

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՍԱՐԳՍՅԱՆ ԼՈՒՍԻՆԵ ՀՐԱՉԻԿԻ

**ՋԵՅՄՍ ԶՈՅՄԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ**

Մենագրություն

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2014

ՀՏԴ 891.62.0

ՊՄԴ 83.34Իձ

Ս 259

***Նվիրում եմ սիրելի ծնողներին՝ Հրաչիկին և Ալվինային՝
երախտագիտության զգացումով***

Գրախոս՝ Բ.Գ.Դ., պրոֆ. Ս. Գասպարյան

Խմբագիր՝ Բ.Գ.Դ., պրոֆ. Ս. Մուրադյան

Սարգսյան Լ. Հ.

Ս 259 Ջեյմս Ջոյսի ստեղծագործության վաղ շրջանը: Մեմագրություն:
Սարգսյան Լ.: -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2014, 168 էջ:

Դասագրքում ներկայացված են քսաներորդ դարի առաջին կեսի ամենախոշոր գրողներից մեկի՝ Ջեյմս Ջոյսի (1882-1941թթ.) վաղ շրջանի ստեղծագործությունները: Այն նախատեսվում է գրականագետների, թարգմանիչների, ինչպես նաև բուհերի բանասիրական ֆակուլտետների ուսանողների համար: Կարող է օգտակար լինել նաև բոլոր նրանց համար, ովքեր հետաքրքրվում են 20-րդ դարի արտասահմանյան գրականության խնդիրներով:

ՀՏԴ 891.62.0

ՊՄԴ 83.34Իձ

ISBN 978-5-8084-1923-0

© ԵՊՀ հրատարակչություն, 2014

© Սարգսյան Լ. Հ., 2014

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ջեյմս Ջոյսը (1882-1941թթ.) քսաներորդ դարի ամենախոշոր և ամենաբարդ գրողներից է: Առանց նրա ստեղծագործության համակողմանի քննարկման ու գնահատման՝ դժվար է պատկերացնել քսաներորդ դարի անգլո-ամերիկյան գրականության զարգացման ընթացքը: Չնայած նրա ստեղծագործությունը վերաբերում է քսաներորդ դարի առաջին տասնամյակին, այսօր էլ այն շարունակում է մշանակալի հետաքրքրություն առաջացնել և քննադատական կրքեր բորբոքել տարբեր ժողովուրդների գրականություններում:

Ջ. Ջոյսի ստեղծագործությունների վերաբերյալ հիմնավոր պատկերացում կազմելու համար առաջին հերթին անհրաժեշտ է բացահայտել նրա հարաբերությունները երկրի հասարակական իրադրության և նրա ժամանակին համապատասխանող մշակույթի հետ: Ջոյսը ծնունդով, գեղարվեստական արձակի համար ընտրած թեմատիկայով և այդ արձակի առանձնահատկություններով իռլանդացի է, սակայն միաժամանակ նաև անգլիացի գրող է, քանի որ իր ստեղծագործություններում արտացոլել է անգլիական գրականության զարգացման օրինաչափությունները: Խոսելով Ջոյսի հոգևոր և գեղագիտական ձևավորման, նրա ազդեցությունների մասին՝ անկարելի է մանրամասն չանդրադառնալ «Իռլանդական վերածնունդ» կոչվող գրական շարժմանը և չքննարկել Ջոյսի ոչ միանշանակ վերաբերմունքը դրա նկատմամբ: Ջոյսը, հիմնվելով եվրոպական ռեալիզմի ավանդույթների և Իռլանդիայի իրական կյանքի հետ անձնական փոխհարաբերությունների վրա, մի կողմից հակադրվում էր վերածննդի սկզբունքներին, սակայն մյուս կողմից չէր կարողանում ամբողջությամբ կտրվել դրանցից և որոշակիորեն կապված էր գրական այդ շարժման հետ: Ջոյսի ամբողջ ստեղծագործության ամենաբնորոշ գիծը խորհրդապաշտության վերածված խորհրդավորությունն է, որը հենց իռլանդական վերածննդի բազմաբարդ գեղա-

գիտության ազդեցության ուղղակի հետևանքն է գրողի գեղագիտական հայացքների վրա:

Զ. Ջոյսի ստեղծագործությունը մեծապես ազդված է 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի արվեստի զարգացման օրինաչափություններից: Այս առումով՝ գրողի ձևավորման գործում հատկապես զգալի է ինչպես մոդեռնիստների, այնպես էլ 20-րդ դարասկզբին հրապարակում հայտնված գրական մի շարք ուղղությունների պայքարի ազդեցությունը, պայքար, որ սկիզբ էր առել երկրում տիրող հասարակական-մշակութային սրված իրադրության պատճառով:

Զ. Ջոյսի վաղ շրջանի գեղագիտական հայացքները բովանդակությամբ հակասական են, ձևով՝ երբեմն խճողված: Իր տեսական հողվածներում, օրագրում և նամակագրության մեջ նա օգտագործել է տարբեր մտածողներից փոխառած մտքեր ու եզրաբառեր, սակայն դրանք առանձնացրել է համատեքստից և հաճախ մեկնաբանել ըստ նպատակահարմարության՝ դրանց հաղորդելով նաև նոր բովանդակություն: Օրինակ՝ Ջոյսի կողմից արվեստին և արվեստագետին ներկայացվող բազմաթիվ պահանջներ վկայում են նրա՝ ռեալիզմի հետ ունեցած կապի մասին, սակայն նրա գեղագիտական ծրագիրն աչքի է ընկնում խորհրդապաշտների հայացքների հետ ունեցած որոշակի նմանությամբ: Առանձնահատուկ կարևորություն ունի դրամայի տեսությունը, որը ներկայացված է 1900 թ. Ջոյսի գրած «Դրաման և կյանքը» ակնարկում: Գրողի պատկերացմամբ՝ դրաման ընդհանրապես «ճշմարիտ» արվեստի համարժեքն է: Նրա կարծիքով՝ արվեստի գլխավոր նպատակը սովորականի, առօրեականի պատկերումն է, և արվեստագետը պարտավոր է առօրեականի մեջ հայտնաբերել անփոփոխ, մշտապես գործող օրինաչափությունները: Չափազանց հետաքրքիր է արվեստի խնդիրներին վերաբերող Ջոյսի մեկնաբանությունը: Նա գտնում է, որ արվեստը ո՛չ պետք է «կրոնի սպասավորը» լինի, ո՛չ «քաղաքականության սպասավորը», ո՛չ էլ ծառայի մաքուր գեղագիտությանը: Արվեստի նշանակությանն ու

խնդիրներին նվիրված հոդվածներում և ակնարկներում Ջոյսն անվերջ բանավիճում է նախորդների ու ժամանակակիցների հետ: Նրա համար, կարծես, առաջնահերթ խնդիր է արվեստի վերաբերյալ կաթոլիկական և կիսագաղութային Իռլանդիայի պաշտոնական տեսակետին հակադրվելը և սեփական պատկերացումներն ու հայացքներն առաջ քաշելը: Գեղագիտական հայացքների բացահայտման ուղղությամբ հատկապես կարևոր են Հ.Իբսենի ստեղծագործության մասին Ջոյսի հոդվածները՝ «Իբսենի նոր դրաման», «Կատալինա», «Երբ մենք՝ մեռյալներս, հարություն ենք առնում» խորագրերով: Ընդհանրապես, Ջոյսն առանձնահատուկ վերաբերմունք ունի Իբսենի ստեղծագործությունների նկատմամբ: Նա, անկասկած, նկատում է մեծ նորվեգացու քաղաքացիական պաթոսը, սակայն, ըստ էության, նրա համար դա չէ ամենագլխավորը: Նորվեգացի թատերգակի ստեղծագործությունները Ջոյսի համար վերածվել էին մարդկային հոգու անվերջանալիորեն հետաքրքիր պատմության: Ջոյսը մշտապես չմարող հետաքրքրություն էր ցուցաբերում նաև Իբսենի՝ ուշ շրջանի դրամատիկական գործերին բնորոշ ռեալիզմի և յուրահատուկ սիմվոլիզմի համադրումների նկատմամբ:

Զ. Ջոյսի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների շարքում նշանակալի տեղ են գրավում «աստվածահայտնությունները»: «Աստվածահայտնություններին» հարցը քննարկելիս բավական դժվարությունների ենք հանդիպում, քանի որ Ջոյսը, ձգտելով իրեն հատուկ սխոլաստիկական խառնաշփոթին, «աստվածահայտնություն» եզրաբառի մեջ միավորել-միտեղել է թե՛ ժանրի սահմանումը, թե՛ սեփական գեղագիտության բովանդակությունը: «Աստվածահայտնությունների»՝ համառոտ արձակ պատկերների ժանրը հիմնելիս Ջոյսն այդ եզրույթը փոխառել է աստվածաբանությունից և ըստ էության՝ չի փոխել նրա իմաստը, այլ ընդամենը մի փոքր ընդլայնել է սահմանները: Սակայն առավելագույնս ճշմարտացի արտահայտվելու և իրականությունը հայելային պատկերման ենթարկելու բուռն ցանկությունը Ջոյսի «աստվածահայտնությունները» երբեմն վերա-

ծում էին միատարր, մատուրալիստական արձանագրությունների, և դրանք ավելի կարևոր նշանակություն ունեցան՝ իբրև գրողի ստեղծած գեղագիտական եզրույթ: Աստվածահայտնությունների տեսությունից տրամաբանորեն բխում է «ռոմանտիկական և դասական խառնվածքի» տեսությունը, որը արվեստի մեջ, Ջոյսի տեսանկյունից, կապ չունի ոչ մի որոշակի ժամանակաշրջանի հետ: Նրա կարծիքով՝ այն պարզապես իրական և ոչ իրական արվեստի հաստատուն բնութագրիչն է: «Դասական խառնվածքի» տեսության մեջ կրկին հիմնավորելով արվեստի մեջ առօրյա կյանքին դիմելու անհրաժեշտությունը՝ Ջոյսը զարգացնում է իրականության պատկերման ռեալիստական եղանակի մասին դրույթը: «Դասական խառնվածքի» տեսության հետ սերտորեն կապված է գեղեցիկի տեսությունը, որը կրում է նաև գրողի սխոլաստիկական մտածողության ազդեցությունը, քանի որ այս տեսությանն անդրադառնալիս Ջոյսն առանձնացնում է գեղեցկության «չափորոշիչները»՝ «ամբողջականություն, ներդաշնակություն և պայծառացում»: Եվ եզրակացնում է, որ արվեստի գործը միայն այն դեպքում է կատարյալ, եթե համապատասխանում է վերը հիշատակված պահանջներին: «Դասական խառնվածքի» և գեղեցկության տեսությունը շփման եզրեր ունի Թ. Է. Յյունի և Թ. Ս. Էլիոթի նեոկլասիցիզմի հետ: Ջոյսի գեղագիտական տեսության առավել կարևոր բաղադրիչը դարձավ «պայծառացումը»՝ «էպիֆանիան» (աստվածահայտնությունը), որով նա հասկանում էր անակնկալ հայտնագործությունը, էության գեղարվեստական և բարոյական պայծառացումը: «Դասական խառնվածքի» տեսությունը կարևոր է ոչ միայն Ջոյսի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների համար, այլև չափազանց էական է «Ուլիսեսի» դեպքում:

1904-1906թթ. ընթացքում Ջոյսը գրում է «Սթիվենսի հերոսը», որը կոչված էր դառնալու «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» ինքնակենսագրական վեպի ստեղծման նախահիմքը: «Սթիվենսի հերոսը» կարևորվում է նրանով, որ այն արդեն իսկ բովանդակում է կերպարի՝ որպես զգացումների հոսքի հանդեպ հեղինակի

վերաբերմունքը, ինչպես նաև «մագնիսական» ոճի ու լեզվի տեսությունը: Ջոյսի համար «մագնիսական» ոճը նշանակում էր ծգտում՝ բառապաշարն ամբողջությամբ մոտեցնելու նկարագրվող առարկային: Ձեռագիր վեպը փորձ է՝ վերակերտելու հեղինակի անձնական պատմությունը՝ միաժամանակ դրան նայելով կողքից, անկողմնակալ հայացքով: Ուշադրության են արժանի հատկապես «Սթիվեն հերոս»-ում վերարտադրված պատմական հարուստ իրադարձությունները, որոնք հնարավորություն են տալիս վեպում առաջ քաշելու նաև Ջոյսի և իռլանդական կաթոլիկության փոխհարաբերության հարցը: Հետաքրքրական և կարևոր է, որ Սթիվեն-Դեդալուսը բազմաբնույթ գեղագիտական և քաղաքական հարցերի պատասխանները փնտրում է կրոնական այլաբանությունների մեջ, որոնց վեպի ավարտին այլևս դադարում է վստահել ու հավատալ: Եվ զարմանալի չէ, որ Ջոյսն այս ստեղծագործության մեջ պատկերել է ոչ միայն իր հերոսի ընդվզումը կրոնի նկատմամբ, այլև այն, թե, ի վերջո, ինչ ստացվեց այդ ընդվզման պատճառով, այն է՝ անվերջանալի կասկածներով ձևախեղված, կոտրված ու վիրավոր հոգի: Ջոյսը գրեթե ամբողջությամբ «Սթիվեն հերոսի» մեջ է տեղափոխել իր հողվածներում արժարժած գեղագիտական մտքերը: Թեև այս ստեղծագործության մեջ հանդիպող հաճախակի կրկնությունները Սթիվենի կերպարը զրկում են ամբողջականությունից և գեղարվեստական որոշակիությունից, իսկ վեպը կարծես Սթիվենի ընտանիքի, նրա ուսուցիչների, ընկերների, Դուբլինի կյանքի մասին «աստվածահայտնությունների»՝ իրար գլխի բերված հավաքածո է, սակայն թվում է, որ երիտասարդ հասակում արվեստագետի վերաբերյալ «աստվածահայտնություն-պայծառացումներն» այնքան էլ հաջողված չեն: «Սթիվեն հերոսի» մեթոդը, ըստ էության, հար և նման է «աստվածահայտնությունների» մեթոդին, և այն կարելի է սահմանել որպես նատուրալիզմի տարրեր պարունակող ռեալիստական մեթոդ: Խոսելով այս դեռևս անավարտ ստեղծագործության գեղարվեստական նվաճումների մասին՝ անհրաժեշտ է առանձնացնել Ջոյ-

