենթադրում են բանասիրական ուսումնասիրության առավել բարձր մակարդակ, այսինքն՝ հերմենևտիկական, որի ընդգրկումն ավելի լայն է, և որին կարելի է հասնել լեզվառճական, լեզվաբանաստեղծական և գրականագիտական արժևորումների համադրմամբ: Դիտարկել երկը հերմենևտիկայի չափանիշներով նշանակում է համակողմանի վերլուծել այն՝ հաշվի առնելով պատմական հանգամանքները, թեմատիկ առանձնահատկությունները, գրողի անհատականությունը, ստեղծագործության գաղափարական ու գեղարվեստական արժանիքները, այլ կերպ՝ մերձենալ գրողի գեղարվեստական ողջ համակարգին՝ դրան գումարելով նաև ընթերցողի ընկալումներն ու տպավորությունները: Ո՛չ լեզվառճական և ո՛չ էլ նույնիսկ լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդները չեն կարող ամբողջությամբ ներթափանցել ստեղծագործության ձևի և բովանդակության միասնության բուն էության մեջ, քանի որ դրանք, վերջին հաշվով, հանդես են գալիս որպես ստեղծագործության ձևը ուսումնասիրող մեթոդներ:

Այս հետազոտությունը գալիս է հաստատելու, որ տեքստի ընկալումը բանասիրական ուսումնասիրության ամենահանգուցային և բարդ խնդիրներից է, հատկապես երբ խոսքը վերաբերում է գրական երկին՝ որպես լեզվական արվեստի ինքնատիպ ստեղծագործության: Հարցի բարդությունը պայմանավորված է ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործության բազմաբնույթ էությամբ, այլև այն հանգամանքով, որ գրավոր խոսքի ընկալումը չի կարող լիարժեք համարվել՝ առանց բանավոր խոսքի լայն հնարավորությունները հաշվի առնելու: Պատահա-

կան չէ, ուրեմն, որ բազմաթիվ այլ խնդիրների կողքին (հորիզոնական և ուղղաձիգ համատեքստ, լեզվամտածողություն, աշխարհընկալում և այլն) աշխատանքում որոշակի ուշադրության են արժանանում նաև «ներքին խոսք», «ընկալող կողմ», «լսող/կարդացող» հասկացությունները:

Տեքստի բանասիրական ընկալման ու հասկացման կարելի է հասնել քայլ առ քայլ, այն առարկայացնող լեզվական առանձին տարրերի և մասնավորապես փոխաբերականության երևույթի քննության ճանապարհով: Սրա բազմազան դրսևորումներն իրենց գեղարվեստական ու լեզվակատարողական բազմակողմանիությամբ՝ սկսած բառ-պատկերից մինչև ամբողջական գեղարվեստական երկը, գրեթե բոլոր ժամանակներում դիտվել-դիտարկվել են իբրև պատկերավոր խոսքի, տրամաբանության, լեզվամշակույթի, հանրագիտության, լայն առումով՝ որպես բանասիրական գիտելիքի յուրահատուկ բնագավառ: Որքան էլ տարաբնույթ ու իրարամերժ են փոխաբերության արժևորումները, այնուամենայնիվ մենք հակված ենք կարծելու, որ եղած սահմանումներում ու հիմնավորումներում նկատելիորեն շեշտված է փոխաբերության փիլիսոփայական ընկալումը:

Փոխաբերության տարբեր դրսևորումների հերմենևտիկական քննությունը թույլ է տալիս հաստատելու տվյալ ոճական հնարի երկու կարևորագույն տիպերի (նմանութենակիր փոխաբերություն և ոչ նմանութենակիր փոխաբերություն) առկայությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ:

Թե՛ նմանութենակիր և թե՛ ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունները հիմնվում են իմաստի փոխանցման վրա, օժտված են երկակիությամբ, որը, իհարկե, բխում է այլաբերության ոճական հնարի մետալեզվական էությունից: Սակայն դիտարկվող

նյութի քննությունը ցույց է տալիս, որ գեղարվեստական ստեղծագործության համատեքստում փոխաբերության այդ երկու տիպերում իմաստի փոխանցումը որակապես տարբեր է: Առաջին դեպքում այն իրականացվում է համեմատվող եզրերի ակնհայտ նմանության հիմքի վրա և արտացոլում է առարկաների և երևույթների միջև արդեն իսկ առկա հարաբերություններ, իսկ երկրորդում իմաստի փոխաբերական տեղաշարժն ի հայտ է բերում նոր հարաբերություններ, հանդես գալիս բազմապլանայնությամբ և իր հանկարծամուտ ու անակնկալ բնույթով դառնում նոր գաղափարի ներմուծող:

Ու թեև փոխաբերության այս երկու տիպերն էլ օժտված են պատկերաստեղծ ունակությամբ, նկատելի է, որ առաջինները ստեղծում են «լուսանկարչական» պատկեր, որը հաճախ շատ գեղեցիկ է, բայց նայնպես անշարժ ու հեշտ ընկալելի, մինչդեռ ոչ նմանութենակիր փոխաբերություններում պատկերը բազմանիստ է, օժտված խորքայնությամբ, ներքին դինամիզմով, և նրանց ընկալումը պահանջում է վերլուծական ջանքեր: Ստեղծագործության շարադրանքում դրանք սուսկ գործողության կամ երևույթների անցումային գծերը արտացոլող միջնօղակներ չեն, այլ պատկերավորման ու կերպավորման աստիճանական զարգացման մեջ ապահովում են ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության ու հեղինակային մտահղացման սերտ կապը՝ ակնհայտորեն ընդգծելով գրողի նպատակադրումը:

Ինչպես ցույց է տալիս վերլուծությունը, նշված տարբերությունները դրսևորվում են նաև նրանց հնչերանգային առանձնահատկություններում: Նմանութենակիր փոխաբերությունները, որոնք չեն առանձնանում հատվածի ընդհանուր հնչողության ֆոնին, արտաբերվում են հուզական տեմբրի «թերհագե-

ցած» տարբերակով, որին բնորոշ է հնչերանգային գծերի համեմատաբար ավելի փոքր ծավալ ու հաճախականություն (չեն նկատվում ձայնի բարձրության, տեմպի, ձայնածավալի ու ձայնորակի բաղադրիչների տարափոխման, ինչպես նաև դադարների կտրուկ անցումներ):

Ոչ նմանութենակիր փոխաբերությունները կարդացվում են «հագեցած» հուզական տեմբրով՝ նկատելի տեղաշարժ ձայնածավալի վերին կամ երբեմն ստորին հատվածը, տոնի ակնհայտ տատանումներ, ձայնի շնչեղություն, հնչյունների արտաբերման լարվածություն, լրացուցիչ արտահայտչականությամբ օժտված տևական դադար, որով և առանձնանում են հատվածի ընդհանուր հնչողության ֆոնին:

Փոխաբերականության և դրա ամենավառ դրսևորման՝ փոխաբերության գեղագիտական արժևորումը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հեռանկարային կարևորություն ունի հատկապես բանասիրական բարձր գիտելիքներ ձեռք բերելու տեսանկյունից: Այսօր, երբ համաշխարհային գրական արժեքները աստիճանաբար զրեթե անհասանելի են դառնում երիտասարդ սերունդներին, կարևոր է գեղարվեստական ստեղծագործության հերմենևտիկական վերլուծության ճանապարհով բացահայտել ստեղծագործության «թաքնված» ծալքերը, թափանցել գրողի բերած տրամադրությունների ու գաղափարների խորքը՝ առավելագույնս մոտենալով հեղինակի մտահղացման ընկալմանը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

- Աբեղյան Ս. Հայոց լեզվի տեսություն, Եր., Միտք, 1965:
- Աթայան Է. Ռ. Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1981:
- Աղայան Է. Բ. Ընդհանուր և հայկական բառագիտություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1984:
- Աճառյան Հ. Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի, հ. 1-5, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1952-1965:
- Ավոյան Ռ. Գ. Լեզվական նշանի իմացաբանական մի քանի հարցեր, Եր., Լույս, 1972:
- Արիստակեսյան Ա. Վ. Պարույր Սևակ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1974:
- Արիստոտել, Պոետիկա, Եր., Հայպետհրատ, 1955:
- Բեքմեզյան Ա. Ս. Վիպակի ժանրը հայ նոր գրականության մեջ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1984:
- Բեքմեզյան Ա. Ս. Տողամիջյան ընթերցումներ, Եր., Վան Արյան հրատ., 2016:
- Բորև Յու. Գեղագիտություն, Եր., Հայաստան, 1982:
- Գասպարյան Ս. Ք. Գեղարվեստական գրականության ուսումնասիրության մի քանի մեթոդաբանական հարցեր // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., 1987, № 3 (63), էջ.177-181:
- Գասպարյան Ս. Ք. Համեմատական քննության հարցեր // Օտար լեզուները բարձրագույն դպրոցում, Եր., ԵՊՀ հրատ, 1995, էջ 21-31:
- Գասպարյան Ս. Ք. Ձևի և բովանդակության միասնականու-

թյունը բանասիրական մոտեցմամբ // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2006, № 3 (120), էջ 79-83:

Գասպարյան Ա. Ք., Հերմենևտիկան որպես գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանության մեթոդաբանություն // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2015, № 3 (18), էջ 29-36:

Գասպարյան Ա., Գալստյան Ք., Թարգմանության ժամանակակից խնդիրներ // Աստղիկ, Եր., Սահակ Պարթև հրատ., 1996, № 5-6, էջ 192-202:

Գասպարյան Ա. Ք., Գրիգորյան Գ. Է. Ծիծաղաշարժ չափազանցությունը գեղարվեստական գրականության մեջ // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1993, № 3 (81), էջ 152-157:

Գասպարյան Ա. Ք., Մաթևոսյան Ա. Ի. Տարբերության կիրառելիության ոճական մի քանի յուրահատկությունների մասին // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1991, № 1 (73), էջ 157-161:

Գասպարյան Ա. Ք., Ստեփանյան Գ. Ս. Բազմաձայնությունը որպես պատկերավորման միջոց // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1990, № 1 (70), էջ.162-166:

Եզեկյան Լ. Կ. Գրական աշխարհաբարը և արևելահայ պատմավեպի լեզուն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1990:

Էլոյան Ա. Ա. Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Եր., Լույս, 1989:

Լեզվի և ոճի հարցեր /Հոդվածների ժողովածու, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1960:

Խլղաթյան Ֆ. Հնչյունաբանական ոճաբանություն // Լեզվի և ոճի հարցեր, հ. VI, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982:

Խլղաթյան Ֆ. Ոճաբանական տերմինների բառարան-տեղեկատու, Եր., Լույս, 1976:

Կոստանյան Հ. Հ. Ակնարկներ վերջին տասնամյակի սովետահայ արձակ լեզվի և ոճի մասին, Եր., Լույս, 1957:

Հակոբյան Հ. Գ. Գեղարվեստական խոսքի ուսումնասիրության հարցեր // Դասախոսություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1990:

Հայ-անգլիական գրական առնչությունները, Եր. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975:

Հայ գրողները գեղարվեստական թարգմանության մասին, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985:

Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 6, Եր., Հայկական հանրագիտ. հրատ., 1980, էջ 380-381:

Հայրապետյան Լ. Հ. Վահագն Դավթյանի խոսքարվեստը, Եր., 1999:

Հարությունյան Հ. Ա. Հնչյունների ոճական օգտագործումը // Խորհրդային գրականություն, № 7, Եր., 1940:

Հարությունյան Հ. Ա. Գեղարվեստական խոսք, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1986:

Հարությունյան Հ. Ա. Գրողի լեզվի և ոճի հարցեր, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1979:

Հնչերանգը և շեշտը ժամանակակից հայերենում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978:

Ղուկասյան Ս. Վ. Հնչերանգի որոշ ըմբռնումներ ժամանակակից լեզվաբանության մեջ // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Հասարակական գիտություններ, Եր., 1999, № 97:

Մելքոնյան Ս. Ա. Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., Լույս, 1984:

Պապոյան Ա. Ա. Պարույր Սևակի չափածոյի բառապաշարը, Երևան, Լույս, 1970:

Պապոյան Ա. Ա. Ակնարկներ Պարույր Սևակի բառապաշարի և տաղաչափության մասին, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1991:

Պետրոսյան Հ. Հայերենագիտական բառարան, Եր., Հայաստան, 1987:

Պողոսյան Պ. Մ. Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, հ.1-2, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1991:

Ջահուկյան Գ. Բ. Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքները, Եր., ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1974:

Ջահուկյան Գ. Բ. Ընդհանուր և հայերեն լեզվաբանություն, ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ, 1978:

Ջահուկյան Գ. Բ. Ժամանակակից Հայոց լեզվի իմաստաբանություն և բառակազմություն, Եր., ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., 1989:

Ջահուկյան Գ., Խլղաթյան Ֆ. Հայոց լեզվի ոճաբանություն, Եր., Լույս, 1988:

Ջրբաշյան Էդ. Գրականության տեսություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1980:

Ջրբաշյան Է. Մ. Պոետիկայի հարցեր, Եր., Հայաստան, 1976:

Տեր-Մինասյան Լ. Թարգմանչական արվեստն ու նրա քննադատությունը // Գրական թերթ, Եր., 1977, ապրիլի 8, № 14:

Аверкиев Д. В., Поэзия, переводы // Эпоха. Санкт Петербург, Морская: тип. 1811, 1864;

Аканаева С. Ш. Сатирическое многоголосие речевых характеристик и язык автора в романе Ивлива Во “Упадок и разрушение”. Автореф. дис. ... канд. наук. М., МГУ, 1986.

Александрова О. В. Лингвистическая прагматика и лингвопоэтическое изучение художественной литературы // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы, тезисы межд. конф. т. 1, М., МГУ, 1995, с. 12-13.

Алексеев М. П. Проблема художественного перевода. Иркутск, ИГУ, 1981.

Альжанова З. М. Просодия “вторичного” текста: Автореф. дис....канд. филол. наук. М., МГУ, 1985.

