

**ԳՐԱԿԱՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁԻ ՄԻՋՏԵԶՍԱՅԻՆ
ԳՈՅԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՄԱՆ
ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹԸ Հ. ԶԵՅՄԱԻ «ԹԵՐԹԵՐԸ» ԵՐԿԻ
ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ**

Գեղարվեստական գրականությունը զարգացման ու կայացման հիմնարար դիրքերից դիտարկելիս՝ երկու գործոն անհմար է շրջանցել, և սրանք անշուշտ գտնվում են դիմաձիկ հարաբերակցության մեջ: Առաջինն այն է, որ գրականությունն իրեն սնելու ու հարստացնելու միտում ունի: Մասնավորապես՝ առանձին երկեր նորովի աշխուժացման հնարավորություն են ստանում նոր համատեքստերում՝ հանգեցնելով թեմաների, սյուժեների, պատկերների ևն, զուգորդված «հնչման»: Գեղարվեստական ավանդույթում հատկապես հիմնարար երկերը այսպիսի շարունակականություն ապահովող ներուժ ունեն:

Երկրորդն ընթերցողի գործոնն է: Որպես հեղինակի իմացական և հուզական աշխարհի արտացոլում՝ գեղարվեստական երկը ընթերցողի հուզական ու ճանաչողական փորձում յուրացվում է որպես մի բարդ ամբողջություն, որտեղ հեղինակի և ընթերցողի անհատականությունները հանդիպում են, որպեսզի ստեղծվի մեկնաբանման պահը: Ուստի, գեղարվեստական երկի կայացման ամենակարևոր ու առաջնային պայմանն ընթերցողի արձագանքն է՝ նրա ընկալումը և որպես ավելի ամփոփ ու լիարժեք որակ՝ հասկացումը: Գրագետ, ընկալունակ ընթերցողն է հեղինակի համագործակիցը, նրա գրական հաղորդման հասցեատերը, իսկ ընթերցողի մտահորիզոնը (հասկացման տեսանկյունից՝ հասկացման հորիզոնը)՝ այն «տիրույթը», որտեղ կայանում է հեղինակի մտադրությունը և յուրացվում նրա լեզվաաշխարհը:

Վերը նշվածից տրամաբանորեն բխում է, որ հեղինակի աշխարհի, որի մի ամփոփ դրսևորումն է գեղարվեստական երկը, և ընթերցողի ընկալելու ունակության միջև պետք է գոյություն ունենան առնչման հնարավորություններ: Սրանք, իհարկե, օբյեկտիվորեն գոյություն ունեն որպես լեզվական, մշակութային և այլ ընդհանրություններ: Ինչևէ, այսպիսի ընդհանրությունների կողքին կարևորություն է ստանում մի երևույթ, որը տեսական ավանդույթում տարահունչ անուններ է ստացել՝ *այլուգիա*, *ռեմինիսցենցիա*, *մեջբերում*, *ինտերտեքստ*, *ուղղահայաց համատեքստային համակարգ*, *ակնարկ*, *հղում*, *արձագանք* ևն, որը սակայն նպատակահարմար է թվում կոչել *անդրադարձ*, իսկ համապատասխան ծավալի

ընդգրկմամբ, երբ բառային արտահայտությամբ՝ համատեքստային կապեր են առաջանում գրական երկերի միջև, *գրական անդրադարձ*¹:

Թվարկված անվանումների հասկացական ընդգրկումը բոլոր դեպքերում նույնը չէ, սակայն, ըստ էության, մասնակի տարբերություններով՝ անվանվում է միևնույն երևույթ²: Տերմինաբանական այս խայտաբղետ պատկերը վկայությունն է երևույթի բարդության, մոտեցումների բազմազանության և արտահայտության բազմակերպության: Մասնավորապես, գրական անդրադարձը դիտարկելի է ինչպես գրականագիտության ու լեզվաբանության, այնպես էլ այս երկուսը միավորող բանասիրական հերմենևտիկայի հարցադրումների ներքո: Եվ եթե գրականագիտության համար կարևորը գեղարվեստական տեքստերի ու աշխարհների միջև առնչությունների վերհանումն է, լեզվաբանության համար իմաստի ընդլայնման ու լեզվական արտահայտության բնութագրումը, ապա բնական է, որ բանասիրական հերմենևտիկայի հարցադրումների տեսանկյունից պետք է կարևորություն ստանա նշված երկուսի միավորյալ որակը ընթերցողի հասկացման մեջ:

Վերջին տարիներին գրական անդրադարձ երևույթին նվիրված տեսական աշխատությունները լույս են ընծայվում *միջտեքստայնություն* խորագրի ներքո, ու թեև այս հրապարակումներում տեսական միասնականություն չկա, սակայն ընդհանուր միտումը կարելի է ձևակերպել որպես անդրադարձի միջտեքստային գոյաբանության հիմնավորում³: Մասնավորապես, Զ. Բեն-Փորաթը գրական անդրադարձը բնութագրում է որպես «երկու տեքստերի աշխուժացման միջոց», ճշգրտելով, որ աշխուժացումը «կատարվում է հատուկ նշանի կիրառության շնորհիվ, որը կարող է լինել ինչպես պարզ, այնպես էլ բարդ, և տվյալ տեքստում բնութագրելի է լրացուցիչ, ավելի մեծ ռեֆերենտով, որը միշտ անկախ տեքստ է»: Ըստ Բեն-Փորաթի, «երկու տեքստերի համաժամանակյա աշխուժացումը հանգեցնում է միջտեքստային կառույցների (patterns) ձևավորմանը, որոնց բնույթն անկանխատեսելի է»⁴: Վերապահումով մայելով անկանխատեսելիության գաղափարին, նկատենք, որ հեղինակը արդարացիորեն նկատում է «հատուկ նշանի» կրկնակի վերաբերությունը (երկու տեքստի) և այն, որ կառույցը, որտեղ տեղի է ունենում իմաստի ընդլայնումը, «միջտեքստային» է, այսինքն՝ չի պարփակվում անդրադարձնող տեքստի շրջանակներում:

Գրական անդրադարձի միջտեքստային գոյաբանության գաղափարից է ելնում նաև Ել. Կոզիցկայան (թեև երևույթը կոչում է «մեքերերում»), զարգացնելով «օտար ծայնի» տեսությունը, որի տրամաբանությունը տեքստերի միջև երկխոսությունն է⁵: Եվ եթե ընդունում ենք գրական անդրադարձի «երկխոսային» կամ միջտեքստային ծավալումը, ուրեմն և ընդունում ենք ինչ-որ կառույցի

առկայությունը, որը հաղթահարում է երկու տեքստերի սահմանները: Բեն-Փորաթն այդ կառույցն անվանում է «միջտեքստային կառույց», սակայն տրամաբանական է թվում կոչել այն բարդ համատեքստային կառույց կամ անդրադարձի միջտեքստային համատեքստ, որում երկու երկերի (նվազագույն տարբերակում) համատեքստերը անդրադարձի մեկնաբանման համար անհրաժեշտ ծավալով միահյուսվում են մեկնաբանման իրադարձության մեջ: Համապատասխանաբար, համատեքստային բարդ կառույցն արդեն չի կարող պարփակվել երկու տեքստերից ոչ մեկում, որովհետև «տեղակայված է» ընթերցողի հասկացման հորիզոնում:

Բարդ համատեքստային կառույցի առկայության լավագույն ապացույցը անդրադարձնող տեքստի⁶ ետադարձ ազդեցության ներուժն է, որը զգալի է այս անգամ նախատեքստը անդրադարձնող տեքստի հիման վրա վերահիմաստավորելու դեպքում, երբ մեկ առիթով զուգորդված տեքստերի միջև ասես «ջնջված են» տարածա-ժամանակային սահմանները:

Բարդ համատեքստային կառույցի միջոցով կայացող գրական անդրադարձի միջտեքստային գոյաբանությունը կարող է իրապես իմաստավորվել ևս մեկ հասկացության՝ անդրադարձման⁷ գործառույթի միջոցով: Ուշագրավ են անդրադարձման գործառույթի ընկալման երկու մոտեցում:

Առաջինը Կ. Փերրիի *allusive function* հասկացությունն է, որի հիմնական բովանդակությունը նշանակումն է (սիգնիֆիկացիա): Նշանակման գործառույթի կայացումը լեզվաբանը պայմանավորում է նշանակցային (կոննոտատիվ) և նշանակողական (դենոտատիվ) բաղադրիչներով և գրական անդրադարձի կիրառությունը համեմատում է հատուկ անվան կիրառության հետ: Համեմատության հիմքն այն է, որ որպես «հատուկ անուն»՝ անդրադարձը նշում է (denotes) անդրադարձվող տեքստը: Ինչևէ, ի տարբերություն հատուկ անվան, որը կիրառելիս միշտ չէ, որ կարող ենք վերահսկել «նշանակցման աշխուժացումը», քանի որ լսարանն անգամ ճիշտ ընկալելով անունը՝ կարող է սխալ հատկություններ վերագրել նրան, եթե չճշգրտվեն համապատասխան հատկանիշները, գրական անդրադարձը որպես բարդ նշան միաժամանակ և՛ նշում է (denoting), և՛ թույլ տալիս առանձնացնել համապատասխան հատկանիշները (specifying)⁸ : Նշանակման գործառույթի առնչությամբ Փերրին տարբերակում է ևս երկու հասկացություն՝ *անդրադարձային* և *ոչ-անդրադարձային* իմաստ, ճշգրտելով, որ անդրադարձն ունի ոչ-անդրադարձային իմաստ անդրադարձնող տեքստում, իսկ անդրադարձային իմաստը ձևավորվում է նշանակցային գործառույթյան շնորհիվ՝ հաղթահարելով անմիջական դիսկուրսի սահմանները և այդպիսով «բացելով անդրադարձի իմաստների հնարավոր աշխարհը»⁹:

Ինչպես և Բեն-Փորաթը, Փերրին նկատում է, որ անդրադարձը յուրատեսակ ճշան է, որը կրկնակի վերաբերության հարաբերություն է արտահայտում և սրանով հարաբերակցության մեջ դնում երկու տեքստեր՝ միաժամանակ որպես մաս պատկանելով երկու ամբողջի:

Անդրադարձման գործառույթի մյուս ընկալումը ներկայացնում է Ել. Կոզիցկայան, տերմինաբանական տարբերությամբ՝ խոսելով *մեջբերման գործառույթի* (функцѣя цѣтатѣ) և *մեջբերային գործառույթի* (цѣтатѣя функцѣя) մասին: Համապատասխանաբար՝ առաջինը իմաստի կազմությունն է (անդրադարձի գործառույթ), իսկ երկրորդը՝ վերհուշ առաջացնելու ներուժը, կամ տեքստերի միջև «գեղարվեստական փոխազդեցության» և «բանաստեղծական երկխոսության» հնարավորությունը¹⁰: Այլ կերպ ասած, *մեջբերային գործառույթը* կարելի է մեկնաբանել, որպես տեքստեր հարաբերակցելու առաջնային հնարավորություն (անդրադարձման գործառույթ):

Այսպիսով, անդրադարձման գործառույթում արդեն իսկ կարելի է նկատել երկու բաղադրիչ՝ հարաբերակցումը և ճշանակումը: Ինչևէ, քվում է, որ միայն այս երկուսի ընդունումը բավարար չէ անդրադարձման գործառույթը սահմանելու համար: Կայանալով լիաժամաչ ընթերցողի¹¹ հասկացման մեջ, և կախված լինելով նրա նախագիտելիքից¹², գրական անդրադարձը դիտարկելի է նաև մեկնաբանման ներուժի տեսակետից: Ընդ որում, մեկնաբանման մասին կարելի է խոսել երկու առումներով:

Առաջինը ընթերցողի հասկացմանը կամ մեկնաբանմանը ուղղված բացությունն է՝ գրական անդրադարձի հերմենևտիկ պոտենցիալը, որը բացահայտելու համար ընթերցողը պետք է կարողանա տեսնել այն իմաստահամատեքստային հարաբերությունների ամբողջությունը, որոնց հասկացումը հանգեցնում է համատեքստային բարդ կառույցի ձևավորմանը և գրական անդրադարձի ամբողջացմանը:

Երկրորդը գրական անդրադարձի կիրառության մեջ հեղինակի մեկնաբանման տարրն է: Այս պնդման հիմքն այն է, որ անդրադարձնող տեքստի հեղինակն ինքը անդրադարձվող տեքստի ընթերցողն է, և այն իրողությունները, որոնք նա «փոխադրել» է իր երկի մեջ, իրենց արտացոլումն են ստացել նրա գիտակցության և լեզվաշխարհի մեջ, որովհետև հասկացվել են: Այստեղ կարևոր է նկատել նաև այն հանգամանքը, որ կոնկրետ անդրադարձման փաստի ընտրությամբ հեղինակն արտահայտում է մտադրություն, նախասիրություն կամ վերաբերմունք, ինչը նույնպես նրա մեկնաբանությունն է հավաստում: Եվ ընդունելով, որ նախատեքստին անդրադառնում է ինչպես հեղինակը, այնպես էլ ընթերցողը, կարելի պնդել, որ երկու մեկնողական որակների՝ ընթերցողի և

հեղինակի մեկնաբանությունների համատեղումը, կատարվում է նաև շնորհիվ անդրադարձի կայացումն ապահովող մեկնողական գործառույթի, քանի որ հարաբերակցման ու նշանակման ներուժի կողքին՝ գրական անդրադարձման մեջ առկա է նաև երրորդը՝ մեկնողականը:

Եվս մեկ դիտարկում թվում է պատեհ: Անդրադարձման եռատարր գործառույթի առկայությամբ է պայմանավորված նաև այն հանգամանքը, որ անդրադարձ երևույթը դիտարկելի է իմացության երեք ոլորտներում, թեև պետք է ընդունել, որ նրանք մեկը մյուսից պատմեշված չեն: Համապատասխանաբար՝ *հարաբերակցային* գործառույթի ուսումնասիրությունը հատկապես գրականագիտության ոլորտն է, *նշանակման* գործառույթինը՝ լեզվաբանությունը, իսկ այս երկուսը միավորող գործառույթը՝ *մեկնողականը*, մեկնարկվեստի (բանասիրական հերմենևտիկայի) ուսումնասիրության առարկան է:

Օրինակների վրա դիտարկենք գրական անդրադարձի միջտեստային գոյաբանությունը՝ բարդ համատեքստային կառույցի ձևավորմամբ ու անդրադարձման գործառույթով: Ընտրվել է Հենրի Ջեյմսի փոքր արձակից՝ «Թերթերը» վիպակը¹³: Համառոտ շարադրմամբ՝ սա մի պատմություն է երկու երիտասարդ, տաղանդավոր լրագրողների մասին, որոնք աշխատում են Ֆլիք Սթրիք փողոցում՝ թերթերի ու լրագրության բազմազբաղ աշխարհում և իրենց ապրուստն են վաստակում, հասարակական կարծիք ձևավորելով և հասարակական հետաքրքրություն աշխուժացնելով, օրինակ, մի միջակ դրամատուրգի շուրջը, որը ձգտում է ականավոր մարդու դիրքի և տեղում է հռչակ վայելել ցանկացած զնով: Այս երկուսը՝ Յովարդ Բայթը և նրա գործընկեր Սող Բլենդին նույն կարգի գործնական կապեր ունեն նաև մի բարոյների հետ, որն այնքան է տարված իր սեփական անձի ինքնագովագողով, որ չի խորշում անգամ կեղծ լուրեր տարածել իր մահվան մասին, որ պատեհ պահին՝ աղմուկի ու իրարանցման ետնապատկերի վրա վերադառնա նույնքան բարոյալքված հասարակությունը՝ համընդհանուր ուշադրություն բևեռելով իր անձի վրա: Իր ժամանակակցին, նրա ներքին աշխարհն ու արժեքների համակարգն է պատկերել Ջեյմսը:

Դիտարկման համար ընտրված երկու հիմնական օրինակները գրական անդրադարձի միջոցով արտահայտված անվանափոխության և համեմատության դեպքեր են, երբ այլ կերպարների հետ զուգադրման միջոցով հեղինակը բնութագրում է իր հերոսներին: Անդրադարձ անունների այս կիրառությունները հետաքրքրական են նրանով, որ դրանցով բնութագրվում են կենտրոնական կերպարները, և նաև նրանով, որ նախատեքստում ևս անդրադարձ անունները կրող կերպարները առանձնահատուկ հնչողություն ունեն:

Մյուս կարևոր իրողությունն այն է, որ անդրադարձի այս երկու կիրառությունները արտատեքստային զուգադրումից բացի, ներկայացված են մեկը մյուսի հետ սերտ առնչության մեջ, ուստի դիտարկելի են միասնաբար:

Այսպես, մինչև այն դրվագը, որում ներմուծվում են վիպակի տեքստով անվերժանելի և նախագիտելիքով պայմանավորված անդրադարձ անունները, պատկերվում են երկու հերոսները և նրանց հասարակական ու գործնական հանդիպումները: Իսկ ահա այս երկուսի անձնական հանդիպման հատվածում Գովարդ Բայթն անվանվում է «մեղամաղձոտ ժակ», իսկ Մոդ Բլենդին՝ «առնական Ռոզալինդ»:

He turned a little, to rest on his elbow, and, cycling suburban young man as he was, he might have been, outstretched under his tree, melancholy Jacques looking off into a forest glade, even a sailor-hatted Maud, in - for elegance - a new cotton blouse and a long-limbed angular attitude, might have prosefully suggested the mannish Rosalind. (p. 815)

Ոչ-անդրադարձային իմաստի մակարդակում արդեն պարզ է, որ համեմատության եզրեր կան մի մեղամաղձոտ կերպարի հետ, որը պետք է որ ինչ-որ պատճառով մեկնված լինի անտառում, ծառի տակ, և մեկ այլ կերպարի հետ, որը թեև կին է, բայց և այնպես՝ առնական դրսևորումներ ունի: Սա այն է, ինչ ընթերցողը կարող է քաղել անդրադարձ անունների առնչությամբ՝ վիպակի համատեքստից: Իսկ ահա անդրադարձային իմաստը կառուցելու համար՝ ընթերցողը պետք է հիշի Շեքսպիրի «Ինչպես կուզեք» կատակերգության հերոսներին³⁵, որպեսզի նախ՝ իմաստավորի "melancholy Jacques" և "mannish Rosalind" անդրադարձ տարրերը անդրադարձնող տեքստի անմիջական հատվածում, ապա՝ ողջ երկի համատեքստում և վերջապես՝ միջտեքստային առնչության՝ երկու երկերի զուգադրության մեջ:

Շեքսպիրյան այս կերպարներից յուրաքանչյուրն իր յուրակերպ դերակատարությունն ունի պիեսում: Ռոզալինդը պիեսի կենտրոնական և հանգամանորեն բացահայտված կերպարներից է, սակայն ուշագրավ է, որ ժակը երկրորդ պլանի դերակատարություն ունի: Եվս մի կարևոր հանգամանք է այն, որ նրանք ուղղակի առնչություն չունեն միմյանց հետ:

Եվ այսպես, պիեսի բովանդակության և կերպարների դերակատարության իմաստավորմամբ զինված ընթերցողը կարողում է անմիջական հատվածը, ըստ որի՝ քաղաքի արվարձանային գոտու պուրակներից մեկում իրենց հանգիստն անցկացնող երիտասարդներից մեկը կարող էր լինել (he might have been) Շեքսպիրի մեղամաղձոտ կերպարը, իսկ մյուսը առօրեական իմաստով (prosefully) հիշեցնում էր (suggested) «առնական» հերոսուհուն: Առաջինը կառոտ էր լինել ժակը, մյուսն էլ նման էր Ռոզալինդին: Երկու դեպքում

էլ հեղինակը զուգահեռներ է անցկացնում, և բնական է, որ ընթերցողն ակնկալում է մմանության առկայություն:

Մյուս կողմից, ինչպես անվանափոխությունը, այնպես էլ համեմատությունը նույնացմամբ կամ մմանությամբ հանդերձ՝ ազատ մեկնաբանության հնարավորություն են թողնում: Ընթերցողը սպասողականության մեջ է հայտնվում՝ տեսնելու ժակին և Ռոզալինդին միավորելու հիմքերը, առավել ևս, որ այս պահին արդեն կան որոշակի հակասություններ:

Առաջինն այն է, որ ինչպես նկատվեց, պիեսում այս երկու հերոսներն ուղղակի առնչություն չունեն, սակայն Ջեյմսի երկու համադրված են, և թերևս ոչ պատահականորեն, եթե անգամ հեղինակը դիտարկում է, որ տեսարանում Ռոզալինդը ընդգրկված է «համուն նրբագեղության» ("for elegance"): Այս դրվագի դրությամբ դեռևս լիովին պարզ չէ մաս անդրադարձի հիմքի վրա կերպարների հարաբերման բնույթը՝ բացի նրանից, որ նրանք գործընկերներ են, և որ նրանց միջև որոշակի մրցակցություն և հակամարտություն կա: Ավելին, նույնիսկ Մոդըն է ընդունում, որ Յովարդն իր գործին ավելի գիտակ մեկն է.

If everyone rose to his baits, no creature had ever risen to hers; and that was the grim truth of her position, which proved at the least that there were two quite different kinds of luck. They told two different stories of human vanity; they couldn't be reconciled. (p. 812)

Երկրորդ հակասությունն այն է, որ երկու հերոսներից ոչ մեկը միանշանակորեն չի ընկալվում շեքսպիրյան հերոսների մմանությամբ: Իհարկե, ինչպես և ժակը՝ Յովարդ Բայթը խորաթափանց, սրամիտ, քմնադատական մտքով օժտված և հեզմալից երիտասարդ է, սակայն Յովարդի դեպքում բացահայտ տարբերությունն այն է, որ նա Շեքսպիրի, կյանքին հայողի կեցվածքն ընդունած երիտասարդը չէ, այլ ակտիվ գործիչ, որը պատրաստ է կայացնելու գործուն որոշումներ:

Նույն տրամաբանությամբ՝ տարբեր են մաս Մոդըն և Ռոզալինդը: Շեքսպիրի հերոսուհին համգամանքների բերումով ստիպված է ծալվել որպես տղամարդ, և իհարկե, արական դրսևորումը միայն արտաքուստ է և միայն սեփական ինքնությունը թաքցնելու նպատակով: Այն, որ Ռոզալինդը չի կարող բնութագրվել "mannish" մակդիրով, ակնհայտ է պիեսի կերպարներից մեկի դիտարկման միջոցով, երբ Օւլամդոյի վիրավորվելու լուրը ստացող Ռոզալինդը (Գանիմեդի ծայտյալ կերպարով) ուշաթափվում է.

Be of good cheer, youth: you a man?

You lack a man's heart. (Act IV, Scene III)

Այլ է Մոդի բնությունը: Կյանքում իր սեփական տեղը գրավելու համար՝ տղամարդկանց հետ պայքարի մեջ նա ծեռք է բերել տղամարդուն բնորոշ կամք, հաստատականություն, նաև վարքագիծ: Մոդի մասին կարողում ենք.

Եվ ուրեմն, անմիջական հատվածի մակարդակում ի՞նչ մեկնաբանություն է հնարավոր: Իմաստային ծավալման ի՞նչ հնարավորություններ է բացում անդրադարձ անունների կիրառությունը: Թե՛ երկի բովանդակությամբ, թե՛ միջտեքստային ծավալմամբ, և թե՛ հատվածի խոսքա-արտահայտչական մակարդակում բացահայտվում է հեղինակի հեզմանքը: Հերոսների նկատմամբ վերաբերմունքը հեզմական է, որովհետև ընտրելով ֆլիքսթրիթյան կյանքի եռուգեռն ու փառասիրության մոլուցքին տրված մարդկանց հասարակությունը, նրանք հեռացել են կյանքի բնական ու ներդաշնակ իմաստավորումից: Սա իր հերթին հավաստվում է միջտեքստային զուգադրմամբ. արվարձանային պուրակի տեսարանը բոլորովին էլ Արդեն անտառի հովվերգությունը չէ, գործունյա լրագրող Հովարդ Բայթը չի կարող նույնացվել խոհուն փիլիսոփա Ժակին, իսկ արական կերտվածքով Մոդը մեծ վերապահումով է հիշեցնում նրբազգաց Ռոզալինդին: Վերջապես, իր հերոսուհուն նկարագրելով "long-limbed angular attitude" բառակապակցությամբ, և «առօրեական իմաստով» նմանեցնելով նրան «առնական» Ռոզալինդին, Ջեյմսն անսպասելիորեն որակում է նրա ներկայությունը՝ «համուն նրբագեղության», ինչը ներհակություն է ստեղծում նշված հասկացությունների միջև, որովհետև հագիվ թե «առօրեական», «նիհար ու ոսկրոտ», «առնական» բնութագրերը զուգորդելի են «նրբագեղություն» հասկացությանը: Ակնհայտ է նաև, որ Շեքսպիրի պիեսի կերպարների հետ զուգադրումը այս պահից շարունակվելու է մինչև երկի համատեքստի ամբողջացումը, և Ժակն ու Ռոզալինդը ուղեկցելու են Ջեյմսի հերոսներին մինչև ընթերցողի լիարժեք մեկնաբանման մակարդակը, երբ Հովարդն ու Մոդը, հաստատելով իրենց վճռական տեսակը, որոշում են կայացնում թողնել լրագրությունն ու զբաղվել գրական գործունեությամբ, մասնակից չդառնալ անագնիվ ու ստորացնող գործարքներին, որ իրենց է պարտադրում հասարակությունը: Հեղինակն ասես վերականգնում է նրանց ներդաշնակ կեցությունը:

Լուծվում է նաև երկրորդ հակասությունը. Ջեյմսը հաստատում է երկու կերպարների միասնական ընկալումը: Պարզվում է, որ զուտ «համուն նրբագեղության» չէ, որ իր հերոսուհուն ներկայացնելով որպես Ռոզալինդ, Ջեյմսը զետեղում է նրան դիտարկված տեսարանում: Մոդը և Հովարդը միավորում են իրենց կյանքի ճանապարհները: Թողնելով քաղաքի և իրենց մասնագիտության բազմազբաղ ունայնությունը, նրանք որոշում են ստեղծել իրենց համատեղ «հովվերգությունը»: Ջեյմսն այս երկու կերպարների համա-

տեղ կեցության մեջ է տեսնում ներդաշնակությունը, երբ նրանք ապավեն են դառնում մեկը մյուսին: Այժմ արդեն հեղինակի խոսքը հեզմակամ չի հնչում, որովհետև վերահաստատվում է նաև Սողի զգացմունքային ու կանացի տեսակը, որը նրա համար անգամ անակնկալ է.

She only, at first, for answer, kept her eyes on him. Then she turned them about the place and saw no hindrance, and then, further, bending with a tenderness in which she felt so transformed, so won to something she had never been before, that she might even, to other eyes, well have looked so, she gravely kissed him. After which, as he took her arm, they walked on together. (p. 883)

Այսպիսին է Ջեյմսի ստեղծած Ռոզալինդ-Սող և Ժակ-Յովարդ կերպարների և նրանց դերակատարության իմաստավորումը: Դերերի վերաբաշխմամբ Ջեյմսը բացահայտում է իր մեկնաբանությունը (անդրադարձման գործառույթի մեկնողական տարրը): Եվ ուստի, երկու երկերի համադրումը ընթերցողի հասկացման մեջ ձևավորում է նոր որակ: Գրական անդրադարձը դառնում է հասկացական նոր իմաստով լցված իրողություն, որի համատեքստը երկու տեքստերի միջև ստեղծված կապերի ամբողջությունն է: Սիավորելով իր կերպարներին՝ Յովարդին և Սողին, Ջեյմսը հնարավորություն է տալիս ընթերցողին պատկերացնելու անգամ Շեքսպիրի Ժակին և Ռոզալինդին առնչության մեջ, թեև պիեսում դրանք իրարից բոլորովին անկախ կերպարներ են: Այսինքն, ընթերցողի հասկացման հորիզոնում կայանալով՝ ետադարձ ազդեցության ուժ են ստանում ոչ միայն Սողի և Յովարդի կերպարները համապատասխանաբար՝ Ռոզալինդի ու Ժակի նկատմամբ, այլև մեկը մյուսի հետ առնչության մեջ:

Երկու անդրադարձ անունների առանցքային կիրառություններից բացի, վիպակի տեքստում մյուս կերպարների հետ կապված՝ հետաքրքրական է նկատել անդրադարձի ևս մեկական դեպք:

Առաջինը Սողին բնութագրող հատվածում "petticoats were not of her essence" ասությամբ է, որում Շեքսպիրի պիեսին անդրադարձում կրող բառը "petticoats"-ն է: Փոխաբերաբար կիրառված բառը խորհրդանշում է «կանացիություն» հասկացությունը: Ուշագրավ է, որ Ջեյմսը կիրառում է բառը երկու անգամ՝ երկու անգամ էլ ուղիղ և փոխաբերական իմաստների պահպանմամբ.

Maud was a shocker, in short, in petticoats, and alike for the thoroughfare, the club, the suburban train and the humble home; though it must honestly be added the petticoats were not of her essence.

Հատվածից հասկանալի է, որ Սողը սովորական մարդկային տեսակ չէ: Ըստ հեղինակի, նա մեկն է, որ իր բնույթով հակադրվում է ընդունված պատկերացումներին՝ "was a shocker": Նույն հատվածից պարզ է նաև հակասությունը կերպարի մեջ, որը բնութագրվում է "petticoats" բառի կիրառությամբ: Հակասությունն այն է, որ նա և՛ կրում է ներքնափեշը, և՛ այն նրա էությանը

քնորոշ չէ: Իրականում առկա է իմաստի ընդլայնում: Այսպես, "a shocker in petticoats" կարող է մեկնաբանվել և՛ որպես «փեշավոր տիպար» և՛ «անսովոր կին», իսկ երկրորդ կիրառությունը՝ "petticoats were not of her essence" որպես «փեշերը նրա էությանը հարիր չէին» կամ «կանացիությունը նրա էությունը չէր»: Իմաստի ընդլայնումը «փեշ - կին - կանացիություն» շրջանակներում է:

Հարկ է նկատել, որ "petticoat" բառը բառարանում ամրագրված «կին» իմաստն արդեն իսկ ունի, և հատվածն էլ զետեղված լինելով անդրադարձ անվան կիրառությունից առաջ, ընթերցման ժամանակ մեկնաբանման ծավալման նոր հնարավորություններ կարծես թե չի բացում: Սակայն արդեն ետադարձ ազդեցության (ռեֆլեքսիվ) տրամաբանությամբ, երբ զուգադրման եզրեր են առաջանում Սողի և Ռոզալինդի միջև, «փեշ-կին-կանացիություն» հասկացական-իմաստային դաշտը մեկնաբանման նոր որակ է ստանում: Հասկացություններն իմաստավորվում են կոնկրետ առնչության մեջ՝ Սողի և Ռոզալինդի:

Մեկնաբանման այսպիսի հնարավորության, ինչպես նաև "petticoat" բառը որպես անդրադարձ բառ ընկալելու հիմքը շեքսպիրյան "petticoat" (կին - կանացի սկիզբ) և "doublet and hose" (տղամարդ - արական սկիզբ) խորհրդանշային հակադրումն է, որը տեղ է գտել Ռոզալինդի խոսքում.

I could find in my heart to disgrace my man's apparel and to cry like a woman; but I must comfort the weaker vessel, doublet and hose ought to show itself courageous to petticoat: therefore, courage, good Aliene! (Act II, Scene IV)

Իրավիճակային որոշում կայացրած Ռոզալինդի կարծիքով իր կանացի սկիզբը պետք է գիջի արական դրսևորմանը՝ մտադրությունն իրականացնելու համար, այսինքն, ինքը պետք է խիզախություն ցուցաբերի ոչ միայն ծալովելու ու չճանաչվելու, այլև հաջողության հասնելու համար: Բնականաբար, Ռոզալինդը գիտակցում է, որ կերպարամափոխումը ժամանակավոր է:

Ինչ վերաբերում է Սողի պարագային, ապա «կանացի էություն - արական դրսևորում» հակասությունը նույնպես հանգուցալուծում է ստանում: Եվ ինչպես արդեն գիտենք վիպակի համատեքստը ամբողջացնելուց հետո, նա նույնպես վերագտնում է իր բնական վիճակը, ասես իր «Գանիմեդ» որակից վերադառնում է «Ռոզալինդ» որակը: Ստացվում է, որ Սողը նույնպես հանգամանքների բերումով «ծալված» էր յուրատեսակ պաշտպանական կեպարի ներքո, և այդ դեպքում կարող է նմանեցվել Ռոզալինդին:

Անդրադարձ անվան հիման վրա գիտակցվող մյուս անդրադարձ տարրը Հովարդ Բայթի ասույթն է, որն ի տարբերություն "petticoats" հասկացության, որը ռեֆլեքսիվ եղանակով է իմաստավորվում, հաջորդում է անդրադարձի հիմնական կիրառությանը (melancholy Jacques), ինչը կանխագործող

ազդեցություն ունի ասույթի իմաստի ձևավորման վրա: Այսպես, կյանքում և մասնագիտական ոլորտում իր դիրքորոշումը Հովարդ Քայթը գնահատում է հետևյալ կերպ. "Well, we are not, at all events - so far as we ourselves are concerned - the spectators". And he also got up. "The spectators must look out for themselves." «Մենք պարզապես հանդիսատես չենք»,- հայտարարում է Հովարդը՝ հավաստելով իր գործնականությունը, որն ինչպես նշվեց, նրան «մեկամաղձոտ ժակից» տարբերող գլխավոր հատկանիշն է: Պետք է հասկանալ, որ եթե «պարզապես հանդիսատես չենք», ուրեմն՝ «դերակատար ենք»: Ակնհայտ է, որ բառացի իմաստով թատրոնը նկատի չունի հերոսը, այլ փոխաբերական՝ «կյանքը որպես թատրոն»: Այսօր համահայտ բնավոր խոսք դարձած "All the world's a stage" ասույթին է արծագանքում հերոսը, և թերևս կարելի կլիներ որպես այդպիսի արծագանք ընկալել նրա խոսքը: Ինչևէ, ասույթը ոչ միայն Շեքսպիրի հեղինակինն է, այլև նրա պիեսի հերոսինը: Ավագ Դուքսի համեմատությամբն է, որ ժակը պատասխանում է այս բառերով:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
And they have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. (Act II, Scene VII)

Անշուշտ, Շեքսպիրի հերոսի դիտարկումն առավել խոհական ընդհանրացում է բովանդակում. յուրաքանչյուր ոք այս աշխարհի բեմում իր դերակատարությունը կամ մասնակցությունն ունի ("all the men and women merely players"): Ինչևէ, ելնելով հանդերձ շեքսպիրյան պատկերավորումից (աշխարհ - թատրոն - դերակատարում), Ջեյմսի հերոսը այլ հնչողություն է տալիս ասույթին՝ ներմուծելով «հանդիսատես - դերակատար» հակադրությունը, որի մեջ առաջինը բացառելու դեպքում (are not the spectators) ստացվում է «գործուն մասնակից» կամ «գործուն դերակատար» իմաստը: Առաջարկելով այս զուգադրումը, հեղինակն ընտրում է գործուն անհատի դերակատարությունը իր հերոսի համար, այս ընտրությամբ բացահայտելով իր մեկնաբանությունը:

Որպես ամփոփում՝ նկատենք, որ անդրադարձ տարրերի միջոցով ստեղծված այսպիսի բնութագրումները, յուրացվելով ընթերցողի իմացական փորձում, հաստատվում են որպես կայուն զուգորդումներ և որևէ այլ վերադարձի դեպքում թե՛ Ջեյմսի և թե՛ Շեքսպիրի երկին պիտի «հնչեն» հավասարապես՝ անկախ այն բանից, թե որն է անդրադարձնող և որը անդրադարձվող տեքստը:

¹ *Գրական անդրադարձ* և հարակից հասկացությունների մասին տես մանրամասն «Գրական անդրադարձի տեսա-գործնական արժեքը (Դենրի Ջեյմսի ստեղծագործական ժառանգության հիման վրա)»: Թեկնածուական ատենախոսությունը ներկայացված է քննարկման:

² Դարկ է նկատել, որ երևույթի անվանման տարբերակների շարքում երկու առավել տարածվածներն են *ալյուզիան* և *մեքքերումը*:

³ Stu, R. D. McMaster, Thackeray's Cultural Frame of Reference: Allusion in "The Newcomers", Macmillan, 1991, GB, 194p.

Udo J. Hebel, Intertextuality, Allusion and Quotation (An International Bibliography of Critical Studies), Greenwood Press, New-York – Westport – Connecticut – London, 1989, 175p.

Carmella Perri, On Alluding // Poetics 7, North-Holland Publ. Co, 1978, pp. 289-307

Joseph Pucci, The Full-Knowing Reader: Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition, Yale Univ. Press, USA, 1998, 262p.

Michael Wheeler, The Art of Allusion in Victorian Fiction, The Macmillan Press, London, 1979, 182p.

⁴ Stu, Z. Ben-Porat, The Poetics of Literary Allusion, PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 1, 1976, p. 107-108

⁵ Stu, E. A. Козыцкая, Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте, Твэр. гос. ун-в. Тверь, 1999, стр. 6

⁶ *Անդրադարձնող տեքստ/ անդրադարձվող տեքստ* (մախատեքստ) հասկացությունները կիրառվում են Ջ. Բեն-Փորաթի *alluding text/ evoked text* և Ս. Ուիլերի *adoptive text/ adopted text* համանունությամբ:

⁷ *Անդրադարձում* բառը կիրառվում է որպես ավելի ընդգրկուն, սեռային հասկացություն (անդրադառնալը)՝ տարբերակելու համար լեզվական/բառային արտահայտությունից՝ անդրադարձից:

⁸ Stu, Carmella Perri, On Alluding // Poetics 7, North-Holland Publ. Co, 1978, p. 291-292

⁹ Stu նույն տեղում:

¹⁰ Stu, E. A. Козыцкая, Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте, Твэр. гос. ун-в. Тверь, 1999, стр. 44

¹¹ Գրական անդրադարձը իրապես կայացնող և համապատասխան ունակությամբ զինված *լիաճանաչ ընթերցողի* (full-knowing reader) իր յուրակերպ պատկերացումն ունի Ջ. Պուլչին: Արա լիաճանաչ ընթերցողը ակտիվ, իմաստ ստեղծող ընթերցողն է, որն իր մեկնաբանմամբ ինչ-որ բան է ավելացնում տեքստին, և որը որոշակի անկախություն ունի, քանի որ անդրադարձի լեզվական արտահայտությունը թեև հնարավոր է դարձնում, սակայն չի կարող սահմանափակել մեկնաբանությունը: Պուլչիի տեսակետում հետաքրքիր է ևս մեկ հարցադրում. լիաճանաչ ընթերցողի ստեղծած իմաստը բոլորովին էլ լավագույնը չէ, այլ այն է, ինչ տեսնում է ու կարող է տեսնել այդպիսի ընթերցողը, գիտակցելով, որ շատ քան իր համար մնում է չբացահայտված: Իսկ գիտելիքը «լիա-ժավալ» է, որովհետև նա գիտակցում է այդ սահմանները, և որ այն ժամանակավոր է:

Stu, Joseph Pucci, The Full-Knowing Reader: Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition, Yale Univ. Press, USA, 1998, 262p

¹² *Ուղղահայաց համատեքստի* տեսության մեջ *մախագիտելիքը* սահմանվում է որպես սոցիալ-մշակութային, պատմական, աշխարհագրական և պրագմատիկ նշանակության տեղեկությունների համալիր, որին տիրապետում են և ընթերցողը, և եղիմակը: Stu, И. В. Гюббенет, К проблеме понимания литературно-художественного текста, Изд. московского университета, Москва, 1981, стр. 5-7

¹³ Լույս է տեսել 1903թ.-ին: Հղումները կատարված են Everyman's Library խորագրով լույս ընծայված երկհատորյակի երկրորդ հատորին: Stu, H. James, "The Papers" // Collected Stories, Vol. 2 (1892 - 1910), London, 1999

¹⁴ Stu, William Shakespeare, As You Like It // The Complete Works of William Shakespeare, Wordsworth Edition, GB, 1998