սի վարպետությունը երկխոսություններ ստեղծելու և պատումին դրամատիզմ հաղորդելու բնագավառում, ինչը վեպը դարձնում է երիտասարդի որոնումների կենդանի պատմություն, ոչ թե բարոյագեղագիտական թեմայով փիլիսոփայական տրակտատ:

Վաղ շրջանի «կլասիցիստ»՝ իր արձակում ռոմանտիկական ցանկացած դրսևորումից ամեն կերպ խուսափող Ջոյսի ստեղծագործությանը հատուկ է նաև «ռոմանտիկական» տարրը, որի ներկայությունն ակնհայտ է «Կամերային երաժշտություն» ժողովածուի մեջ, որ գրվել է 1904-1907 թթ.: Այս գրքի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հեղինակն ուշադրությունը կենտրոնացրել է հետևյալ պահերի վրա՝ քնարական հերոսի բանաստեղծական աշխարհ, ծաղրանմանակման տեսանկյուն և երաժշտական արվեստի տեսություն ու ոճ: Հատկանշական է, որ ժողովածուի մեջ քնարերգությունը ոչ մի դեպքում չի խանգարում ծաղրանմանակմանը: «Կամերային երաժշտությունը» առաջին ստեղծագործությունն է, որտեղ հանդիպում ենք զուտ Ջոյսին հատուկ խնդրին՝ գրողը և բառը: Այս ժողովածուի մեջ արդեն նկատելի են «Ուլիսեսի» և «Ֆիննեգանի հոգեհացի» միտումները, վեհը ստորի հետ համադրելու ձգտումը, ինչպես նաև ծաղրանմանակման տարրը և հետաքրքրությունը բառախաղի հանդեպ:

Ջոյսի առաջին շրջանի ամենակարևոր և հիմնական ստեղծագործությունը «Դուբլինցիներ»-ն է, որ գրվել է 1905-1914 թթ. ընթացքում: Չնայած պատկերման օբյեկտը նույնն է, ինչ «Սթիվեն-հերոսում», հեղինակի նպատակը մի փոքր այլ է՝ ստեղծել «սեփական ազգի հոգևոր պատմության» առաջնորդին և պատմելով քաղաքի և նրա բնակիչների մասին՝ խորհրդածել ընդհանրապես մարդու կյանքի և ճակատագրի մասին¹: Ջոյսը «Դուբլինցիներում» շոշափում է մի շարք կարևորագույն հարցեր՝ կրոն, քաղաքականություն, մշակույթ և բարոյագիտության ու անհատի գեղագիտական ձևավորման խնդիրներն Իռլանդիայում՝ առավելապես կարևորելով եսասիրութ-

¹ Gorman, Herbert. James Joyce, New York, Farrar and Rinehart, 1939, p. 151.

յան դրսևորումները: Իր մտադրությունն իրականացնելու համար Ջոյսը դիմում է սեփական գեղագիտական տեսությանը, որն արդեն ձևավորել էր քննադատական հոդվածներում և «Սթիվեն-հերոսում»: Այս ժողովածուի մեջ փոխկապակցված ձևով ներկա են մաս «ամբողջականության», «ներդաշնակության» և «պայծառացման» կատեգորիաները: «Ամբողջականությունը» մարդու կյանքն է ընդհանրապես՝ պատկերված տարբեր տեսանկյուններից, այդ իսկ պատճառով «Դուբլինցիների» պատմվածքները պատմում են մարդու անձնական և հասարակական կյանքի, մանկության, պատանեկության, հասունության և ծերության մասին: «Ներդաշնակությունը» պատմվածքների խիստ հաջորդականությունն է, այն, թե ինչպես են դրանք մի կողմից ներկայացնում Դուբլինի հոգևոր և սոցիալական պատմությունը, մյուս կողմից՝ մարդու կյանքը: «Պայծառացումները» կամ «էպիֆանիաները» դարձել են պատմվածքների ավարտը, իսկ «Դուբլինցիներ» ժողովածուն եզրափակող «Մեռյալները» պատմվածքը վերածվել է ամբողջ ժողովածուի «էպիֆանիայի»: «Դուբլինցիներում» ընդգծված է Ջոյսի գեղարվեստական վարպետությունը, նկատելի է, որ նա իրագործել է Ֆլորերի գեղագիտական պատվիրանները. շեշտը արտաքին նկարագրությունից տեղափոխվել է ներքին ապրումների, իրադարձությունից՝ հոգեկան գրեթե աննկատ շարժումների վրա: Հետաքրքիր է «էպիֆանիաների» ոճական արտահայտությունը, դրանք գրված են պատմվածքներից տարբեր ռիթմական և հուզական նրբերանգներով: Ժողովածուի ստեղծագործական մեթոդը հիմնականում ռեալիստական է, չնայած նկատելի են մաս սիմվոլիզմին հատուկ որոշ տարրեր: Մեթոդների մման միաձուլումը թելադրված է ժողովածուին նախորդած՝ գրողի ստեղծագործական ձևավորման և զարգացման ընթացքով և այն նպատակներով, որ նա առաջադրում է արվեստին և արվեստագետին:

Նույն՝ 1914 թվականին, Ջոյսը նախաձեռնում է շարադրել «Ջակոմո Ջոյս» հոգեբանական ակնարկը, որը հրատարակվել է հիսուն-

չորս տարի հետո միայն՝ 1968 թ.: Ժամրային առումով «Ջակոմո Ջոյսը» հոգեբանական էություն է, գրողի յուրօրինակ նոթատետր, սակայն հարուստ նյութ է տալիս՝ պատկերացնելու և հետևելու, թե ինչպես է ձևավորվել «մտքի հոսքի» մեթոդը: Այս ստեղծագործության մեջ նկատելի է ինչպես Ջոյսի ուղղակի ազդվածությունը Ֆրեյդից, այնպես էլ որոշակի զուգահեռների առկայությունը Ջոյսի ստեղծագործական տեսիլքների և Ֆրեյդի հոգեվերլուծական որոնումների միջև: Ջգացվում է նաև Ջոյսի ազդվածությունը Լոուրենս Ստեռնից, չնայած անառարկելի է հսկայական տարբերությունը, որ գոյություն ունի անգլիական վեպի այս երկու դասականների ստեղծագործությունների միջև: Այս ստեղծագործության առիթով հետաքրքիր է Իբսենի ազդեցությունը Ջոյսի վրա, որն ավելի շուտ տարիմաստ է (պարադոքսալին), քանի որ առաջին հերթին աչքի է ընկնում տեխնիկական առանձնահատկությամբ, այսինքն՝ երևում է, թե երկխոսությունների և մենախոսությունների իբսենյան հետահայացությունը (ռետրոսպեկցիան) ինչպես է Ջոյսի մոտ աստիճանաբար վերաճում «մտքի հոսքի» երևույթի: Եվ այդ փոփոխությունների համար որպես ձև՝ կրկին ծառայում են նույն «էպիֆանիաները», որոնք «Ջակոմո Ջոյսում» նոր գեղագիտական խնդիր են լուծում. այժմ արդեն գիտակցության մեջ զրույցը ոչ թե երկու, այլ մեկ մարդ է վարում: «Ջակոմո Ջոյսը» կարելի է դիտարկել որպես հեղինակի ստեղծագործական արվեստանոց, որում օգտագործված միջոցներն ու հնարները (գրեթե երաժշտական մարմնավորում ստացած լեյտմոտիվ, վայրկենական իմպրեսիոնիստական պատկերում, կատակերգական ծաղրանմանակում և այլն) հետագայում հայտնվեցին «Ուլիսեսում»:

Անգլո-ամերիկյան գրականագիտության մեջ Ջոյսի ստեղծագործությունը ներկայացված է մեծաքանակ մենագրություններում և հոդվածներում: Նրա մասին գրել են առասպելաբանության և էկզիստենցիալիստական ուղղության կողմնակիցները, հոգեվերլուծաբանները, պատմամշակութային և համեմատական-վերլուծական

դպրոցների հետևորդները, պոզիտիվիստներն ու նոր քննադատները, անգլիացի քննադատ-մարքսիստները և ուրիշներ: Ջոյսի մասին իրենց կարծիքն են հայտնել նաև նրա հայտնի ժամանակակիցները: Ջոյսի արծակը գնահատելիս Վ. Վուլֆը, Է. Փաունդը, Ու. Յեյթսը, Թ. Էլիոթը և Դ. Լոուրենսը քննադատական դիտողություններ են արել հատկապես «Ուլիսեսի» մեջ գրողի օգտագործած մեթոդի վերաբերյալ: Բ. Շոուի, Զ. Ուելսի, Ռ. Օլդինգտոնի մեկնաբանությունները վկայում են, թե ժամանակակից գրողներն ինչպիսի ուշադրություն են դարձրել Ջոյսի նորահայտ արվեստին: Քննադատաբար իմաստավորելով գրողի ստեղծագործության բազում կողմերը՝ նրանք միաժամանակ դրական են գնահատել դրանց նորարարությունը:

Հետաքրքրական են տարբեր ուղղությունների հարող քննադատների (Ս. Գիլբերտ, Ռ. Էլման, Լ. Գոլդբերգ, Զ. Լևին, Ռ. Քեյն, Դ. Նայթ, Ու. Շուտտ, Վ. Նուն և ուրիշներ¹) աշխատությունները, որոնցում Ջոյսի արվեստը դիտարկվում է որպես ժամանակակից հասարակությանն ուղղված բարոյական և սոցիալական սատիրա: Անգլո-ամերիկյան ջոյսագիտության մեջ հատուկ տեղ են գրավում այն աշխատությունները, որոնք առաջին պլան են մղում Ջոյսի առասպելաստեղծման խնդիրը: Նման քննադատներից են Է. Ուիլսոնը (Wilson, E. *Axel's Castle*, New York, 1931), Լ. Գոլդբերգը (Goldberg, L. *The Classical Temper*, London, 1961: James Joyce, Edinburgh-London, 1967), Ու. Թինդալը (Tindall, W. *The Literary Symbol*, New York, 1955), Է. Սփրինչորնը (Sprinchorn, E. *The Portrait of the Artist as Achilles. Approaches to the Twentieth Century Novel*, New York, 1965): Նրանց աշխատություններն աչքի են ընկնում հատկապես փաստական նյութի առատությամբ:

¹ Gilbert, Stuart. James Joyce's *Ulysses*, London, Faber & Faber, 1930; Ellmann, Richard. James Joyce, New York, Oxford University Press, 1982; Goldberg, S.L. James Joyce, London, Faber & Faber, 1967; Levin, H. James Joyce, Norfolk, Norfolk University Press, 1941; Kain, R. *Fabulous Voyager*, Chicago, Chicago University Press, 1955; Knight, D. *The Reading of Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1952; Schutte, William. *Joyce & Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1957; Noon, W.T. *Joyce & Aquinas*, New Haven, Yale University Press, 1957.

Ջոյսի ստեղծագործությունների վերլուծությամբ զբաղվել են նաև ռուս (ԽՍՀՄ) գիտնականները: Ջոյսի բարդ և դժվար քննելի գեղագիտությանը նվիրված արժեքավոր աշխատություններ և հոդվածներ են գրել Դ. Ժանտիևան (Жантеева Д. Г. Английский роман XX века, Наука, Москва, 1965; Джеймс Джойс, Высшая Школа, Москва, 1967), Ն. Միխալսկայան (Михальская Н. П. Пути развития английского романа, Высшая Школа, Москва, 1966), Վ. Իվաշևան (Ивашева В. В. Английская литература XX века, Просвещение, Москва, 1967), Դ. Ուրնովը (Урнов Д. Портрет Джеймса Джойса-писателя и "пророка", Знамя N 5, Москва, 1965), Ն. Կիասաշվիլին (Киасашвили Н. А. Джакомо Джойс, Литературная Грузия, N 9-10, Тбилиси, 1969) և ուրիշներ:

Ջոյսը հայտնի է նաև Հայաստանում: Դեռևս 1978 թվականին Երևանում հայերեն տպագրվել է նրա «Դուրլինցիներ» պատմվածաշարը, իսկ 2006 թվականին՝ «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպը: Ջոյսի ստեղծագործությունների վերաբերյալ մեզանում գրվել են մի շարք քննադատական հոդվածներ. նրա արձակին անդրադարձել է պրոֆ. Ա. Հարությունյանը «Գրական ուղղությունների պայքարը անգլիական վեպում 20-րդ դարասկզբին» մենագրության մեջ: Սակայն Ջոյսի հատկապես վաղ շրջանի ստեղծագործությունները դեռևս ըստ արժանվույն չեն ուսումնասիրվել Հայաստանում, ինչի անհրաժեշտությունը վաղուց է ծառացել գրականագետների առջև: Սույն աշխատությունը փորձ է լրացնելու այդ բացը: Հիմնվելով Ջոյսի փոքր ստեղծագործությունների վրա՝ առանձնացվել է նրա գեղարվեստական մեթոդի զարգացման հատկապես առաջին փուլը և սահմանվել են այդ շրջանի հիմնական առանձնահատկությունները:

20-րդ դարի գրականության զարգացման ընթացքը դժվար է պատկերացնել առանց Ջեյմս Ջոյսի ստեղծագործության համակողմանի քննարկման ու գնահատման: Վերաբերելով անցյալ դարի առաջին տասնամյակին՝ Ջոյսի ստեղծագործություններն այսօր էլ շարունակում են ոչ միայն խթան հանդիսանալ դարի մեծ վիպասանների համար, այլև կրքեր բորբոքել ընթերցողների լայն շրջանում:

ԳԼՈՒԽ 1

ՁԵՅՄՍ ՋՈՅՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ. ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

1.1. Թ. ԱՔՎԻՆԱՑՈՒ, Ջ. Կ. ՄԱՆԳԱՆԻ, Օ. ՈՒԱՅԼԴԻ ԵՎ Յ. ԻԲՍԵՆԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Երբ հետադարձ հայացք ենք նետում Ջ. Ջոյսի գրական նվաճումներին, զարմանում ենք, որ դեռևս փոփոխությունների փուլում գտնվող և հատվածական բնույթ ունեցող 19-րդ դարի իռլանդական գրականության ամբողջացումն ու կատարելագործումը զագաթնակետին պետք է հասներ հենց Ջոյսի արձակի և Յեյթսի պոեզիայի շնորհիվ: Գրեթե անբացատրելի է թվում այն իրողությունը, որ դաժանորեն ճնշված և ըմբոստ երկիրը, որ Ջոյսի ծննդից ընդամենը քառասունհինգ տարի առաջ էր կորցրել ազգաբնակչության գրեթե կեսին ու մայրենի լեզուն, արդեն իսկ սկսել էր համաշխարհային մշակութային գրականություն ստեղծել այն ժամանակ, երբ ապագա գրողը դեռ նոր էր հատել պատանեկության շեմը: Սակայն որոշ բացատրություններ հասկանալի և ընդունելի են դառնում, երբ ավելի խորությամբ ու գիտական մանրակրկիտությամբ ենք ուսումնասիրում 19-րդ դարի իռլանդական մշակույթն ընդհանրապես և գրական ու գրականագիտական մշակույթը՝ մասնավորապես: Հատկապես մշակակալից է այն փաստը, որ այդ գրականության շեշտադրումների և ժառանգականության խորը ըմբռնումը մեզ օգնում է հասկանալու, թե ինչու է Ջոյսը «Ուլիսեսի» և «Ֆիննեգանի հոգեհացի» մնամբարձրաժեշ ստեղծագործություններն արարել դեռ հասունացման շրջանում: Այս երկերում նկատվող լեզվական (նկատի ունենք՝ անգլերենի) աղավաղումները և վեպի ավանդական ձևի խախտումները պատճառաբանված, սպասելի և պայմանավորված էին իռլանդերենի, իռլանդական անգլերենի և օրինակելի, տիպական անգլերենի միջև գոյություն ունեցած տարբերություններով:

Ջոյսի իռլանդացի նախորդներից ամենամշանավորը բանաստեղծ Ջեյմս Կլարենս Մանգանն էր (1803-1849թթ.), ում ողբերգական և թշվառ կյանքը Ջոյսը ներկայացրել է որպես ճշմարիտ արվեստագետին բնորոշ օտարացման խորհրդանիշ: 1902թ. Ջոյսը գրում է «Ջեյմս Կլարենս Մանգան» հոդվածը, որը համարում էր իր լավագույն հոդվածներից մեկը: Հոդվածում Ջոյսն ընդգծել և դատապարտել է այն արհամարհանքն ու անտարբերությունը, որ Մանգանին՝ մեծ մտածողին և ստեղծագործողին արժանացրել են հայրենակիցները նրա մահից հետո: Ինչպես ինքը՝ Ջոյսն է նկատել, Մանգանը նույնպես պատկերել է արվեստագետին, որին իր հայրենակիցները դավաճանաբար ու նենգորեն անտեսել, քամահրել են հիմնականում այն պատճառով, որ նա սեփական տարաբնույթ վշտերն ու դժբախտությունները նույնացրել է հայրենիքի տառապանքի ու զրկանքների հետ: Ջոյսի արգահատանքն ու մոլեգին հակադրությունն այդ դավաճանության նկատմամբ արտահայտվել է Մանգանին նվիրված հրապարակային դասախոսություններում, որոնցով նա հանդես է եկել 1902 թ. Դուբլինում և 1907 թ. Տրիեստում, որտեղ նա գտել է, որ Իռլանդիայի թե՛ քաղաքականության, թե՛ գրականության պատմության մեջ գլխավոր թեման դավաճանությունն է: Քաղաքական խոշոր ճգնաժամը՝ Պառնելի կործանումը, տեղի էր ունեցել նրա պատմության տարիներին և հսկայական ազդեցություն էր գործել նրա հայացքների ձևավորման վրա. ամենայն հավանականությամբ՝ գերիշխող նշանակություն էր ունեցել նաև իր երկրի անցյալին ծանոթանալու խնդրում և նպաստել էր նրա և իռլանդացի ընթերցողի ապագա հարաբերությունների զարգացմանը: Ջոյսի կարծիքով՝ Պառնելը հերոս էր, որին խորտակել էր սեփական ժողովուրդը՝ «ծախելով անգլիացի այլադավանների փարիսեցի գիտակցությամբ»¹ կամ ավելի հայտնի ձևակերպմամբ՝ հաշվի առնելով Պառնելի խնդրանքը, որ իրեն անգլիական գայլերի առաջ չնետեն. «Նրան անգլիա-

¹ Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p. 196.

կան գայլերի առաջ չնետեցին, հենց իրենք էլ մասնատեցին»:¹ Ջոյսը Մանգանի նկատմամբ ցուցաբերած վերաբերմունքը համեմատում և նույնացնում է իր հայրենիքի ողբերգական պատմության հետ: Նրա կարծիքով՝ Մանգանի՝ որպես արվեստագետի կործանման պատճառն այն էր, որ նա ի վիճակի չեղավ ազատվել սեփական ժողովրդի դառը ճակատագրից. «Իր երկրի պատմությունն այնպիսի ուժով էր նրան պարուրել, որ անձնական բուռն ցասման պահերին նա կարող էր նույնիսկ այդ երկիրը պարզապես ավերակների վերածել»:² Այսպիսով, Մանգանի արվեստը քաղաքական ճգնաժամի որոգայթն էր ընկել, որից չէր կարող դուրս գալ, քանի դեռ ճգնաժամը չէր ավարտվել: Եվ «կելտական աշխարհի ամենանշանակալից ժամանակակից բանաստեղծը»³ մոռացության պետք է մատնվեր սեփական երկրում, քանի որ մի կողմից բավարար ազգային չէր, մյուս կողմից՝ չափից ավելի ազգային էր, որպեսզի ըստ արժանվույն գնահատվեին նրա բանաստեղծական անհատականությունն ու կարկառուն որակները: Այս տարակարծությունն էլ հենց Ջոյսին ստիպում է հայտարարել, որ եթե մի օր Մանգանը հետմահու ճանաչման արժանանա, այն լինելու է առանց իր հայրենակիցների մասնակցության, և եթե երբևէ իռլանդացիները նրան ընդունեն որպես իրենց ազգային բանաստեղծ, դա տեղի է ունենալու միայն այն ժամանակ, երբ վերանա հակամարտությունը Իռլանդիայի և արտաքին ուժերի՝ «անգլո-սաքսոնների և հռոմեացի կաթոլիկների» միջև: Այդ պահին առաջ կգա նոր քաղաքակրթություն՝ տեղական կամ՝ լրիվ օտար: Մինչ այդ նա կատարելապես մոռացված կլինի: Մանգանի ճակատագիրը, նրա դժբախտ կյանքն ու հետմահու մոռացումը մամրամասն մեկնաբանված նախազգուշական պատմություն է իռլանդացի արվեստագետի մասին, նաև ինչպես ապագա իռլանդացի արվեստագետի համար, ով ցանկանում է խուսափել դավաճան հայրենակիցների հարափոփոխ մեղադրանքներից: Մանգանի դիմանկարը Ջոյսի վաղ

¹ Նույն տեղում, էջ 228:

² Նույն տեղում, էջ 185:

³ Նույն տեղում, էջ 179:

շրջանի առաջին ստեղծագործություններից է. այն իռլանդացի արվեստագետի դիմանկարն է՝ կերտված պատանության հասակում:

Սակայն այս դիմանկարը կարծես ստվերում է Մանգանի գործունեության մյուս բնագավառների կարևորությունը, որոնք ուղղակի ազդեցություն են ունեցել Ջոյսի վրա: Հայտնի է, որ նա եղել է բազմագիտակ լեզվաբան, խորապես տիրապետել է իտալերենին, իսպաներենին, ֆրանսերենին, գերմաներենին, անգլերենին և, իհարկե, իռլանդերենին՝ միաժամանակ քաջատեղյակ լինելով այդ լեզուներով ստեղծված գրականությանը: Բացի այդ, նա իմացել է սանսկրիտ և արաբերեն: Հետևյալ հատվածում, որը կարող էր հենց իր՝ Ջոյսի նկարագրությունը լինել, կարդում ենք. «Նրան անվերջ ուղեկցում էին տարբեր երկրների ուսումնասիրությունները, արևելյան հեքիաթներն ու հիշողությունները՝ նրբագեղորեն տպված միջնադարյան գրքերի մասին, որոնք նրան վերացնում էին իր ապրած ժամանակից. այս ամենը նա կուտակում-հավաքում էր օրօրի և հյուսում, դարձնում էր կտավ: Քսան լեզվի էր տիրապետում՝ մի քիչ ավելի, մի քիչ՝ պակաս, և երբեմն մեծահոգաբար ցուցադրում էր դա. բազմաթիվ, բազմալեզու գրականություն էր ընթերցել, շատ ծովեր էր կտրել-անցել, նույնիսկ Պերիստան երկիրն էր հասել, որ ոչ մի քարտեզի վրա գոյություն չունի»:¹ Իրականում, այս հերոսը Մանգանի կերպարում ծաղկած Ջոյսն է, քանի որ Մանգանը նման լեզվաբանական իրազեկություն չուներ: Սակայն Մանգանի պոեզիայի մասին գլխավորն այն է, որ նրա ստեղծագործությունները ներկայացվում են որպես թարգմանություններ, հաճախ այնպիսի տարաշխարհիկ աղբյուրներից՝ թուրքերեն, ղպտիերեն, արաբերեն, որոնք նրան պարզապես անհասանելի էին: Նպատակն այն էր, որ Մանգանը ներկայացվեր որպես 19-րդ դարի իռլանդացի հեղինակի տիպական կերպար, ով իր դիրքերն ամրապնդում է միայն թարգմանական հմայքի միջոցով: Նա դավաճանում է մյուս լեզուներին՝ հանուն անգլերենի, նաև նրա համար գերադասելի էր պահպանել թե՛ մեկը, և թե՛

¹ Նույն տեղում, էջ 181-182:

մյուսը՝ գրելով միայն անգլերեն, սակայն նրա մեծագույն «դավաճանությունը» սեփական հեղինակային իրավունքն էր: Նա իրական, իսկական հեղինակ չէ, այլ երկրորդական, միջնորդ ստեղծագործող: Նա արվեստագետ է, ում կապը նյութի հետ անուղղակի է, մա նյութին վերաբերվում է որպես բացառիկ և օտար իրողության, որ փոխանցվում է միայն լեզվի միջոցով և չի կարող բացի երկրորդականից՝ այլ բնույթ ունենալ: Այս առումով՝ Մանգանն իսկապես այդ ժամանակաշրջանի իռլանդական գրականության կենտրոնական դեմքերից է, քանի որ իռլանդերեն թարգմանությունների դերը, սկսած 19-րդ դարի սահմանագլխից, ճակատագրական էր դարձել մի երկրում, որտեղ ազգային գրականության հարստությունը մատչելի էր միմիայն անգլերենի միջոցով, և սա այն ջանքերից էր, որ իրագործում էին 1800 թ. Միավորման պայմանագրից հետո հրապարակ եկած մշակութային մոր ազգայնականության ներկայացուցիչները: Շարժումը գլխավորում էին Սենուել Ֆերգյուսոնը (1810-1886 թթ.) և ուրիշներ՝ օգտագործելով 1833 թ. հիմնադրված “Dublin University Magazine” ամսագիրը: Նրանց գործունեությունը շարունակում էին Թոմաս Դեյվիսն ու նրա դաշնակիցները “Nation” լրագրի էջերում, որը, փաստորեն, «Իռլանդական երիտասարդական շարժում» ազգայնական կազմակերպության խոսափողն էր: Մանգանի բանաստեղծությունները հայտնվում էին երկու պարբերականներում հավասարապես: Ավելին, կարճ մի ժամանակահատված մա աշխատում էր Հրամոթների ուսումնասիրության Դուբլինի գրասենյակում, որտեղ էլ հենց մշակվում էր Իռլանդիայի «վերաքարտեզավորման» ծրագիրը: Այս վերաքարտեզավորմամբ նախատեսված էր, որ իռլանդական տեղանունները պետք է թարգմանվեին կամ վերածնակերպվեին անգլերեն համարժեքներով:¹ Այլ կերպ ասած՝ Մանգանը կարևոր դերակատարություն ուներ մի շարք շարժումներում, որոնց գործունեության մեջ թարգմանությունը որոշիչ նշանակություն ու-

¹ O'Connor, Frank. *The Backward Look: A Survey of Irish Literature*, London, Macmillan, 1967, p.150.