Антипов Г. А., Марковина Н. Ю. Текст как явление культуры. Новосибирск-Москва, Мысль, 1989.

Апресян В. Ю., Апресян Ю. Д. Метафора в семантическом предложении эмоции // Вопросы языкознания. М., 1993, № 3, с. 27-35.

Аристотель, Поэтика. М., Гос. Изд-во худ. литературы, 1957.

Арнольд И. В. Стилистика декодирования. Л., ЛГУ, 1974.

Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. М., Просвещение, 1990.

Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры, т. 37, М., Наука, 1978.

Арутюнова Н. Д. Метафора // Русский язык. Энциклопедия. М., Наука, 1979, с. 140-141.

Ахманова О. С., Беляев В. Ф., Веселитский В. В. Об основных понятиях нормы речи // Филологические науки. М., 1965, № 4, с. 88-98.

Ахманова О. С., Гюббент И. В. “Вертикальный контекст” как филологическая проблема // Вопросы языкознания. М., 1977, с. 47-54.

Ахманова О. С., Задорнова В. Я. Теория и практика перевода в свете учения о функциональных стилях речи // Лингвистические проблемы перевода. М., МГУ, 1981, с. 3-14.

Ахманова О. С., Минаева Л. В. Место звучащей речи в науке о языке. М., МГУ, 1986.

Багдасарян С. А. О проблеме исследования ядерных тонов современного английского языка // Пути оптимизации преподавания иностранных языков. Сб. науч. трудов, Ереван., 1985, с. 75-79.

Балии Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., Иностран. лит., 1955.

Балли Ш. Французская стилистика. М., АН СССР, 1961.

Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., Искусство, 1986.

Белый А. Сочинения, т. 1, М., Наука, 1990.

Богин Г. И. Филологическая герменевтика. Калинин, КГУ, 1982.

Боуден де Куртенэ И. А. Несколько слов о “сравнительной грамматике индоевропейских языков” // Журнал Министерства народного просвещения. М., 1881. № 3, с. 269-321.

Болдырева Л. В. Социально-исторический вертикальный контекст. М., МГУ, 1997.

Будагов Р. А. Литературные языки и языковые стили. М., Наука. 1967.

Будагов Р. А. Филология и культура. М., Наука, 1980.

Вардanian С. Н. Сонорные в составе финальных консонантных комплексов современного английского языка в речи и пении. Ереван, ЕГУ, 1987.

Вардanian С. Н. Тембральная организация в речевом и певческом изглашении // Նշանագիտություն և լեզուների դասավանդում, գիտաժողովի թեզիսներ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1997, էջ 77-78:

Вербицкая М. В., Миндрул О. С. Вопросы изучения стиля словесно-художественного творчества // Теория и практика изучения современного английского языка. М., 1985, с.136-144.

Вересаев В. В., Гомер. Илиада. Перевод В. В. Вересаева. М.-Л., Гихл, 1949.

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., АН СССР, 1963.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы, М., Гослитиздат, 1959.

Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., Наука, 1971.

Виноградов В. В. Основные типы лексических значений слова // Избр. труды. Лексикология и лексикография. М., Наука, 1977, с. 162-189.

Виноградов В. В. О языке художественной прозы // Избр. Труды. М., Наука, 1980.

Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1959.

Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., Учпедгиз, 1991.

Вовк В. Н. Языковая метафора в художественной речи. Киев, Наука, 1986.

Вопросы теории перевода: сб. статей / Ред. А. Д. Швейцер. М., МГПИЯ, 1978, с.127-152.

Гадамер Г. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., Прогресс, 1988.

Гак. В. Г. Сопоставительная лексикология (на материале французского и русского языков). М., Международные отношения, 1977.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., Наука, 1981.

Гаспарян Г. Р. Автор-текст-адресат // Модальность текста и ее коммуникативная установка. Сб. науч. труд. Иностранные языки в высшей школе. Ереван, ЕГУ, 1998, с. 142-149.

Гаспарян Г. Р. Текст и дискурс как единицы речетворческой и коммуникативной деятельности // Феномен У. Сарояна в контексте межкультурного дискурса (к проблеме изучения лингвокогнитивной структуры художественного текста). Дисс. ...докт. филол. наук. Ереван, ЕГУ, 2010.

Гаспарян С. К. Полифония слова в составе фигуры сравнения. Автореф. дисс ... канд. филол. наук. М., МГУ, 1983.

Гаспарян С. К. К вопросу о функционировании Тембра II в художественном контексте // Բանբեր Երևանի համալսարանի Հասարակական գիտություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1986, № 2 (59), էջ 163-168.

Гаспарян С. К. Лингвопоэтика образного сравнения. Ереван, ЕГУ, 1991, 2008.

Гаспарян С. К. Сравнение как изъяснение в научной речи и как средство лингвопоэтического творчества в художественной литературе. Автореф. дисс.... докт. филол. наук. М., МГУ, 1994.

Гаспарян С. К. Фигура сравнения в функциональном освещении. Ереван, Лусакн, 2013.

Гей Н. К. Искусство слова: о художественной литературе. М., Наука, 1967.

Герменевтика: история и современность. М., Мысль, 1985.

Гоббс Т. Левиафан. М., Мысль, 1936.

Григорьев В. П. О задачах лингвистической поэтики // Известия АН СССР. Сер. Лит. и яз., т. 25, вып. 6, М., 1966, с. 489-499.

Григорьев В. П. О некоторых проблемах лингвистической поэтики // Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск, Шадринский гос. пед. инст-т, 1971.

Григорьев В. П. Поэтика слова. М., Наука, 1979.

Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., Прогресс, 1984.

Гурычева М. С., Катогищина Н. А. Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков. М., Прогресс, 1964.

Гусев Л. Ю. Метафорическое наименование фольклорного героя как способ выражения эстетического идеала // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы, тезисы межд. конф., т. I, М., МГУ, 1995, с.145-147.

Гусев С. С., Тульченский Г. Л. Проблема понимания в философии: философско-гносеологический анализ. М., Политиздат, 1985.

Гюббенет И. В. К вопросу о “глобальном” вертикальном контексте // Вопросы языкознания. М., 1980, № 6, с. 97-102.

Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста. М., МГУ, 1981.

Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. М., МГУ, 1991.

Давыдов М. В. Звуковые парадоксы английского языка и их функциональная специфика. М., МГУ, 1984.

Давыдов М. В., Яковлева Е. В. Основы филологического чтения. М., МГУ, 1997.

Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. (Трактаты, статьи, эссе). М., МГУ, 1987, с. 110-135.

Дильтей В. Герменевтика и теория литературы. Собрание сочинений в 6 тт., т. 4 / Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Пер. с нем. под ред. В. В. Бибихина и Н. С. Плотникова. М., Дом интеллектуальной книги, 2001.

Джакуян Г. Б. Универсальная теория языка. Прологомены к субстанциональной лингвистике. М., Институт языкознания РАН, 1999.

Долгин М. Д. Проблемы поэтической метафоры в молдавской советской поэзии. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Кишинев, 1970.

Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. вып. 1, М., Иностранная Литература, 1960.

Ефимов А. И. Образная речь художественного произведения // Вопросы литературы. М., 1959, № 8, с. 91-108.

Ешмамбетова З. Б. Соотношение авторской речи и персонажа как лингвопоэтическая проблема. Дис. ... канд. филол. наук. М., МГУ, 1984.

Жунисбаева А. К. Лингвопоэтическая характеристика образа литературного персонажа. Автореф. дис...канд. филол. наук. М., МГУ, 1988.

Задорнова В. Я. Филологические основы перевода поэтического произведения. Дисс. ... канд. филол. наук. М., МГУ, 1976.

Задорнова В. Я. Восприятие художественного произведения в единстве его содержания и формы. М., МГУ, 1981.

Задорнова В. Я. Теория и практика перевода в свете учения о функциональных стилях речи // Лингвистические проблемы перевода. М., МГУ, 1981, с. 3-12.

Задорнова В. Я. Восприятие и интерпритация художественного текста. М., Высшая школа, 1984.

Задорнова В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., МГУ, 1992.

Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста. Ереван, ЕГУ, 1991.

Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, Перемена, Высшая школа, 2002.

Кожевникова Л. П. Семантика художественной детали // Когнитивно-прагматические аспекты лингвистических исследований. // Сб. науч. трудов, Калинингр. ун-та. Калининград, КГУ, 1999, с. 72-78.

Комиссаров В. Н. К вопросу о сопоставительном изучении переводов // Тетради переводчика. 1970, № 7, с. 46-50.

Комиссаров В. Н. Слово о переводе. М., Международные отношения, 1973.

Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М., МГУ, 1991.

Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., Высшая Школа, 1979.

Левицкий Ю. А. Лингвистика текста. М., Высшая школа, 2006.

Липгарт А. А. Лингвопоэтическое сопоставление текстов художественной литературы на английском языке. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., МГУ, 1994.

Липилина Л. А. Пропозициональный уровень репрезентации метафорического значения (на материале новых метафор современного английского языка) // Когнитивно-прагматические аспекты лингвистических исследований. Сб. науч. трудов, Калинингр. ун-та, Калининград, КГУ, 1999, с. 78-86.

Литературная энциклопедия / ред. А. В. Луначарский, т. 5, М., 1929-1939.

Логический анализ языка // Противоречивость и аномальность текста. / Под ред. Н. Д. Арутюновой, М., Наука, 1990.

Локк Дж., Сочинения в 3 тт., т.1, М., Мысль, 1988.

Мед Н. Г. Герменевтика и проблемы понимания разговорной речи // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы, тезисы межд. конф., т. II, М., МГУ, 1995, с. 336-337.

Мезенин С. М. Образность как лингвистическая категория // Вопросы языкознания. М., 1983, № 6, с. 48-57.

Минаева Л. В. Слово в языке и речи. М., Высшая школа, 1986.

Минаева Л. В., Миндрул О. С. О тембральной сверхсинтактике английского языка // Фонетика и психология речи. Иваново, изд-во Ивановского государственного университета, 1980, с. 136-150.

Миндрул О. С. Тембр II в функциональном освещении. Автореф. дисс.... канд. филол. наук. М., МГУ, 1980.

Миндрул О. С. Метасемиотика тембра II // Диалектика единичного, особенного и всеобщего в науке о языке. / Под ред. О. С. Ахмановой, Н. Б. Гвишиани. М., МГУ, 1980, с. 113-123.

Миндрул О. С. Диалектика содержания и выражения на сверхсегментном и сверхсинтаксическом уровнях // Основные направления в развитии научной работы на кафедре английского языка филологического факультета МГУ / Под ред. О. С. Ахмановой, Н. Б. Гвишиани, В. Я. Задорновой, М., МГУ, 1981, с. 61-75.

Мороховский А. Н. Некоторые основные понятия стилистики и лингвистики текста // Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков, Киев, Высшая школа, 1981, с. 6-13.

Мороховский А. Н. К проблеме текста и его категорий // Текст и его категориальные признаки. Киев, КГПИИЯ, 1989.

Наер В. Л. Функциональные стили английского языка. М., МГПИИЯ, 1981.

Наер В. Л. О текстовых параметрах функционального стиля: к постановке проблемы // Текст в функционально-стилевом аспекте. М., МГПИИЯ, 1988, с. 4-9.

Назарова Т. Б. Филология и семиотика. М., Высшая школа, 1994.

Некрасова Е. А., Бакина М. А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., Наука, 1986.

Нижегородова Е. И., Субботина М. В. Аллюзия: лингвостилистический аспект // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы, тезисы межд. конф., т. I, М., МГУ, 1995, с. 375-377.

Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика / Под ред. И. Р. Гальперина, М., Иностран. лит., 1980.

Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., Прогресс, 1978.

О принципах и методах лингвостилистического исследования. / Под ред. О. С. Ахмановой, М., МГУ, 1966.

Очерки по стилистике художественной речи. / Под ред. Кожина А. Н., М., Наука, 1979.

Пастернак Б. Л. Заметки о переводе // Мастерство перевода. М., Прогресс, 1968, с. 105-110.

Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., Сов. пис., 1978.

Попович А. Проблемы художественного перевода. М., Наука, 1980.

Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., Букинистическое издание, 1970.

Поэтика перевода // Сб. статей. / Под ред. С. Гончаренко. М., Наука, 1988.

Практический курс английского языка / Под ред. О. С. Ахмановой и О. В. Александровой, М., МГУ, 1989.

Разинкина Н. М. Стилистика английской речи. Элементы эмоционально-субъективной оценки. М., Наука, 1972.

Разинкина Н. М. Функциональная стилистика. М., Высшая школа, 1989.

Рейсер С. А. Основы Текстологии. Л., Просвещение, 1978.

Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика // Очерки лингвистической теории перевода. М., Межд. отнош., 1974.

Рыньков Л. Н. Именные метафорические словосочетания в языке художественной литературы XIX в. (Послепушкинский период), Челябинск, Гослитиздат, 1975.

Саппок К., Люблинская В. В. Роль параметров голоса и их семиотическая функция в вербальной коммуникации // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы, тезисы межд. конф., т. II, М., МГУ, 1995. с. 457-458.

Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира, М., Наука, 1988.

Смирницкий А. И. Лексикология английского языка. М., Высшая школа, 1956.

Сорокин Ю. А. Психолингвистические аспекты изучения текста. М., Наука, 1985.

Текстология английской речи. / Под ред. М. М. Глушко и Ю. А. Карулина. М., МГУ, 1978.

Телия В. Н. (отв. ред.) Метафора в языке и тексте. М., Наука, 1988.

Теория метафоры // Сб. статей. / Под ред. Н. Д. Арутюновой М., Прогресс, 1990.

Теория перевода и сопоставительный анализ языков. / Под ред. Э. М. Медниковой, М., Наука, 1985.

Тер-Минасова С. Г. Синтагматика функциональных стилей. Автореф. дис.... докт. филол. наук, М., 1981.

Томашевский Б. В. Стих и язык (филологические очерки). М.-Л., ГИХЛ, 1959.

Успенский Л. Слово о словах. Л., ЛГПИ, 1982.

Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., Высшая Школа, 1971.

Федоров А. Н. Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск, Наука, 1969.