ներ: Անգլերեն էր թարգմանվում անտիկ գրականությունը, ինչպես նաև անձնանուններ ու տեղանուններ, ինչը համապատասխանաբար ենթադրում էր հեռացում կամ օտարացում բնօրինակից, միաժամանակ նշանակում էր վերասեփականացնել այն, ինչ վաղուց արդեն կորսված էր:

Գեղագիտության հարցերին Ջոյսը մեծ տեղ է տալիս «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» ինքնակենսագրական վեպում: Վ. Թ. Նունը, հակադրվելով անգլիացի և ամերիկացի ջոյսագետների այն կարծիքին, թե հիմնվելով այդ վեպի նյութերի վրա՝ կարելի է պնդել, որ Ջոյսը դեռևս վաղ տարիքում լրիվ յուրացրել էր Թոմաս Աքվինացու տեսությունը, իր «Ջոյսը և Աքվինացին» գրքում հաստատում է, որ Աքվինացու մասին գիտելիքները Ջոյսը ձեռք է բերել լրացուցիչ աղբյուրներից:¹

1900-1902թթ. Ջոյսի քննադատական մտքի խորացման տարիներն էին: Նրա համար ճշմարտությունն արդեն սովորական հասկացություն չէր, և դրա արդարացումն արվեստում «բարոյական ոգու» անընդհատ հարստացման հետ էր կապվում: 1903թ. գրած հոդվածներում նա պատրաստ էր անգամ կլասիցիզմի կանոններն օգտագործել ընդդեմ սիմվոլիստների ամորոշության: Ջոյսն այժմ հեռանում էր Շելլիից և Բլեյքից, մոտենում Աքվինացուն և Արիստոտելին: Կլասիցիզմը Ջոյսի համար անձնական ճաշակ էր, ընտրություն՝ հանուն մաքուր գծագրի: Իսկ «դասական ավանդույթ» ասելով՝ Ջոյսը նկատի ուներ Մոպասանի, Ֆլոբերի արվեստը, նաև՝ «դասական արվեստի» մասին սեփական տեսությունը, որի բաղադրիչները վերցրել էր Աքվինացուց:

Ջ. Ջոյսի գրողական գործունեության մեջ նույնպես գերիշխող են լեզվաբանական համանման մտահոգությունները: Նա ևս կարող էր գրել իր հայրենիքի հոգևոր և մտավոր պատմությունը, սակայն միայն այն բանից հետո, երբ հայտնագործեց անգլերենի այն տարբերակը, որ համապատասխանում էր իռլանդական կենսափորձին,

¹ Noon, W.T. Joyce & Aquinas, New Haven, Yale University Press, 1957, p.120.

և որի միջոցով իռլանդացիները ի վիճակի էին վերագտնել իրենց կենսափորձը անգլերենի մեջ: Նա չէր սխալվում, դա հենց իռլանդական անգլերենն էր: Այս առումով՝ Մանգանը նույնքան կարևոր ու ընդօրինակելի էր Ջոյսի համար, որքան Ուիլյամ Քարլտոնը՝ Յեյթսի: Ջոյսը կիսում էր ընդունված կարծիքը, թե Մանգանն ազգայնական բանաստեղծ է, բայց միաժամանակ ընդունում էր, որ պոեզիայի էությունն անհնար է ըստ ամենայնի գիտակցել, քանի դեռ երկու՝ բրիտանական և հռոմեական կաթոլիկական ազդեցությունները լիովին չեն հաղթահարվել: Նա չէր հավատում նաև, որ ազգայնականությունն այլ բան էր, քան այդ երկու ազդեցությունների տարածումն ու ընդարձակումը՝ հակառակ ակնհայտ հակամարտությանը դրանց հետ: Մանգանի նման նա էլ անկարող եղավ այդ ազդեցությունները և ազգայնականությունը բացառող այլընտրանք գտնել, բացի կատաղի մերժողական վերաբերմունքից:¹ Իր դժգոհությունն արտահայտելով՝ նա փորձում էր ապացուցել, որ դավաճանության թեման, որ գերիշխում էր ազգայնականության քաղաքական պատմության ամբողջ ընթացքում, նմանապես բնութագրում էր թարգմանության էությունը, մշակութային վերասեփականացման գերակա մեթոդը:

Այսպիսով, Իռլանդիայում գրող լինելը չափից ավելի յուրահատուկ լեզվաբանական և լեզվագիտական խնդիր էր, միաժամանակ՝ նաև քաղաքական խնդիր: Ջոյսը որոշակի հոռետեսությամբ էր վերաբերվում այն հարցին, թե այդ օրերի Իռլանդիայում արվեստագետը կարող էր պահպանել ազնվությունը և չեղծվել, եթե մասնակից էր դառնում համայնքային գործընթացներին: Նրա կարծիքով՝ կատարյալ ազնվության ու մաքրության կարելի էր հասնել միայն այն դեպքում, երբ ազնվությունն ու մաքրությունն արտահայտվում էին ոչ թե պարզապես անհատական, այլ համրային-համայնքային հմա-

¹ Lloyd, David. *Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*, Los Angeles, California University Press, 1987, p. 209.

րավորությունների սահմաններում: Այս առումով՝ Ջոյսի նախագիծը մեկ քայլ առաջ էր Մանգանի տեսակետից:

Արվեստագետի էությունը պարուրած մենության ու առանձնացման զգացողությունը ողբերգական երանգներով համառոտակի կամ ավելի ծավալուն նկարագրել են այլ գրողներ, այլ պայմաններում: Եթե Մանգանը առաջին իռլանդացին էր, որ դա արեց Իռլանդիայի պայմաններում, Օսկար Ուայլդը առավել հռչակավոր այն իռլանդացին էր, որ այս խնդիրն արծարծեց ու բացահայտեց Անգլիայի պայմաններում: Ջոյսն առանձնապես շեշտը չի դնում Ուայլդի իռլանդական ծագման վրա, չնայած Ուայլդի ճակատագրին անդրադառնալիս հենց դա է նրա մեկնաբանության տարրերից մեկը: Դրա փոխարեն՝ Ջոյսը նախընտրում է Ուայլդի կյանքն ու գործը թերթել կրոնական, հատկապես կաթոլիկ հավատքի լույսի ներքո: Ուայլդը մահացավ որպես հռոմեացի կաթոլիկ, «փակեց հոգեկան խռովքի իր գիրքը հոգևոր ուղերձով»:¹ Նրա կյանքի այս վերջին արարքը Ջոյսի համար առանձնահատուկ նշանակություն ունի. նա գտնում է, որ այն ճիշտ ձևով է կատարվել, քանի որ համահունչ է «Ուայլդի արվեստի՝ մեղքի զարկերակին: Նա խաբեց իրեն՝ հավատալով, թե ինքն էր ստրկացված ժողովրդի համար նեոհեթանոսության ավետարեքը: Սեփական յուրահատուկ որակները, որ, հավանաբար, իր ցեղինն էին՝ խորաթափանցություն, վեհանձնություն, նա ծառայեցրեց գեղեցիկ տեսությանը, որը, նրա կարծիքով, պետք է հետ բերեր Ոսկեդարը և աշխարհի երիտասարդ լինելու ցնծությունը: Բայց եթե Արիստոտելին վերաբերող նրա սուրբեկտիվ մեկնաբանություններում կա ճշմարտության հատիկ, որ հարազատ է նրան, նրա անհանգիստ դատողությանը, որ ավելի շատ սոփիզմի դրույթներով է գործում, քան սիլլոգիզմի, բնույթների նրա առնմանումներին, բնույթներ, որ նրա համար այնքան օտար էին, որքան հանցագործը՝ հնազանդին, այդուհանդերձ, այդ ամենի հիմքում ընկած է այն

¹ Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p. 203.

ճշմարտությունը, որ ներհատուկ է կաթոլիկականության ոգուն. մարդը երբեք չի կարող աստվածային հոգուն հասնել. դա հնարավոր է միայն առանձնության և կորստի գիտակցման միջոցով, որ կոչվում է մեղք»:¹ Եվս մեկ անգամ համոզվում ենք, որ Ջոյսը հեղինակին թարգմանում-հարմարեցնում էր իր կամ գոնե իր գլխավոր հերոսի՝ Սթիվեն Դեդալուսի կերպարին: Ուայլդը կարծես հերոս-արվեստագետ է, որ կործանվել է ամբոխի ջանքերով, ինչպես Պառնեւը: Սակայն նրա կյանքը Պառնեւի կյանքի նման իր մեջ ամփոփում է հոգևոր ճշմարտություն, որ աղճատվել է իր իսկ գործունեության հասարակական բնույթի պատճառով: Ուայլդի դեպքում այդ ճշմարտության գաղտնիքը լավագույն ձևով բացահայտված է «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» ստեղծագործության մեջ: Որպես արվեստագետ՝ Ուայլդն այլևս նոր հեթանոսություն չի քարոզում ստրկացված ժողովրդին, ինչպես Մանգանն էր ազատություն քարոզում ճնշված հասարակությանը: Երկու դեպքում էլ ճշմարտությունն ավելի հիմնավոր և հիմնարար է, քան թվում է իրականում: Երկուսի մոտ էլ ճշմարտությունը կարելի է գտնել արվեստագետի մեմոյան, առանձնության մեջ, առանձնություն, որն ապրվել է միայն այն պատճառով, որ դրան նախորդել է կամավոր հրաժարումը կեղծ համերաշխությունից: Ուայլդի մայրը՝ Լեդի Ուայլդը, իռլանդացի մուլի ազգայնական էր, որ պարբերաբար թղթակցում էր “Nation” լրագրին՝ «Սպերանգա» կեղծանունով: Այդ ազգայնականության հետքերը զգալի են Ուայլդի ստեղծագործություններում: Նկատելի է նաև նրա տրամադրվածությունը՝ մերժել միջին դասին հատուկ մշակույթը: Սոցիալիզմի և դեմոկրատիայի մեծամոլության նրա ուրույն մեկնաբանությունը, ինչպես նաև ջանադիր փորձերը՝ առասպել հյուսել սեփական անձի շուրջ, հար և նման են Մանգանի երկչուտ ջանքերին՝ ստեղծելու իր կյանքի ընդդիմադիր և ողբերգական տարատեսակը: Արաբերենից կատարած Մանգանի «թարգմանությունները» (իրականում՝ արևելյան հանգերով ու թեմաներով վարագուրված սեփա-

¹ Նույն տեղում, էջ 204-205:

կան բանաստեղծությունների ընթերցումը) համանման են դասական հունական արտահայտչամիջոցներով բուրժուական հասարակության ուայլոյան վերանայմանը և «նոր հեթանոսականության» առաջադրմանը, որ Ուայլդը հիմնավորել էր այդ նույն միջոցներով: Մանգանի նմանությամբ Ուայլդը նույնպես օտար, տարատեսակ բնույթները միաձուլում է սեփական բնույթին՝ ստեղծելով նոր, հեղափոխական հասարակությանը հարիր գրականություն՝ թե՛ որպես այլընտրանք՝ գոյություն ունեցող սոցիալական ու քաղաքական ձևերին, թե՛ որպես հակաթույն, պաշտպանություն և հաստատում առանձնության համար: Ինչպես տեսնում ենք, կրկին առնչվեցինք թարգմանությանը: Սեփականի բնական վիճակը փոխարինվում է առանձնության երկրորդական վիճակով, որն այնուհետ միաձուլման և «օտար» նյութի թարգմանության միջոցով փորձում է ավելի ազնիվ հասարակություն վերահաստատել:

Ջոյսի համար սա նույնպես անչափ կարևոր, նույնիսկ կենտրոնական խնդիր է: Նա այս թեմային վերադառնում է «Ուլիսեսի» առաջին գլխում, որտեղ Բաք Մուլիգանը՝ աղքատ «ուայլոսները», բարբառում է իր սիրեցյալի՝ Ուայլդի՝ «նոր հեթանոսականության» ուսմունքը:¹ Մուլիգանը՝ Ուայլդի «իռլանդացի նմանակողը»,² անկասկած, դավաճան է, «զավթիչ»,³ «Դորիան Գրեյի դիմանկարի» ներածականում հանդիպող և իռլանդական արվեստի համար որպես նոր խորհրդանիշ «թարգմանված» Ուայլդի աֆորիզմը մեջբերող: Նա արծագանքում է Կալիբանի զայրույթին, որ չէր կարողանում սեփական դեմքը տեսնել հայելու մեջ և բացականչում էր՝ դիմելով Սթիվենին. «Եթե միայն Ուայլդը կենդանի լիներ և տեսներ քեզ», որին հետևում է Սթիվենի կծու արծագանքը, թե հայելին իռլանդական

¹ Joyce, James. *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York, Random House, 1986, p. 2.

² Joyce, James. *Letters*, ed. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1966, II, p. 150.