Филологическая фонетика. М., МГУ, 1986.

Фогелер Я. Г. История возникновения и этапы эволюции философской герменевтики // Герменевтика: история и современность. М., Мысль, 1985, с. 11-59.

Фонетика и психология речи // Межвузовский сборник научных трудов, Иваново, Высшая школа, 1980.

Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманистических наук. Пер. с франц. Н. С. Автономовой, М., Прогресс, 1977.

Чаковская М. С. Текст как сообщение и воздействие. М., МГУ, 1986.

Чаковская М. С. Взаимодействие стилей научной и художественной литературы. М., МГУ, 1990.

Чижевская М. И. Язык, речь и речевая характеристика. М., МГУ, 1986.

Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., Высшая школа, 1968.

Щедровицкий П. Мышление. Понимание. Рефлексия. М., Наследие, 1980.

Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1957.

Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., ЛГПИ, 1974.

Эткинд Е. Г. Художественный перевод: искусство и наука // Вопросы языкознания. М., 1970, № 4, с. 17-28.

Юганов В. И. Влияние прагматики на лингвистику текста // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы, тезисы межд. конф., т. II, М., МГУ, 1995, с. 579-580.

Якобсон Р. Часть и целое в языке // Избранные работы. М., Иностран. лит., 1985.

A Cognitive Theory of Metaphor. / Ed. by E. MacCormac
Cambridge, Mass, London. MIT Press, 1985.

Akhmanova O. The Prosody of Speech. Moscow, MSU, 1973.

Akmanova O., Zodornova V. On Linguopoetic Stratification of
Literary Texts // Poetica. Tokyo, Sanseido International, 1977, №
7, p. 50-60.

Akhmanova O., Zadornova V. The Philology of Translation //
Shakespeare Translation. Vol. 4, Tokyo, Yushodo Shaten, 1980, p.1-9.

Akhmanova O., Zadornova V. Towards a Linguopoetic Study of
Texts. Moscow. MSU, 1980.

Akhmanova O., Zadornova V. Verbal and Non-Verbal
Equivalence // Shakespeare Translation. Vol. 7, Tokyo, Yushodo
Shaten, 1980, pp. 19-28.

Akhmanova O., Zadornova V. Speech, Pragmatics and Creativity
// Logos Semantikos. Berlin, de Gruyter, 1981. p.11-34.

Baier M., Die metaphorische Textconstitution. Palm und Enke,
1988

Barthes R. The Semiotic Challenge. New York, University of
California Press, 1988.

Black M. Models and Metaphors: Studies in Language and
Philosophy. New York, Cornell University Press, 1962.

Black M. More about Metaphor // Metaphor and Thought. /Ed. by
A. Ortony. Cambridge Univ. Press, 1979, p.11-89.

Booth Wayne C. Metaphor as Rhetoric: The Problem of
Evaluation // On Metaphor. / Ed. by Sheldon Sacks. Chicago,
University of Chicago Press, 1980, p. 86-109.

Brown G., Yule G. Discourse Analysis. Cambridge, Cambridge
University Press, 1983.

Chakovskaya M. The Intellective and Aesthetic Functions as Textological Problems // The Collected Papers of the Niagara / Soviet Colloquium of Linguistics and Language Teaching. / Ed. by S. C. Punnet. SUNY at Buffalo, 1979.

Cicero M. T. De Oratore. Trans. E. W. Sutton and H. Rackham, 2 vols., Delhi, Giyan Books Pvt Ltd, 1942.

Clark H., Lucy P. Understanding What is Meant from What is Said // Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior. 1975, № 3, pp. 110-139.

Cognition and Figurative Language. / Ed. by R.P. Honeck and R.R. Hoffman. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, 1992.

Coleridge on Shakespeare. / Ed. by T. Hawkes. London, Indiana University Press, 1969.

Coleridge S. T. Biographia Literaria. / Ed. by G. Watson. London, Princeton University Press, 1983.

Cooper D. Metaphor. Oxford, Basil Blackwell, 1986.

Crystal D. Investigating English Style. London, Sydney, Croom Helm, 1969.

Crystal D. Prosodic Systems and Intonation in English. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Crystal D. Language Acquisition. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

Crystal D., Davy D. Advanced Conversational English. London, Longman, 1979.

Davydov M. V., Chernysh N. A. The Interplay of Timbres in the Author's Speech // New Developments in Modern Anglistics Moscow, MSU, 1996, p.11-14.

Davydov M. V., Yakovleva Y. The Interrelationship between Outer and Inner Prosodic Images in a Work of Art // *New Developments in Modern Anglistics*. Moscow, MSU, 1997, pp.13-15, 20.

Dilthey W. *Descriptive Psychology and Historical Understanding*. Hague, Netherlands, 1977.

Dryden J. *The Aeneid, IV*, London, Oxford University Press, 1661.

Dryden J. *Dryden to Johnson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961.

Eco U. *The Author, the Text, and the Reader*. LSJ Publ. House, 1983.

Egorov G. G. *Suprasegmental Phonology*, Moscow, MSU, 1967.

Eliot T. S. *The Metaphysical Poets // Selected Essays, 1917-1923*. Harcourt, Brace, 1932.

Empson W. *Seven Types of Ambiguity*. Penguin Books, 1965.

Empson W. *The Structure of Complex Words*. Michigan Press, 1967.

Fowler R. *The Language of Literature (some linguistic contributions to criticism)*. London, Routledge and Kegan Paul, 1971.

Frenz H. *The Art of Translation // Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961.

Hatch E. *Discourse and Language Education*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Hawkes T. *Metaphor*. London, Oxford University Press, 1972.

Henderson W. *Metaphor in Economics // The Journal of Economics Association*, Winter, 1982, p. 26-52.

Henle P. *Metaphor // Language, Thought and Culture / Ed. by P.*

- Henle. University of Michigan Press, ch.VII, 1958.
- Jakobson E. Translation: A Traditional Craft. Copenhagen, Glydendale, 1958.
- Jakobson R. Linguistics and Poetics // Style and Language. USA. Mass., Massachusetts's Inst. of Technology Press, 1963, p. 350-377.
- Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // Selected Writings. Vol. 2. Word and Language. The Hague / Paris-Mouton Publishers, 1971, p. 239-259.
- Jakobson R. Language in Literature. / Eds. Krystina Pomorska & Stephen Rudy. Cambridge, MA, Belknap Press, 1987.
- Johnson S. Lives of the English Poets. / Ed. by George Birkbeck Hill. Oxford, Oxford University Press, 1905.
- Konurbayev M. E. On the Status and Validity of Speech Timbre in Linguistics // New Developments in Modern Anglistics. Moscow, MSU, 1996, p. 28-32.
- Kukhareno V. A. Seminars in Style. Moscow, Higher School, 1971.
- Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. Chicago, London, University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Johnson M. The Body in the Mind: the bodily basis of reason and imagination. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Leech G. A Linguistic Guide to English Poetry. London, Longman, 1969.
- Levi-Strauss C. The Savage Mind. Paris-London, Library Plon, 1966.
- Linguostylistics: Theory and Method. / Ed. by Olga Akhmanova. Moscow, MSU, 1972.