³ Նույն տեղում, էջ 4:

արվեստի խորհրդանիշն է՝ «Ժառայի կոտորված հայելին»:¹ Իռլանդիայի պայմաններում ընդօրինակումը կրկնակի խնդիր է: Հայելին, որ պարզված է դեպի իրական բնույթը, կոտորված է և պատկանում է ստորաքարշ խավին՝ նմանակողներին, որ չեն դիմանում, երբ իրենց սեփական ողորմելի արտացոլանքն են տեսնում ապակու մեջ, նմանապես տանել չեն կարողանում, որ իրենց իրական էությունը չի արտացոլվում հայելու մեջ: Պատկերը կամ աղավաղված է, կամ ընդհանրապես պատկեր գոյություն չունի: Եվ Ջոյսը հրաշալիորեն ձևափոխում է «Դորիան Գրեյի Դիմանկարի» ներածականում Ուայլդի մեղքերած ասույթը. «Տասնիններորդ դարի ատելությունը ռեալիզմի հանդեպ հենց նույն Կալիբանի կատաղությունն է, երբ սեփական դեմքն է տեսնում հայելու մեջ: Տասնիններորդ դարի ատելությունը ռոմանտիզմի հանդեպ հենց նույն Կալիբանի կատաղությունն է, երբ անկարող է սեփական դեմքը տեսնել հայելու մեջ»: Ընթերցելով Ուայլդին՝ Ջոյսն ընդունում է, որ իռլանդական արվեստի համար բախտորոշ և ճակատագրական է ինչ-որ բան ներկայացնելու խնդիրը:

Մանգանին ճանաչում բերեց ազգայնականությունը ներկայացնելու, Ուայլդին՝ «նոր հեթանոսականության» իրողությունը: Երբ Սթիվենը առաջ է թեքվում, որպեսզի իրեն զննի մորաքրոջ սպասուհու սենյակից Մուլիգանի բերած կոտորված հայելու մեջ, նա իրեն տեսնում է ճիշտ այնպես, ինչպես մյուսներն են տեսնում: Տաղանդը տեղի է տալիս, ժառայի հայելու միջից իրեն է նայում «կյանքը», և այն գիտակցությունը, որ զննում է այս արտացոլանքը, հենց ինքը՝ «արվեստն է»: Հայելին առաջարկել է ծաղրածու Վիլդեանը՝ կեղծ արվեստագետը, որ ստորին խավից գողացել է իրականության խորհրդանիշը: Սա, իհարկե, իռլանդական գրական վերածննդին հակադրվելու Ջոյսի մտադրությունն է, որ առավելագույն ուժով և ամխնա ծաղրով արտացոլվել է 1901 թ. գրված «Ամբոխի օրը» պամֆլետում:

¹ Նույն տեղում, էջ 143:

Արվեստագետը, ով «սիրաշահում է՝ ի հեճուկս բազմության»,¹ դառնում է դրա ստրուկը: Ջոյսն ավելի է խորացնում այս դատողությունը՝ ասելով, որ նման արվեստագետի «իրական ստրկացումն այն է, որ նա ժառանգում է կոտրված կամք և հոգի, որի ամբողջ աստվությունը նահանջում է փաղաքշանքի առաջ, և առավել թվացյալ-անկախը նրանք են, ովքեր առաջինն են վերստանձնում իրենց կապանքները»:² «Ամբոխին» հաճոյանալը կամ, Ջոյսի բառով՝ «ստրկանալը», ստեղծագործության մեջ ներկայանալու գլխավոր պայմանն է: Սա ակնհայտ էր Մանգանի համար, այն նկատել էր նաև Ուայլդը. երկուսն էլ դաժանորեն պատժվել էին դրա պատճառով: Եվ այժմ՝ 1901 թ., այն կրկին իր արտահայտությունն էր գտել Իռլանդական ազգային թատրոնի գործունեության մեջ, հատկապես՝ ազգագրական արվեստին մեծ տեղ տալու հարցում, որը ցավալի անկում էր՝ խոստումնալից սկզբից հետո: Ճշմարտության հանդեպ՝ ևս մեկ դավաճանություն:

Զնայած Ջոյսն ընդդիմանում էր ազգագրական միտումներին (folkish), նույնիսկ՝ դրա ամենաթույլ դրսևորումներին (folksy), որոնք իռլանդական վերածննդի տարրերն էին, նա ինքն այդ շարժման խոշոր դեմքերից էր: Պաշտոնապես, սակայն, նա, ինչպես միշտ, մի կողմ էր կանգնած: Նրա կարծիքով՝ Յեյթսը, Ջորջ Մուրը, Էդուարդ Մարտինը, Լեդի Գրեգորին, Սինգը, Պադրակ Բոլունը և նրանց կողմնակիցները անհուսորեն մոտ էին հպատակները դառնալու կեղծ-իռլանդականության տարատեսակներից մեկի, որ մի անգամ արդեն հայտնվել էր հրապարակում որպես 19-րդ դարի Անգլիայի բեմական իռլանդականություն, և վերջին տասնամյակում դարձել էր իշխող կելտական իռլանդացիների սեփականությունը: Զնայած առկա տարբերություններին՝ Ջոյսը շատ ընդհանրություններ ուներ այս գրողների հետ: Նրանց բոլորի ստեղծագործություններում Իռլանդիան կամ Իռլանդիայի գաղափարը հատուկ տեղ և նշանակություն ուներ: Վերածնության ջատագովների համար, ովքեր մտադիր էին

¹ Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p. 71.

² Նույն տեղում, էջ 72:

ազգայնական քաղաքական ջանքերը նպատակամղել մշակութային վերափոխումներին, Իռլանդիայի գաղափարը ոգևորիչ և դրական լիցք էր: Այն մարմնավորում էր արդյունաբերականացված ժողովրդավարության արդյունքում առաջացած խառնակույտ ամբոխից արմատապես տարբերվող նոր հասարակության ստեղծման անհրաժեշտությունը, հնարավորությունն ու կենսունակությունը: Այս նախաձեռնության առանձնահատկությունն այն էր, որ շեշտը դրվում էր իռլանդական հասարակության բնույթի վրա, որի համար հիմնական և գերակշռող էր գյուղական, գեղջկական կենսաձևը, որն այս ստեղծագործողների ջանքերով վերափոխվել էր տիրող դաժան իրականությունից տարբերվող մեկ այլ կյանքի: Այսպես, օրինակ, Սինգի «Արևմուտքի փլեյբոյը (բոկակեցիկը)» ստեղծագործության մեջ Մայոն՝ «կակազ անտաշի»՝ Քրիստի Մահոնի լեզվով, «Հողային լիգայի» և 1880-ականների գյուղացիական պատերազմի օրրանը կարող էր վերածել ինքնահաստատման ուստանի:

Ջոյսը, Ուայլդի և Շոուի նման, դուբլինցի գրող էր: Նրանց համար բռնադատված և ստրկացված Իռլանդիայի գաղափարը բացասական նշանակություն ուներ. Իռլանդիան այն վայրն էր, որ խոչընդոտում էր արվեստագետի ազատությանն ու ազնվությանը, այստեղ շնորհիւ արժեզրկվում էր, իսկ լեզուն կիրառվում էր որպես մահացու զենք: Երեքն էլ ծնվել և հասակ էին առել այնպիսի ընտանիքներում, որոնց կործանել էին անճարակությունը, հարբեցողությունն ու աղքատությունը: Նրանք նույնպես վերափոխում էին այդ դառը իրականությունը: Ուայլդը դեմոկրատիայի՝ պճնամուլ դարձավ, իսկ Ջոյսը հավերժ աքսորյալի վերածվեց իր տանը, որը, երբեք չէր լքել: Սակայն այս հայրենամերժ (կոսմոպոլիտ) գրողները, ինչպես իռլանդական վերածննդի մշակութային մյուս ազգայնականները, ստեղծեցին այնպիսի գործեր, որոնք առանձնանում են արժանապատիվ ու գիտակցված լեզվական ճարտարությամբ, որոնցում անգլերենն օգտագործված է այնպիսի հմտությամբ, և լեզվափմացողության վարպետությունն այն աստիճանի է հասցված, որից այն կողմ՝ այլևս անհնար է վարպետանալ որևէ օտար լեզվի մեջ:

1.2. ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՍԽՈԼԱՍՏԻԿԱՅԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ՆՈՐ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐԻ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ. Ջ. ՋՈՅՍԻ ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

Ուսանողական տարիներին Ջոյսի գրած հոդվածները պարզաբանում են նրա վեպերի ստեղծման ընթացքը: Այդ տարիների արդյունք «Դուրլիցիները» ժողովածուն, ինչպես նաև «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպի նախնական տարբերակը՝ «Սթիվեն-հերոսը», կարծես նախապատրաստում էին հետագա վեպերը: Ջոյսի առաջին հոդվածները քննադատական ակնարկներ էին, ուր գրողը մեծ ուշադրություն էր դարձնում գեղագիտական խնդիրներին: Եվ այդ հայացքները նրա ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում արտացոլվեցին նրա վեպերում:¹

Նրա գեղագիտական հայացքների համար հիմք են ծառայել գեղագիտական շարժումը Անգլիայում և եվրոպական դրամայի մոր ուղղությունները: Հատկապես մեծ է Իբսենի ազդեցությունը. այդ է վկայում Ջոյսի հոդվածը՝ «Իբսենի մոր դրաման»² խորագրով: Հոդվածը գրվել է Իբսենի մոր պիեսի՝ «Երբ մենք՝ մեռյալներս, հարուստ չենք առնում» առթիվ: Ջոյսն այս դրաման համարում է հեղինակի ամենահասուն գործը, որում ավելի մեծ ուշադրություն է դարձվում հոգեբանական վիճակներին: Նա բարձր է գնահատում հերոսի բնավորությունը մոր՝ «հոգու ճգնաժամերի» միջոցով զարգացնելու ձևը, որի ընթացքում հերոսի կյանքը սեղմվում ու բացահայտվում է ակնթարթում: Սակայն Ջոյսին առավել կարևոր է թվում կյանքի և արվեստի հարաբերության իբսենյան մեկնաբանումը: Պիեսում գործողությունը զագաթնակետին է հասնում, երբ երկու հերոսները, զգալով, որ իրենց կյանքը կենդանի մահ է, միասնություն են գտնում ինքնասպանության մեջ: Հաղթում է արվեստի իդեալը: Ջոյսի կարծիքով «գնահատումը միակ ճշմարիտ քննադատությունն է», իսկ,

¹ <http://www.jamesjoyce.ie/detail.asp/>

² Նույն տեղում, էջ 47:

այսպես կոչված, դրամատիկական քննադատությունը Իբսենի պիեսներին կցվող անօգուտ բան է: Եթե դրամատուրգի արվեստը անթերի է, քննադատությունն ավելորդ է: Կյանքը ոչ թե պետք է քննադատել, այլ «դիմավորել, ընդունել և ապրել»:¹

Ջոյսի գեղագիտական ճաշակի վկայությունն է նաև Իբսենին ուղղված նրա մամակը, որի մասին Ռիչարդ Էլլմանը գրում է. «Մինչև Իբսենին գրած մամակը՝ Ջոյսը իռլանդացի էր, դրանից հետո նա դարձավ եվրոպացի: Հետո նա ծեռմամուխ եղավ լեզուներ տիրապետելու արվեստին և կյանքը մվիրեց գրականությանը»:² Ջոյսի վերաբերմունքը շրջապատի և հատկապես գրականության մկատմամբ ավելի ամրապնդվեց Իբսենի ստեղծագործություններին ծանոթանալուց հետո: Նրանք երկուսն էլ մկատում էին այն թակարդը, որը կրոնական և քաղաքական հաստատությունների, ինչպես նաև ահագնացող ազգայնամոլության պատճառով կարող էր իր ցանցը գցել արվեստագետին: Հետաքրքիր է նաև նրանց վերաբերմունքը մայրենի լեզվի մկատմամբ: Ջոյսը դադարեցրեց իռլանդերենի դասերը, որովհետև գտնում էր, որ «ուսուցիչը իր պարտքն է համարում անգլերեն լեզուն ժխտելով՝ փառաբանել իռլանդերենը»:³

Իբսենը հանդես է գալիս Ջոյսի գեղագիտական սկզբունքները հաստատողի դերում: «Դուբլինցիները», Իբսենի սոցիալական դրամաների մման, պատկերում է քաղաքային բուրժուազիայի հոգեկան կաթվածը: Իբսենի պիեսներում Ջոյսը տեսնում էր իր փորձի ու պայքարի արդարացումը՝ գրել այնպես, ինչպես գրողի խիղճն է թելադրում, չենթարկվել պայմանականություններին: Ժողովածուի մեջ մերառված պատմվածքների թեմաները համահունչ են Իբսենի այն գործերին, որոնք սկսվում են «Տիկնիկատնով» և վերջանում «Երբ մենք՝ մեռյալներս, հարություն ենք առնում» պիեսով: Ինչպես Ջոյսի, այնպես էլ Իբսենի այս երկերում, հավերժական կրքերը մնջում են

¹ Նույն տեղում, էջ 48:

² Ellmann, Richard. James Joyce, New York, Oxford University Press, 1982, p. 141.

³ Joyce, James. A Portrait of the Artist as a Young Man, New York, Viking, 1968, p. 49.

միօրինակ կյանքի մեջ: Սակայն հետագայում Ջոյսը համոզվեց, որ կյանքն այնքան էլ «մեռած» չէ, ինչպես թվում էր նրան «Դուբլինցիներուն», և «Ուլիսեսի» գլխավոր հերոս ընտրեց Բլումին, ոչ թե Սթիվենին, որը տարված էր իր ներաշխարհի պրպտումներով: Հերոսների գորշ կյանքի մեջ Ջոյսը գտնում է հերոսականն ու վեհը, ինչը առաջին հայացքից անչափ կենցաղային էր ու տաղտուկ: Նրա կարծիքով ամենօրյա մանր կյանքը կարելի է օգտագործել կարևոր նպատակների համար: Եվ ծնվում է աստվածահայտնության տեսությունը, երբ նա դուբլինցիների կյանքի պահերը և վիճակները պատկերում է փոքրիկ, իրարից անկախ արձակ հատվածներում: Երիտասարդ Ջոյսը, Իբսենի ստեղծագործություններից ոգևորված, փորձում է պիես գրել, որն անվանում է «Փայլուն կարիերա» (1900թ.), սակայն կարճ ժամանակ հետո ոչնչացնում է այն:

«Ամբոխի օրը» հոդվածում երևան է գալիս Ջոյսի վաղ շրջանի գեղագիտական սկզբունքը՝ ստեղծագործ մեմուրյան անհրաժեշտության մասին: Գրողի կարծիքով՝ արվեստագետի անխուսափելի մեկուսացումը ստեղծագործողի և հասարակության միջև գոյություն ունեցող սուր հակասության նշան է: Ստեղծագործողը պետք է հնազանդվի միայն իր արվեստի կանոններին, ինչն ավելի է ընդգծվում «Սթիվեն-հերոսը» (1944թ.) վեպում. «Մեկուսացումը ստեղծագործելության ամենագլխավոր սկզբունքն է»:¹ Աշխարհի գործերից ինքնական մեկուսացումը արվեստագետին հնարավորություն կտա իրագործել իր կոչումը, բողոքել գեղագիտական անտարբերության այն աշխարհի դեմ, «որտեղ ոչ ոք չի լսի իր տեսությունները, և ոչ մեկի փույթը չէ արվեստի ճակատագիրը»:² Այս հոդվածում Ջոյսն անդրադառնում է նաև գրական ավանդույթի, իռլանդական դրամայի, իր հայրենիքի վերածնության, գրականության սահմանափակ բնույթի ու ազգայնական սահմանափակության, երկրի անցյալի և ներկայի ճոճանտիկական իդեալականացման հարցերին: Նա խոսում է այն

¹ Joyce, James. Stephen Hero, ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon, London, Cape, 1969, p. 33.