Lipgart A. A. *Linguopoetics and Typological Studies // New Developments in Modern Anglistics*. Moscow, MSU, 1996, pp. 32-34.

Literature in Translation. From Cultural Transference to Metonymic Displacement. / Ed by P. Talgeri and S. B. Verma. Bombay, Popular Prakashan, 1988.

Maclean I. *Reading and Interpretation // Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. London, B. T. Batsford, 1988:

Maltzev V. A. *Essays in English Stylistics*. Минск, Высшая школа, 1984.

Metaphor and Thought. / Ed. by A. Ortony. Cambridge University Press, 1979.

Metaphor, Its Cognitive Force and Linguistic Structure. / Ed by E. F. Kikta. Oxford: Clarendon, Series: Clarendon Library of Logic and Philosophy, 1987, pp. 92-121.

Nida E. A. *From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translating*. Nashville, Nelson, 1986.

Ochs E. *Transcription as Theory // Developmental Pragmatics*. New York, Academic Press, 1979.

Ong W. J. *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*. Chicago, The University of Chicago Press, 1958.

On Metaphor. / Ed. by Sheldon Sacks. Chicago, London, University of Chicago Press, 1980.

Ortony A. *Metaphor and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Oyama T. *Shakespeare's Thematic Characterization // Shakespeare Translation*. Tokyo, Vol. 7, Yushodo Shaten, 1980, p. 67-77.

The Prosody of Speech. / Ed. by Olga Akhmanova. Moscow, MSU, 1973.

Paund E. Selected Poems. / Ed. by T. S. Eliot, New Directions, 1957.

Podkolzina T. A. The Typology of the English Biological Metaphor // New Developments in Modern Anglistics, Moscow, MSU, 1996, p. 42-44.

Psychology and the Poetics of Growth // Figurative Language in Psychology, Psychotherapy and Education. Hillsdale. N. Y., 1977, p. 56-77.

Quintillian. Institutio Oratoria. Transl. by H.E. Butler, 4 vols., Loeb Classical Library. London, 1920 - 1922.

Richards I. A. The Philosophy of Rhetoric. Oxford, Oxford University Press, 1971.

Ricoeur P. The Rule of Metaphor. London, Henley, 1978.

Ricoeur P. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling // On Metaphor / Ed. by Sheldon Sacks. Chicago, University of Chicago Press, 1980, p.82-96.

Savory Th. The Art of Translation. London, Jonathan Cape, 1968.

Schlegel W. Kritische Schriften und Briefe. Stuttgart, Kolhhammer, 1963.

Schleiermacher Fr. Hermeneutik. Heidelberg, Carl Winter, Universitatsverlag, 1959.

Schleiermacher Fr. Hermeneutics and Criticism and Other Writings. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Schleiermacher Fr., Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament. Berlin, Reimer, 1838.

Shelley P. B. A Defence of Poetry // Literary Criticism: Pope to Croce. London, 1906, p. 313-314.

Soskice J. M. *Metaphor and Religious Language*. Oxford, Clarendon Press, 1985.

Spitzer L. *Linguistics and Literary History*. New York, Princeton, 1948.

Levi-Strauss C. *The Savage Mind*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1966.

Talegin L. *Metaphor and Related Stylistic Phenomena // New Developments in Modern Anglistics, Akhmanova Readings 96*. Moscow, MSU, 1997, pp. 73-77.

Thoreau H. D. *Walden and Other Writings*. New York, Bantam, 1962, p. 1-23.

Todorov T. *Theories du symbole*. Paris, Le Seuil, 1977.

Wells J. C. *Accents of English*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Van Dijk T. A. *Options and Attitudes in Discourse Comprehension // Language and Comprehension*. Amsterdam, North Holland, 1982, pp. 35-51:

Vossler K. *Sprache als Schopfung und Entwicklung*. Heidelberg, Winter, 1905,

Wheelwright Ph. *The Burning Fountain*. Bloomington, Indiana University Press, 1954.

Wheelwright Ph. *Metaphor and Reality*. Bloomington, Indiana University Press, 1967.

Woolf V. *Modern Fiction // The Idea of Literature*. Moscow, 1979, p. 5 - 210.

Wordsworth W. *Notes towards an Understanding of Poetry // II Kenyon Review*, XII, Summer, 1950, p. 490-519.

ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ

Գոյումճեան Մ. Կ. Ընդարձակ բառարան անգիերենէ հայերէն, Պէյրութ, Գ. Դոնիգեան և Ֆիլս, 1981:

Գոյումճեան Մ. Կ. Ընդարձակ բառարան հայերենէ անգլիերեն, Պէյրութ, Ատլաս հրատ., 1970:

Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 6, Եր., Հայ սովետական հանրագիտարան հրատ., 1980, էջ 380-586:

Նազարյան Ա. Հ. Լեզվաբանական տերմինների ֆրանսերենուսերեն-հայերեն ուսումնական բառարան, Եր., Ապոլոն, 1993:

Ջրբաշյան Էդ. Մ., Մախչանյան Հ. Մ. Գրականագիտական բառարան, Եր., Լույս, 1980:

Арутюнова Н. Д. Лингвистический энциклопедический словарь. М., Сов. энциклопедия, 1990, с. 136-137:

Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., Сов. Энциклопедия, 1969.

Большой англо-русский словарь. / Под. общ. ред. И. Р. Гальперина, т.1-2, М., 1977.

Квятковский А., Поэтический словарь. М., Советская энциклопедия, 1966.

Краткая литературная энциклопедия. Т. 1-9, М., Советская Энциклопедия, 1962-1978.

Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь. Т. 1-2, М., Сов. Энциклопедия, 1967.

Лингвистический энциклопедический словарь. / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М., Советская Энциклопедия, 1990.

Словарь литературоведических терминов. / Ред. сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., Просвещение, 1974.

Советский энциклопедический словарь. М., Советская Энциклопедия, 1985.

Философский словарь. / Под. ред. И. Т. Фролова. Изд. 6-ое.-М., Политиздат, 1991.

Эстетика. Словарь. / Под. общ. ред. А. А. Беляева и др. М., Полит. лит., 1989.

Cuddon J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 3rd edition, G.B., Basil Blackwell, 1991.

Hornby A. S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford, 1974.

Longman Dictionary of English Idioms. London, Longman Group Ltd., 1980.

Longman Dictionary of Contemporary English. London, Longman Group Ltd. 1982.

Oxford Advanced Learner's Dictionary. Vols. 1-12, Oxford, Oxford University Press, 2001.

The Concise Oxford Dictionary. Oxford, Clarendon Press, 1976.

The Oxford English Dictionary on Historical Principles. Oxford, Clarendon Press, 1933.

The Oxford Companion to English Literature. 4th ed. / Ed. by Sir Paul Harvey. Oxford, Clarendon Press, 1967.

Webster's New World Dictionary. Cleveland & New York, Simon and Schuster Inc., 1988.

ՀԱՄԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

ազատ թարգմանություն	154, 159
այլաբերական հնար	64, 86
առնշանակություն	57
առողանություն	99, 100, 102
աքսիոլոգիական փուլ	44
բանաստեղծական փոխաբերություն	104
բառային փոխաբերություն	104
բառային (բառացի) թարգմանություն	154, 161
բառերի միջև գործող հասկացական ու տրամաբանական կապերի խախտում	80, 119
գաղափարական բովանդակություն	11, 50 63
գաղափարական ու գեղագիտական «տեղեկատվություն»	14
գաղափարական և գեղագիտական միասնություն	8
գաղափարական ու գեղագիտական մտադրություն	17
գեղագիտական ազդեցություն	46, 97
գեղագարդման գործառույթ	85, 97
գեղարվեստական թարգմանություն	147, 154, 158, 164, 165
գեղարվեստական «յուրացում»	165
գեղարվեստական ստեղծագործություն	2, 4, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 26, 30, 32, 33, 35, 36, 41 և այլն
գծայնություն	187
գործունեության արդյունք (Ergon)	41
գործունեություն (Energia)	41
դիաֆորա	87, 88, 89, 91, 96
դիսկուրս	3, 4, 5, 6, 7
երկի լեզվական հյուսվածք	44

երկխոսություն հեղինակի և ընթերցողի միջև	7
երկիմաստություն	73
երկու սուբյեկտների համաստեղծագործական պրոցես երևակայություն	41 19, 20, 21, 71, 72, 77, 79, 80, 145, 161, 171
զուգադրական մեթոդ զուգադրություն	97, 148, 149, 168 58, 148, 149
էպիֆորա	87, 88, 89, 91, 96
«ընդհանուր հորիզոն»	21
ընկալումը որպես լեզվի հիմնական գործառույթ	40
թարգմանելիություն	151
թարգմանություն	146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 162, 164, 165, 178, 182, 183
թարգմանությունը որպես միջմշակությային պրոցես	163
«լթաքնված համեմատություն»	82
թերհագեցած առոգանություն	102, 143
թերհագեցած տեմբր	102, 143, 190
իզոմորֆիզմ	92
իմաստային անոմալիա	56
լայն համատեքստ	103, 107, 118, 123, 126, 127, 138, 148
լեզվական ու արտալեզվական գիտելիքների ամբողջություն	12
լեզվական կոդ	21
լեզվական միջոցների ընտրության ու համակցման խնդիրներ	8

լեզվաբանաստեղծական վերլուծության փուլ	46
լեզվաբանաստեղծական վերլուծություն	46, 47, 60, 61, 62, 63
լեզվական միավորների արտաքին հարաբերություններ	155
լեզվական միավորների ներքին հարաբերություններ	155
լեզվաոճական վերլուծություն	52, 56, 59, 60, 62, 187
լեզվաոճական քննության փուլ	44
խզված փոխաբերություն	104
խոսքի շղթա	135, 185, 186
ծավալուն փոխաբերություն	111, 174
կենդանի փոխաբերություն	111
կոնկրետ փոխաբերություն	111
կրկնություն	69, 115, 124, 125, 127, 134, 141, 173, 181
հագեցած առոգանություն	102, 144
հագեցած տեմբր	102, 144
հաղորդակցական միտում	8
հաղորդակցություն	6, 31, 185
համանմանություն	74, 81, 104
համարժեքություն	83, 151
համատեքստ	19, 20, 36, 38, 46, 55, 59, 61, 73, 74, 84, 102, 103, 104, 107, 113, 117, 118, 119, 121, 123, 126, 127, 130
համեմատական քննություն	148
համեմատության տեսություն	82, 83
հանգուցային բառեր	181
հաջորդական փոխաբերություն	104
հասկացական	

համապատասխանություն	56
հասցեագրող	6, 12, 185
հասցեատեր	14, 17, 185
հատկանուն	163
հեղինակային իմաստ	11, 15
հեղինակի աշխարհայացք	9
հեղինակի հեռահար մտղրություն	9
հեղինակի լեզվամտածողություն	9
հերմենևտիկա	22, 23, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 51, 63, 97, 185, 186, 187, 188, 191, 193
«հերմենևտիկ շրջան»	36
«հերմենևտիկ պարույր»	37
հիպերբոլիկ փոխաբերություն	104
հնչերանգային «թաքնված» գծեր	72,
«հոգեբանական մեկնաբանություն»	35
հոմանիշների կուտակում	127, 173, 175
հորինվածք	9, 24, 46, 184, 185
հորինվածքային մոդուս	79
հուզական տեմբր	99, 100, 101, 102, 143, 144, 190, 191
ձայնածավալ	99, 100, 101, 115, 122, 123, 138, 143, 144, 173, 191
ձայնի խլացում	101
ձայնի հարալեզվական հատկանիշներ	101
ձայնի շնչեղություն	101, 173, 191
ձայնի տոն	99, 100, 101, 138
ձայնի ուժգնություն	99, 122,
ձևաբովանդակային	

բազմարժույթայնություն	111
ձևի ու բովանդակության	
միասնականություն	11, 25, 192
ճանաչողական գործառույթ	85
մակդիր	130, 171
մարդակերպական փոխաբերություն	111
մաս – ամբողջ հարաբերակցություն	36, 57
մեկնաբանության	
բազմատարբերակայնություն	14, 15
մեկնաբանության ծրագիր	14, 18
մեկնաբանության մեթոդաբանություն	20, 26, 62, 193
մետասեմիոզիս	108
մշակութային համարժեքություն	147, 159
մշակութային համատեքստ	73
մտածողության յուրօրինակ դրսևորում	71, 74, 109
«ներքին խոսք»	15, 16
նմանութենակիր փոխաբերություն	91, 102, 103, 104, 114, 115, 117, 123, 143, 144, 169, 172, 179, 183, 189, 190, 191
նշանագիտական ուղղություն	50
նշույթավորված հատկանիշներ	138
նրբաբանություն	183
շարահյուսական հնչերանգ	115
շնչեղություն	101, 132, 173, 191
ոչ թարգմանելիություն	151
ոչ նմանութենակիր (տարբերութենակիր) փոխաբերություն	91, 102, 103, 104, 115, 117, 123, 127, 138, 143, 144, 169, 173, 179, 189, 190, 191

չափազանցություն	30, 134, 193
պատկեր(ներ)	80
պոետիկա	47, 48
ռիթմ	10, 16, 58, 99, 125, 127, 138, 151, 173
ստեղծագործության բովանդակություն	45
ստեղծագործության ձև	10, 18, 25, 47, 50, 61, 188
ստեղծագործության նպատակառուղիվածություն	9
վերլուծության իմաստային մակարդակ	44
վերլուծության վերնշանային մակարդակ	44
վերլուծության վեր-վերնշանային մակարդակ	45
տեղեկատվական տեքստ	52
տեղեկատվական տեմբր	99, 100, 157, 165
տեմբր II	99, 101
Տեքստ	3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24 և այլն
տեքստաբանական ուղղություն	31
տեքստի ավարտունություն	17
տեքստի գործառական ուղղվածություն	52
տեքստի ընկալման, հասկացման, «քերականական մեկնաբանություն»	35
տեքստի հասկացման մոդել	18
տրամաբանական (իմաստային) անհամատեղելիություն	79, 89, 109, 111
տրամաբանական անհեթեթություն	54, 119
տրամաբանական կատեգորիա	82

փոխաբերական մետաբոլանդակություն	45
փոխաբերական տեղաշարժ	49, 80, 87, 96, 104, 158, 159, 160, 161, 165, 190
փոխաբերության տեսության տրամաբանական ուղղություն փոխաբերություն	80 58, 64, 65, 66, 71, 73, 74, 75, 78, 81, 82, 85, 86, 91, 92
փոխաբերականացման պրոցես փոխաբերականություն	75, 80, 87, 158, 164 1, 2, 74, 85, 97, 105, 109, 165
փոխանվանական տեղաշարժ	154, 15, 156, 157, 165
փոխարկության տեսություն	81, 83, 84
փոխկադապարման պրոցես	158, 164
փոխներգործության տեսություն	84, 135
փորձառական մեթոդ	97, 98, 102
փոփոխակներ	151

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Աթայան Է. Ռ.	78, 93, 94, 139
Աղայան Է. Բ.	90, 98
Աճառյան Հր.	98
Արիստակեսյան Ա. Վ.	109
Արիստոտել	47, 66, 81, 87
Արուստյունովա Ն. Դ.	6
Բաղդասարյան Հ.	163
Բոբրև Յու.	29, 112
Գալստյան Ք.	154
Գասպարյան Ս. Ք.	1, 11, 20, 25, 30, 48, 62, 97, 148, 150, 154, 160
Գրիգորյան Գ. Է.	30
Եզեկյան Լ.	109
Խլղաթյան Ֆ.	92
Հեչ Ե.	4
Մաթևոսյան Ա. Ի.	97
Մախչանյան Հ.	104, 141
Շլայերմախեր Ֆր.	34, 35, 36, 37, 38, 39, 42
Պապոյան Ա.	110
Պետրոսյան Հ.	95
Պողոսյան Պ.	94, 108
Ջահուկյան Գ.	92, 98
Ջրբաշյան Էդ.	92, 104, 141
Ստեփանյան Գ. Ս.	150
Վան Դեյք	5
Տեր-Մինասյան Լ.	152
Օրս Ե.	4
Аверкиев Д. В.	153
Альжанова З. М.	100
Аканаева С. Ш.	23

Антипов Г. А.	31, 34, 35,
Ариститель	64
Арнольд И. В.	9
Арутюнова Н. Д.	6
Ахманова О. С.	44, 45, 72, 99, 102, 104, 118, 148
Балли Ш.	149
Бахтин М. М.	31, 43
Богин Г. И.	34
Будагов Р. А.	52, 97
Варданян С. Н.	99
Вересаев В. В.	153
Виноградов В. В.	27, 30, 47, 48, 49, 52, 97
Винокур Г. О.	52, 97
Гальперин И. Р.	7, 31, 216
Гаспарян Г. Р.	4, 6
Гаспарян С. К.	23, 24, 30, 45, 46, 97, 100, 102, 106, 107, 108, 117, 150
Гадамер Х. Г.	20
Гей Н. К.	52
Гоббс Т.	67
Григорьев В. П.	48
Гумболдт В.	22, 23, 41
Гусев С. С.	15
Гюббенет И. В.	30
Давыдов М. В.	101
Джаукян Г. Б.	31, 73
Дильтей В.	22, 42
Долгин М. Д.	97
Ельмслев Л.	108
Жунисбаева А. К.	23
Задорнова В. Я.	23, 24, 31, 49, 53, 107, 118, 148, 150, 153

Золян С. Т.	28, 30, 73,
Карасик В. И.	3
Квятковский А.	105
Кухаренко В. А.	31, 51, 181
Левицкий Ю. А.	3
Локк Дж.	67
Марковина И. Ю.	31, 34, 35
Минаева Л. В.	99, 102
Миндрул О. С.	99, 100, 101
Мороховский А. Н.	8, 204
Наер В. Л.	29
Назарова Т. Б.	31
Поспелов Г. Н.	52
Разинкина Н. М.	52
Рейсер С. А.	31
Серебренников Б. А.	79
Сорокин Ю. А.	15
Телия В. Н.	66
Томашевский Б. В.	49, 52
Тульченский Г. Л.	15
Федоров А. В.	148
Фогелер Я. Г.	34, 35
Тульчинская Г. Л.	15
Чаковская М. С.	52, 53
Щедровицкий Г. П.	15
Щерба Л. В.	15, 16, 49, 52, 72, 98, 117
Эткинд Е. Г.	153
Яковлева Е. В.	101
Akhmanova O.	52, 148, 154, 161, 163
Barthes R.	50
Black M.	64, 67, 80, 81, 82, 83, 85, 96
Brown G.	7

Chaucer G.	68, 70
Chernysh N. A.	142
Cicero	82, 209
Coleridge T. S.	16, 65, 71, 72, 117
Cooper D.	66, 96, 116
Crystal D.	4, 52, 99
Chrzanowska-Kluczevska E.	97
Davidov M. V.	142
Davy D.	4
Dilthey W.	22
Dryden J.	153, 210, 211
Durrell Laurence	159
Eco U.	18
Empson W.	74, 76, 77, 181
Foster B.	55
Frenz H.	153
Galsworthy J.	167
Hatch E.	5
Hawks T.	67
Hoffman R. R.	64, 96
Honeck R. T.	64
Jakobson E.	153
Johnson M.	86, 96
Johnson S.	67
Konurbayev M. E.	101
Lakoff G.	86, 96
Laurie Lee	114, 118, 119, 121, 134, 137, 140, 142,
Lawrence D. H.	57, 123, 124, 127, 128, 129, 180, 181
Leech G. N.	90, 111
Levi-Strauss C.	66

MacCormac E. R.	96
Maclean I.	37
Nida E. A.	153
Norton D>	156
Ochs E.	4
Ong W. J.	64, 67
Ortony A.	64, 96
Quintillian	64, 214
Richards I. A.	64, 73, 74, 75
Ricoeur P.	64, 78, 79, 80
Savory Th.	153
Schleiermacher Fr.	22, 35, 38, 39, 40, 42
Schlegel A. W.	41
Shelley P. B.	65, 71
Soskice M.	66
Spitzer L.	37
Todorov T.	50
Thoreau H. O.	53
Toshikazu Oyama	126, 181
Van Dijk T. A.)	5
Vico J.	71
Vossler K.	39
Wheelwright Ph.	64, 88, 91, 116
Wordsworth W.	65, 71
Yule G.	7
Zadornova V.	52, 148, 154, 161, 163

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Ս. Զ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ
Ա. Ի. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՏԵՔՍՏ

ՓՈԽԱԲԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Համակարգչային ձևավորումը՝ Արթուր Բոյախյան
Կազմի ձևավորումը՝ Գևորգ Շատոյան
Հրատ. խմբագրումը՝ Վահանդուխտ Դերձյան

Ստորագրված է տպագրության
Չափսը՝ 60x84 1/16: Տպ. Մանուկը՝ 14,375:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
WWW.publishing.am

Տպագրված է «Գևորգ – Հրայր» ՍՊԸ-ում
Ք. Երևան, Գրիգոր Լուսավորչի 6