² Նույն տեղում, էջ 34:

հակասության մասին, որ գոյություն ունեւ բուրժուական հասարակության և ստեղծագործողի միջև:

Հետաքրքրական է Ջոյսի «Դրաման և կյանքը» հոդվածը, որի մեջ արվեստի առարկան դիտարկվում է բարոյական կյանքի պատկերման մեջ այնպես, ինչպես տեսնում ենք, և քանի որ արվեստի գլխավոր գործառույթը ճշմարտությունը բացահայտելն է, այն պետք է կարողանա մերժել սոցիալական, գեղագիտական և կրոնական որոշակի իդեալներ, անգամ՝ հրաժարվել գեղեցիկի պահանջներից»:¹ 1902 թ. մի դասախոսության ժամանակ Ջոյսն առաջին անգամ տարբերակում է «ռոմանտիկ» և «դասական» բնավորությունները: Եթե առաջինն անհաշտ է իրականության հետ և անխուսափելիորեն ժխտում է նրա «մի շարք սահմանափակումները», որոնք անհրաժեշտ են թե՛ արվեստի, և թե՛ կյանքի համար, ապա երկրորդը համբերատար է իրականության նկատմամբ և փոխ է առնում այն մեթոդը, որն ավելի ուշադիր է կատարվածի հանդեպ, և նրան այնպիսի ձև է տալիս, որ ինտելեկտը ընթռնի և արտահայտի այն էությունը, որը դեռ չի արտահայտվել: Նույն տեսակետը նա զարգացնում է «Սթիվեն-հերոսը» վեպում:

Ջոյսի գեղագիտական հայացքների ձևավորման գործում կարևոր տեղ է գրավում Բայրոնը: Քուլեջում, ընկերների հետ վեճի ժամանակ, երբ նրանք լավագույն բանաստեղծ են հռչակում Թենիսոնին, Սթիվենը բացականչում է. «Ինչպե՞ս, չէ՞ որ նա միայն հանգեր սարքող է, իսկ մեծագույն պոետը Բայրոնն է», և ընկերոջ՝ Հերոնի մեղադրանքին, թե «Բայրոնը հերետիկոս էր և անբարոյական», Սթիվենը պատասխանում է. «Փույթ չէ, թե նա ով է եղել»: Իսկ մինչ այդ ճիզվիտ ուսուցիչը նրան մեղադրել էր շարադրություններում բայրոնական թեմայի առկայության համար: Ինչպես քննադատ Ռ. Էլմանն է նկատում, «նրա անձնական ընդհարումը եկեղեցու հետ, նրա հպարտ ընդվզումը՝ հանուն արվեստի և անհատականության,

¹ Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p.32.

Պառնելի և Բայրոնի, Իբսենի և Ֆլորբերի պաշտամունքը, փարիզյան ինքնաքսոտը, այս ամենը ի հայտ էին գալիս որպես նրա գեղագիտական սկզբունքների մի մասը, որի պատճառով նա լքում է ամեն ինչ՝ հանուն արվեստի»:¹

Ավելի ուշ (1927-1928 թթ.) Ջոյսը մտադիր էր Բայրոնի «Կայենի» թեմայով գրել լիբրետո՝ հատկապես իռլանդացի հայտնի երգիչ Օ'Սուլիվանի համար: Այն հարցին, թե արդյոք նա կցանկանա՞ր վերափոխել տեքստը, նա պատասխանում է, որ իրեն երբեք թույլ չի տա վերափոխել անգլիացի մեծ բանաստեղծի տեքստը:

Ըստ Ջոյսի՝ գրականության ոլորտը տղամարդկանց և կանանց պատահական արարքների ու հակումների պատկերման ոլորտն է, իսկ «դրաման գործ ունի հիմնական օրենքների հետ՝ իրենց աստվածային կանոններով, հետո նոր միայն նրանց հետ, ում շնորհիվ դրանք ի հայտ են գալիս»:² Դրամայում Ջոյսը որոնում էր «հավերժական օրենքների» արտահայտությունը, որոնք որոշում են մարդու վարքը՝ անկախ նրա գոյության ժամանակից ու վայրից: Առաջին անգամ Ջոյսը դրամայի մասին խոսում է հունգարացի նկարիչ Սունկաչին նվիրված հոդվածում (1899 թ.)՝ նրա նկարներին բնորոշ առանձնահատկությունը համարելով «կյանքի զգացումը և դրամատիզմը»: «Դրամա ասելով՝ ես հասկանում եմ կրքերի փոխհարաբերությունը, - գրում է Ջոյսը, - դրաման պայքար է, շարժում՝ ցանկացած ուղղությամբ: Դրաման գոյություն ունի անկախ և, չնայած պայմանավորված է, բայց ազատ է գործողության վայրից»:³ Նրա կարծիքով՝ դրաման չի կարելի սահմանափակել միայն բեմով, դրաման կարող է պատկերվել կտավի վրա, ինչպես նաև խաղարկվել: Դրամայի կարևոր պայմանը (լինի երաժշտություն, գեղանկարչություն, թե՛ թատրոն) մարդկային հույսերի, ցանկությունների և ատելության պատկերումն է: Ջոյսը, որպես օրինակ, բերում է Մետերլինկի դրա-

¹ Ellmann, Richard. James Joyce, New York, Oxford University Press, 1982, p. 160.

² Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p. 39.

³ Նույն տեղում, էջ 32:

մաները. «Ինչքան էլ նրա հերոսները պասսիվ են ու անօգնական, ինչքան էլ նրանք ենթակա են ճակատագրին և նման են ինչ-որ մեկի ծեռքով ղեկավարվող տիկնիկների, նրանց կրքերը խորապես մարդկային են, և այդ պատճառով էլ նրանց պատկերումը հենց դրաման է»:¹ «Դրամա և կյանք» հոդվածում Ջոյսը ավելի է խորացնում դրամայի՝ իր հասկացությունը: Հոդվածի ելակետային դրույթը դրամայի և կյանքի միջև կապի անհրաժեշտությունն է: Ջոյսը հանդես է գալիս կյանքի և մարդկային հարաբերությունների իդեալականացման դեմ՝ հայտարարելով, որ Ռեմբրանդի մի նկարը ավելի արժեքավոր է, քան Վան Դելի նկարներով լեցուն մի ողջ պատկերասրահ: Հոդվածում նաև շոշափվում են գեղեցիկի և ճշմարտության փոխհարաբերության մի քանի հարցեր: Սակայն հոդվածի հիմնական ուղղությունը դառնում է հետևյալ միտքը. դրաման արվեստի բարձրագույն ծևն է, գրականությունը՝ ցածրագույն: Հոդվածագիրը հիշեցնում է Վեռլենի բանաստեղծության հայտնի տողը՝ «Իսկ մնացածը գրականություն է»: Ջոյսի կարծիքով՝ գրականության մեջ մենք թույլ ենք տալիս պայմանականություններ, որովհետև «գրականությունը արվեստի ցածր ծևն է»:² Քանի որ գրականությունը գործ ունի անցողիկի, իսկ իսկական արվեստագետը՝ հավերժականի հետ, այս կամ այն մարդկային անհատականությանը բնորոշ յուրօրինականությունը Ջոյսը որակում է որպես այնպիսի կատեգորիա, որն արժանի չէ իսկական արվեստագետի ուշադրությանը: Նրա կարծիքով՝ այդ ամենը պատահական է և մանրուք, և նա հնարավոր է համարում արվեստի գործի գոյությունն առանց մարդկային կոնկրետ բնավորությունների: Այդ պատճառով Շեքսպիրը, որը համարվում է համաշխարհային դրամայի անգերազանցելի վարպետ, Ջոյսի համար պարզապես գրական արվեստագետ է, և, ինչքան էլ զարմանալի և կասկածելի թվա, նա Շեքսպիրին հեռացնում է դրամայի բարձր ուղիներից և տեղ է տալիս միայն գրականության մեջ. «Դա հեռու է իս-

¹ Նույն տեղում, էջ 33:

² Նույն տեղում, էջ 40:

կական դրամայից, դա երկխոսություններով գրված գրականություն է»:¹ Ավելին, Շեքսպիրին և նրա կողմնակիցներին նա անվանում է «դրամա ավերողներ», չնայած չի ժխտում նրանց «վարպետությունն ու թատերական բնագոյը»: Դրամայի իր հասկացությունը Ջոյսը կապում է կյանքի օրինաչափությունների ամենալայն ընդգրկման հետ: Դեմք այս իմաստով է բացատրվում նրա սկզբնական դրույթի իմաստը կյանքի և դրամայի կապի մասին: Դրաման ծնվում է երկրային կյանքին զուգընթաց և ուղեկցում նրան. «այն դեռևս անձն և անկախ գոյություն է ունեցել այն պահից ի վեր, երբ երկրի վրա կյանք են առել տղամարդն ու կինը»:² Ջոյսը կյանքի մեջ թաքնված դրամատիկական սկիզբը համեմատում է մարդկանց շուրջը ճախրող անտեսանելի ոգու հետ, որը, չնայած թափանցում է նրանց էության խորքերը, աղոտ կերպով գիտակցվում նրանց կողմից, բայց մնում է անհասանելի: Երբ Ջոյսը գրում է, որ դրամայի հիմնական նյութը կյանքն է, ապա դրանով նա կարծես կապ է հաստատում ռեալիստ գրողների հետ, քանի որ նա այն կարծիքին էր, որ դրաման սնող աղբյուրը՝ կյանքը, անսպառ է: Եթե քարի պաշարները վերջանան, ապա քանդակագործը չի կարող ստեղծել իր գործերը, եթե սպառվեն բուսական ներկերը, նկարիչը կդադարի ստեղծել իր արվեստը: Բայց դրամայի ստեղծման համար գեղարվեստական նյութը միշտ ձեռքի տակ է, դրաման կյանքից ինքնաբերաբար է ծնվում, որի ամենավաղ արտահայտությունը դիցաբանությունն է: Այսպես է դատում Ջոյսը, և առաջին հայացքից թվում է, թե նրա եզրակացությունները անչափ մեծ են Բ. Շոուի, հատկապես թատրոնի մասին, արած դատողություններին: Բայց այս նմանությունը խաբուսիկ է, որովհետև Ջոյսը խոսում է կյանքի մասին ընդհանրապես, ժամանակի և տարածության սահմաններից դուրս: Ջոյսի համար կյանքը և մարդկային կրքերը, որոնք կազմում են դրամայի իսկական հիմքը, ստատիկ են, չեն ենթարկվում փոփոխությունների և գոյություն ունեն հավերժ-

¹ Նույն տեղում, էջ 41:

² Նույն տեղում, էջ 42:

րեն: «Մարդկային մեծ կատակերգությունը, որին մասնակից է յուրաքանչյուրը, անսահման հնարավորություններ է տալիս իսկական արվեստագետին թե՛ այսօր, թե՛ երեկ և թե՛ վաղը: Իրերի ձևը, ինչպես և երկրի կեղևը, փոխվում է ... Բայց հավերժական կրքերը, մարդկային էությունը, հիրավի, անմահ են թե՛ հերոսական և թե՛ գիտության դարում»: Իսկ այն գրողներին, որոնք հակված են կյանքը քննել իր կոնկրետ դրսևորումներով, Ջոյսը դասում է «գրականությանը ծառայողների» կարգում: Նա Շոուի հետ նույն ձևով է վարվում՝ անվանելով նրան «բնածին քարոզիչ», իսկ պիեսները՝ որպես «նոր դրամատիկական ձև, անչափ մեծան երկխոսություններով գրված վեպի»:¹ Նրա կարծիքով՝ «դրամայի զարգացումը», որպես այդպիսին, Շոուին հատուկ չէ: Հետաքրքիր է, որ հողվածում Ջոյսը դրամայի ժանրային առանձնահատկությունների մասին չի խոսում, քանի որ դրամա ասելով՝ նկատի ունի ոչ միայն այն, ինչ գրված է թատրոնի համար, այլ հիմնականում մարդկային բնավորությունները, «կրքերի փոխհարաբերությունը», որոնք գոյություն ունեն հավերժորեն և անփոփոխ են: Դրամայի մեկնաբանման այս սկզբունքով գրված են թե՛ «Ուլիսեսը» և թե՛ «Ֆիննիգանի հոգեհացը»: Դրամայի հարցում Ջոյսի և Շոուի տարածայնությունները հատկապես ակնհայտ են այն գնահատականներում, որ նրանք տալիս են իբսենյան դրամայի հերոսներին: Անգլիական թատրոնի բարեփոխիչ Բ. Շոուն Իբսենի պիեսները գնահատում էր նրանց հասարակական արձագանքի, մեծ խնդիրների պարզաբանման և կյանքի սուր քննադատության համար: Իբսենը նրա միակ ուսուցիչն էր բուրժուական քաղքենիության և փարիսեցիության դեմ մղվող պայքարում: Իբսենը նաև «բավարարում է այն պահանջը, որը Շեքսպիրը չէր հագեցրել»: Նա ներկայացնում է ոչ միայն մեզ, այլև մեզ՝ հենց մեր սեփական վիճակներում: Այն, ինչ պատահում է նրա բեմական հերոսների հետ, պատահում է մեզ հետ: Նա արթնացնում էր իդեալների բանականությունից ա-

¹ Նույն տեղում, էջ 48:

զատվելու հույսը և կյանքի կոչում մի ավելի անթերի ապագա՝ «կյանքի ուրվականը»:¹

Իբսենին գրած իր մամակում Երիտասարդ Ջոյսը նույնպես խոսում է այն մեծ հասարակական արձագանքի մասին, որն առաջանում է Իբսենի ամեն մի պիեսից հետո: Նա բարձր էր գնահատում նորվեգացու քաջությունն ու շիտակությունը, մանավանդ, երբ խոսքը արվեստում հաստատված քարացած կանոններին դիմադրելու մասին էր: Բայց մամակում մի հատված հատկապես ուշադրություն է գրավում. «... Ձեր պայքարը ինձ ներշնչում է,- գրում է Ջոյսը Իբսենին,- ոչ թե տեսանելի, նյութական պայքարը, այլ այն, որ դուք մղել եք և հաղթել ձեր գիտակցության մեջ»:² Երիտասարդ Ջոյսի այս դիտողությունը կարևոր է, քանի որ այն թույլ էր տալիս հասկանալ այն տեսանկյունը, որի շնորհիվ Ջոյսը ընկալում է գրողի անձը, որպես անհատի, որը լարված պայքար է մղում իր գիտակցության ընդերքում: Նաև արդեն նկատելի է Ջոյսի միտումը՝ ստեղծագործողին վեր դասել ամբոխից՝ որպես ընտրյալ, որն այդ իրավունքը ձեռք է բերում և պահպանում է արվեստի ոլորտում: Ջոյսին Իբսենի պիեսներում հատկապես դուր են գալիս կեցության սիմվոլիկ մեկնաբանությունները, հոգեբանական վերլուծության վարպետությունը, նրա կարողությունը՝ մարդու ողջ կյանքը կենտրոնացնել կեցության առանձին պահերում, հսկայականը պատկերել փոքրի մեջ: Ավելի ուշ՝ Ջոյսի արվեստը նույնպես մասնավորից՝ «աստվածահայտնության» փոքր պահերից (կամ, իր բառերով, «էպիֆանիաներից»), նույնն է, թե՛ «Դուրլինցիներից» կծուի հասնել մինչև «Ուլիսեսի» հսկա համայնապատկերը: Ջոյսը այն կարծիքին էր, որ պիեսներում ծավալվող կոնֆլիկտները ոչ մի կապ չունեն գործող հերոսների հետ: Միակողմանի է մեկնաբանում Ջոյսը նաև Իբսենյան պիեսների գլխավոր գաղափարը: Ճիշտ է նկատել Դ. Ժանտիկան, որ Ջոյսը ուշադրություն չի դարձնում Իբսենի ուշ շրջանի դրամատուրգիայի հիմնական

¹ USg ը. Կ ՊՐՈՎպ Ռ ՅԱՌՅՐպ, ԾՏՐԱՉՈ, ԼՐԱԳՐՈՅՉՏ, 1963, թՑՐ. 55.

² Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p.37.

ուղղությամբ: «Ջոյսը հակված է նրանց (Իբսենի հերոսներին) դիտել որպես դաժան կյանքի պասսիվ զոհեր»:¹ Եվ չնայած Ջոյսը բարձր է գնահատում Իբսենին, նրան շատ ավելի հարազատ են Հաուպտմանի արվեստը և այն հայացքները, որոնք շարադրում է Հաուպտմանի «Միքայել Քրամների» հերոսը. «Արվեստը ծնվում է միայն մենության մեջ, ուժեղը, իսկականը, խորը և ինքնատիպը ծնվում են միայն մենության մեջ: Ճշմարիտ արվեստագետը միշտ մենակյաց է»:² Դրամայի հերոսը մահն ընկալում է որպես փրկություն: Ջոյսի կարծիքով՝ Հաուպտմանը կյանքի հանդեպ նույն վերաբերմունքը չունի, ինչ Իբսենը. նա ավելի անկեղծ և բաց է մի շարք հարցեր պարզաբանելիս, հատկապես արվեստի և կյանքի, արվեստագետի և իրականության փոխհարաբերությունների խնդիրները քննարկելիս:

«Դրաման և կյանքը» հոդվածում Ջոյսը արվեստի առարկան և արտահայտչականության ուժը տեսնում է մարդ էակի բարոյական կյանքի պատկերման մեջ, և քանի որ արվեստի հիմնական գործառույթը ճշմարտության բացահայտումն է, ապա այն պետք է կարողանա մերժել որոշակի սոցիալական, գեղագիտական և կրոնական իդեալների պահանջները և հրաժարվել անգամ գեղեցիկի պահանջներից»:³

1902թ. Ջոյսը նոր դասախոսություն է կարդում իռլանդացի բանաստեղծ Ջեյմս Կլարենս Մանգանի մասին: Այդ շրջանում Ջոյսը քննադատում էր ռոմանտիզմը և հետաքրքրվում էր մի շարք նոր հարցերով: Այս դասախոսության մեջ նա առաջին անգամ տարբերակում է «ռոմանտիկ» և «դասական» բնավորությունները: Առաջինը այնպիսի բնավորություն է (նկատի ունի ստեղծագործողի խառնըվածքը), որ չի հաշտվում իրականության հետ և անառարկելիորեն ժխտում է դրա «մի շարք սահմանափակումները», որոնք անհրաժեշտ են թե՛ արվեստին, և թե՛ կյանքին: Նրա կարծիքով՝ դասական

¹ Жантиева Д. Г. Английский роман XX века, Москва, Наука, 1966, стр. 17.

² Гауптман Г. Пьесы, Москва, Искусство, 1959, стр. 104.

³ Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p.32.

բնավորությունը համբերատար է իրականության հանդեպ և փոխ է առնում այն մեթոդը, որը զգայուն է կատարվածի նկատմամբ, և այն-պիսի ձև է հաղորդում նրան, որ բանականությունն ի վիճակի լինի ըմբռնել և արտահայտել այն էությունը, որը դեռ չի արտահայտվել: Այս գաղափարը նա զարգացրեց «Սթիվեն-հերոսը» վեպում՝ առանց Շեկիից և Բլեյքից փոխառնված իմաստությունների:

«Աստվածահայտնությունների» տեսության էությունը բացահայտելու համար կարևոր են նրա ծոցատետրերի գրառումները (1903-1904թթ.),¹ որոնցում Ջոյսը ներկայացնում է գեղեցիկի, արվեստի նպատակի և կոչման իր բնորոշումը՝ այն բաժանելով երեք հիմնական տեսակների: Նա սահմանում է արվեստի և գեղագիտական կատեգորիաների անհամատեղելիությունը բարոյական հարցերի հետ: Արվեստի վերջնական նպատակը Ջոյսը տեսնում է գեղագիտական հաճույքի մեջ՝ միաժամանակ ոչ մի կապ չտեսնելով գեղեցիկի և բարոյականի միջև: Իսկական արվեստը մարդու մեջ զգացմունքներ է արթնացնում, մոտեցնում հանգստության, գեղագիտական երանելի վիճակի, որն էլ հենց արվեստի նպատակն է: Ջոյսը տարբերում է երկու տիպի զգացմունքներ՝ ցանկություն ու զգվանք և խորհրդածություն ու հանգստություն կամ, իր բառերով ասած, «կիննետիկ» և «ստատիկ» զգացմունքներ: Առաջինը պարզապես բնախոսական զգացում է, որը մեզ հեռացնում է հանգստից, ստիպում կամ՝ տիրել, կամ էլ խուսափել որևէ բանից, երկրորդը հոգևոր վիճակի հետ կապված զգացում է, մտքի լարված վիճակ և կախված չէ վշտի և ուրախության տրամադրություններից: Այս վիճակը Սթիվենը կոչում է ստազիս: Արվեստին հատուկ միակ զգացումը, լինի ողբերգական, թե՛ կոմիկական, այդ երանավետ «հանգստի» վիճակն է: Այն ներկայացնում է արվեստի ընկալման որոշակի վիճակ, որի պայմաններում միայն կարող է ընկալվել արվեստի գործի «իրական գեղեցկությունը»:²

¹ Նույն տեղում, էջ 143-146:

² Эко Умберто. Поэтики Джойса, Санкт-Петербург, Симпозиум, 2003, стр. 147.

Ստեղծագործությունը Ջոյսը բաժանում է երեք հիմնական ձևերի՝ քնարական, էպիկական և դրամատիկական: «Արվեստը քնարական է, երբ ստեղծագործողը ստեղծում է մի այնպիսի պատկեր, որն անմիջական կապ ունի ստեղծողի և ուրիշների հետ, իսկ դրամատիկ է այն արվեստը, որտեղ ստեղծագործողը ստեղծում է այնպիսի պատկեր, որը անմիջական հարաբերությունների մեջ է ուրիշների հետ»:¹ Արվեստի զարգացումը, նրա կարծիքով, պարզագույն տեսակներից գնում է դեպի բարդը՝ քնարականից դեպի դրաման: Ողբերգության նպատակը, ըստ Ջոյսի, յուրօրինակ ուրախություն արթնացնելն է: Այդ զգացումը, աճելով մինչև գեղագիտական անդորրի, երանավետ վիճակի աստիճանի, հանդիսատեսին հաճույք է պատճառում, քանի որ դրանցից ոչ մեկը մեզ չի դրդում որևէ գործողության: Ընդհակառակը՝ «ցանկությունը մի զգացում է, որը մեզ ստիպում է հեռանալ ինչ-որ բանից, և եթե ողբերգությունն ու կատակերգությունը նպատակ ունեն մեր մեջ արթնացնել այդ զգացումը, ապա նրանք չեն կարող դասվել իսկական արվեստի շարքին»:²

Ջոյսի գեղագիտության կարևոր խնդիրներից է գեղեցիկի և ճշմարտության փոխհարաբերությունը: Եթե ճշմարտության ծարավը ծնվում է մարդու բանականության պահանջներից, ապա գեղեցիկի պահանջը՝ գեղագիտականից: Երկու ցանկություններն էլ Ջոյսը դասում է մարդու հոգևոր պահանջների շարքին: Արվեստը և կյանքը նրա համար այդ շրջանում իրարից մեկուսացած ոլորտներ էին, իսկ գեղեցիկն ու ճշմարիտը մա իրար է մոտեցնում այն պատճառով, որ երկուսն էլ ի վիճակի են մարդու մեջ առաջացնել ստատիկ, կայուն զգացմունքներ և հանգստի վիճակներ: Չարի և բարու կատեգորիաները, Ջոյսի կարծիքով, ոչ մի կապ չունեն գեղեցիկի հետ, քանի որ թե՛ չարիքը, և թե՛ բարին, հաճույք կամ ատելություն ծնելով, շարժման մեջ են դնում կինետիկ զգացումը, որը ստագիսի՝ հանգստի վիճակի հակադրությունն է: Ջոյսի այս դատողություններում նկատելի

¹ Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p.135.

² Նույն տեղում, էջ 146:

են բավական երկիմաստ դրույթներ, որոնք և տարբեր մեկնաբանման առիթներ են տալիս: Ուշադրության է արժանի «Սթիվեն-հերոսը» վեպի հետևյալ հատվածը, որտեղ Սթիվեն Դեդալուսը դիմում է մորը. «Արվեստը փախուստ չէ կյանքից, ընդհակառակը. արվեստը կյանքի հիմնական արտահայտությունն է»:¹ Իսկ «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպի հերոսը ոչ թե արվեստի և կյանքի հարաբերության մասին է խոսում, այլ գեղեցիկի և ճշմարտության. «Կարծեն, Պլատոնն է ասում, որ գեղեցիկը ճշմարտության փայլն է: Չեմ կարծում, որ դա ինչ-որ այլ իմաստ ունի, բացի նրանից, որ գեղեցիկն ու ճշմարիտը նույնական են»:² Բայց պետք է ասել, որ իր հիմնական դրույթներից և հատկապես՝ «արվեստը կյանքի ամենահիմնական արտահայտությունն է» ձևակերպումից, Ջոյսը չի հրաժարվում նաև ուշ շրջանի իր հողվածներում: Վաղ շրջանի հողվածներում Ջոյսը, Ժխտելով իր շրջապատում տարածված քաղքենիական այն մոտեցումը, թե «արվեստը անարժեք է, վտանգավոր և երևի անբարոյական»,³ ամեն կերպ աշխատում էր շեշտել արվեստի բացարձակ ազատությունը առօրյա հարցերից, ինչպես նաև նրա իրավունքը՝ խուսափել կրոնական, շովինիստական պրոպագանդայից: Այս շրջանում Ջոյսը դեռ ի վիճակի չէր պատասխանել մի շարք հարցերի, հատկապես՝ ըստ ամենայնի բացատրել ստազիսին առնչվող իր տեսությունը:

«Աստվածահայտնության» տեսությունը մանրամասն մեկնաբանվում է Ջոյսի «Սթիվեն-հերոսը» վեպում, որը նաև այդ հարցերին պատասխանելու գեղարվեստական փորձ էր: Այս տերմինով Ջոյսը նկատի ունի հոգևոր լուսավորման պահերը, մարդու հոգեկան ուժերի լարման գագաթնակետը, երբ դրա շնորհիվ անհատը ձեռք է բերում խորաթափանց ընկալման հատկություն: «Աստվածահայտնութ-

¹ Joyce, James. Stephen Hero, ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon, London, Cape, 1969, p. 281.

² Ջ. Ջոյս, Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում, թարգմ. Ջ. Շարուրյան, Դույս և սեր, Երևան, 2006, էջ 305:

³ Joyce, James. Stephen Hero, ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon, London, Cape, 1969, p. 281.

յուն» ասելով՝ նա հասկանում էր հոգեկան վիճակի հանկարծակի բացահայտում, որ երևան էր գալիս գիտակցության ամսպասելի լուսավորման շնորհիվ: Նա այն կարծիքին էր, որ գրողը պետք է ամենայն խնամքով պատկերի այս «պայծառացումները» (այն ինչ-որ չափով հիշեցնում է Ռեմբոյի «պայծառացումներին» տեսությունը), հասկանալով, որ ինքնին նրանք անչափ եթերային են և անցողիկ»:¹

«Աստվածահայտնության» օգտագործումը տարբեր երանգներ է ստանում Ջոյսի բանաստեղծություններում ու պատմվածքներում, բայց ինչպիսի ձևեր էլ օգտագործեր Ջոյսը, ամեն անգամ «աստվածահայտնություն» են դառնում կյանքի հայտնության պահերը, խորապես ճշմարիտ և բացառիկ սրությամբ նկատված իրականության կիզակետային դրսևորումները: Աքվինացու չոր, սխուլաստիկ ֆորմալիզմը բախվում է կյանքի հետ, մտացածին տեսությունը իր տեղը զիջում է կենդանի զգացմունքների հեղեղին: Երկու սկզբունքների այս անվերջ մենամարտը մի առանձին ուժ ու լարվածություն է հաղորդում Ջոյսի ստեղծագործություններին: «Աստվածահայտնություն» նաև այն անհրաժեշտ պայմանն է, որի շնորհիվ ձեռք է բերվում գեղեցիկի ընկալումը: Այս ընթացքի մեջ Ջոյսը երեք աստիճան է մշում, որոնք խորհրդանշում են գեղեցիկի հիմնական հատկանիշները: Օգտագործելով Աքվինացու տերմինաբանությունը՝ նա դրանք սահմանում է որպես ամբողջություն, ներդաշնակություն, պարզություն և պայծառացում: Գեղեցիկի երրորդ արտահայտությունը՝ պարզությունը, նրա կարծիքով՝ «աստվածայինի» ոչ մի հետք չունի: «Սթիվեն-հերոսում» նա գրում է, որ «պարզությունը» ճանաչվում է «աստվածահայտնության» շնորհիվ, բայց այս տերմինը Ջոյսը այլևս չի օգտագործում սկզբնական, աստվածաբանական իմաստով: Նրա համար «ըմբռնվող պարզությունը» կյանքի ըմբռնումն է նրա բոլոր արտահայտություններով՝ թե՛ սառը, թե՛ վեհ: Գեղեցիկի բնորոշումը հաստատում է այդ միտքը. «գեղեցիկ է այն, ինչի ընկալումը մեզ հաճույք է պատճառում»: Այս միտքը մույնպես երկիմաստ է, քանի որ

¹ Նույն տեղում, էջ 215:

գրողին հնարավորություն է տալիս դիմել այնպիսի երևույթների ու առարկաների, որոնց պատկերումը արվեստում արգելված էր: «Սթիվեն-հերոսում» Ջոյսն այսպես է բնութագրում «աստվածահայտնությունը»։ «Երբ ամբողջի մասերի հարաբերությունը գերազանց է, երբ այդ մասերը ի մի են բերված մեկ հատուկ կետի շուրջ, երբ մենք ճանաչում ենք, որ դա այն է, ինչ պետք է լիներ, նրա ոգին, էությունը հայտնվում են արտաքին ծածկույթի միջից: Ամենաընդհանուր օբյեկտի ոգին, որի կառուցվածքը ճշտված է այս ձևով, մեզ լուսավոր է քվում: Օբյեկտը ձեռք է բերում իր «աստվածահայտնությունը»:¹ Ձևակերպումը համարձակ է, բայց թերի, քանի որ այն գեղարվեստական մոդելը, որով Սթիվենը մոտենում է իրականությանը, գրողի համար դեռևս գիտական դիտարկում է և հիշեցնում է օպտիկական հատուկ գործիքներ կամ, ինչպես Սթիվենն է ասում, «հոգեկան աչքի զննումներ, որն աշխատում է իր տեսիլքը ճշտել մինչև օպտիկական ֆոկուսի և երևույթի համընկնման սահմանը»:² Ճշմարտությունը այստեղ դիտվում է որպես մի բան, որը օբյեկտիվորեն «տրված է անտարբեր դիտողին» և արվեստը պարզապես վերապատկերում է այն, ինչը սուբյեկտը տեսել է: Բայց Սթիվենը դեռևս չի գիտակցում, որ ստեղծագործողը ստեղծում է ավելին, քան նրա գեղագիտության «ճշմարտությունն» է, որը ստեղծվել է հենց Ջոյսի կողմից և որին հակառակ՝ նրա տեսության «կլասիցիզմը» գրողից պահանջում էր առաջին հերթին հասկանալ իրեն և շրջապատը, ժամանակն ու դարաշրջանը, որպեսզի հետո ի վիճակի լիներ պատկերելու այդ ամենը: Ջոյսի «աստվածահայտնությունները», որ գրվել են 1900-1903 թթ. ընթացքում, դրա ապացույցն են: Այս փոքրիկ գործերը սուր են, հակիրճ և խորաթափանց, բայց այնքան անանձնական են ընդգծված «օբյեկտիվությամբ», այնքան լարված և այդ պատճառով՝ հատվածական, որ ի վերջո ձեռք են բերում սոսկ սուբյեկտիվ իմաստ:

¹ Նույն տեղում, էջ 212-213:

² Նույն տեղում, էջ 216:

Եվ այստեղ նշենք մի էական ազդեցություն ևս՝ Դանթեի բարերար ազդեցությունը: Իր ժամանակին աչքի ընկնող շատ գրողների մոտ (Էլիոտ, Փաուներ, Յեյթս) Ջոյսը նույնպես Դանթեի մեջ գտավ այն, ինչի կարիքն ուներ: Դանթեի և Բեատրիչեի հոգևոր սիրո պատմությունը դառնում է անհրականաճախի խորհրդանիշ անկատար աշխարհում: Դանթեի որոնումներից են լրացուցիչ ուժ ստացել «Ուլիսեսի» խորհրդանշական որոնումների ծանոթ թեմաները և «Դուբլինցիների» առաջին մի քանի պատմվածքները: Ավելին, դժոխքի խորհրդանշական պատկերը տպավորիչ կերպով արտացոլվել է «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպում, իսկ «Դուբլինցիներում»՝ գունագարդվել Դանթեի դասական նկարագրությունների ոգով:

«Սթիվեն հերոսը» վեպում գալիս է մի պահ, երբ Սթիվեն Դեդալուսը հայտարարում է. «Արվեստը փախուստ չէ կյանքից, ընդհակառակը. արվեստը կյանքի հիմնական արտահայտությունն է»:¹

Գեղագիտական այս մոտեցումը էապես փոխվում է «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպում, որտեղ առաջին պլան է մղվում ոչ թե արվեստի և կյանքի հարաբերությունը, այլ գեղեցիկի և ճշմարտության փոխհարաբերությունը: Սթիվեն Դեդալուսը հիմա էլ հայտարարում է՝ կրկնելով Պլատոնին. «Կարծեմ Պլատոնն է ասել, որ գեղեցիկը հոյակապ ճշմարտությունն է: Ես չեմ կարծում, թե դա որևէ իմաստ ունի, բայց ճշմարիտն ու գեղեցիկն անչափ մոտ են իրար»:²

Բայց Սթիվենը հետո կգիտակցի, որ ստեղծագործողն արարում է ավելին, քան իր գեղագիտական «ճշմարտությունն է»³ (հայտարարում է նա «Ուլիսես» վեպում):

¹ Joyce, James. Stephen Hero, ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon, London, Cape, 1969, p. 281.

² Joyce, James. A Portrait of the Artist as a Young Man, New York, Viking, 1968, p. 145.

³ Joyce, James. Ulysses, ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York, Random House, 1986, p. 126.

Ջոյսի «կլասիցիզմի» տեսությունը տաղանդավոր ստեղծագործողից պահանջում էր շրջապատի, դարաշրջանի և քաղաքական ժամանակների սթափ ըմբռնում, առանց որի իրականության պատկերումը թերի է ու սուբյեկտիվ: Ակտիվ մոտեցում և գրողի ինտենսիվ մասնակցություն ազգային և քաղաքական կյանքի դրսևորումներին. ահա թե ինչ է պահանջում Ջոյսն իր «Իռլանդիան» սրբերի և իմաստունների կղզի» (1907թ.) հոդվածում: Գրողը դաժանորեն քննադատում և ծաղրում է բրիտանական բռնակալությունը. «Բայց փաստ է, - գրում է նա, - որ անգլիացիներն Իռլանդիա եկան իռլանդական թագավորի երկարատև խնդրանքից հետո՝ իրենց ձեռքին ունենալով Դոմոնի Պապ Ադրիան IV-ի հրամանը»:¹

Իռլանդիայի բոլոր ըմբոստացումներն ու ապստամբություններն ընդդեմ Անգլիայի նա արդարացնում է և, ավելին, ցույց տալիս անգլիական իմպերիալիզմի իրական դեմքը. «Երբ հաղթող երկիրը (Անգլիան) բռնանում է մի այլ երկրի վրա, ապա բռնակալված երկիրն ստիպված է ապստամբել: Այսպես է ստեղծված մարդ արարածը, և ոչ ոք, բացի նրանցից, ովքեր խաբված են անձնական շահով կամ ազնվությամբ, չի հավատա, որ գաղութացնող երկիրը գործում է զուտ քրիստոնեական հակումներից դրդված: Այս ամենը մոռացվում է, երբ բռնագրավվում են օտար ափերը, և քարոզիչների գրպանի ավետարանին որոշ ժամանակ անց հաջորդում է թալանչիների ու զինվորների ժամանումը»:²

Այս հոդվածում հատկապես, Ջոյսը ծաղրում է Անգլիայի Վիկտորյա թագուհուն, երբ վերջինս այցի է գալիս Իռլանդիա և փորձում ազգափրկիչ և բարեգութ թագուհու դեր խաղալ: Ջոյսը վերհիշում է, թե ինչպես շարքային իռլանդացիները «Վիկտորյա թագուհուն ողջունեցին կաղամբի կոթով հենց այն պահին, երբ նա ոտք դրեց նրանց հողի վրա: Իռլանդական բնավորությունը հակակրում էր մի թագուհու, որը սնվել էր Բենջամին Դիզրաբելի՝ նրա սիրելի նախա-

¹ Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p. 145.

² Նույն տեղում, էջ 147:

րարի ազնվականական և իմպերիալիստական տեսություններով, և որը չմչին հետաքրքրություն էր ցուցաբերում իռլանդական ժողովրդի ճակատագրի հանդեպ»:¹

Ջոյսը թագուհու այցը մեկնաբանում է յուրովի. «Անգլիացիների անկումն ու պարտությունը բուրերի դեմ մղվող պատերազմում նրանց բանակը եվրոպական մամուլի էջերում ծաղրի առարկա դարձրեց, իսկ թագուհին եկել էր բանակի համար զինվորներ հավաքագրելու՝ վստահ լինելով, որ այդ այցը անչափ դուր կգա Իռլանդիայի դավաճան ղեկավարներին»:² Ջոյսը առաջին հերթին նրանց է մեղադրում Իռլանդիան կործանելու և օտարին հանձնելու ստոր գործում. «Ես բավականաչափ միամիտ գործ եմ համարում Անգլիային անվերջ հայիոյելը: Ձավթիչը երբեք պատահաբար չի հայտնվում, և արդեն մի քանի դար է, ինչ անգլիացին Իռլանդիայում անում է այն, ինչ բելգիացի զավթիչը՝ Կոնգոյում»:³

Ջոյսի կարծիքով՝ Անգլիային հաջողվեց զավթել և ստրկացնել Իռլանդիան, քանզի գործի դրեց ազգը պառակտելու և իրար դեմ հանելու իր հայտնի մեխանիզմները. «Անգլիան որքան դաժան, նույնքան էլ խորամանկ է: Նրա զենքերն են՝ բաբանը, ակումբն ու կախաղանը ... Իռլանդիան աղքատ է. անգլիական օրենքները կործանեցին երկրի արդյունաբերությունը: Այս ստորացումներից հետո ինչպե՞ս կարող է Իռլանդիան մոռանալ Անգլիայի «բարեհոգությունը», - հարց է տալիս Ջոյսը, - մի՞թե ստրուկի մեջքը կմոռանա մտրակը»:⁴

Անգլիացիներին նա մեղադրում է Իռլանդիան իռլանդացիներից «զտելու» և իր հետադիմական, հակաիռլանդական քաղաքականությամբ երկիրն ինտելեկտուալ փակուղի տանելու մեջ:

Ջոյսը գրել է. «Երկրի տնտեսական և մտավոր վիճակն այնպիսին է, որ շատ թե քիչ տաղանդավոր իռլանդացին չի կարող զարգա-

¹ Նույն տեղում, էջ 168:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում, էջ 169:

⁴ Նույն տեղում:

նալ և դառնալ անհատականություն: Երկրի ներսում իռլանդական ոգին թուլացած է անօգուտ պայքարից, իսկ անհատական նախաձեռնությունը՝ եկեղեցու ազդեցություններից: Եվ դրան համընթաց՝ Իռլանդիայի մարմինը շղթայված է ոստիկանության ուժերով, հանրահավաքներով և կախաղանով, և նա, ով հարգում է իրեն, չի մնում Իռլանդիայում, փախչում է այն երկրից, որը կարծես զայրացած Յուպիտերի այցելության բախտին է արժանացել»:¹

Այս հոդվածում Ջոյսը ընդհանուր եզրեր է տեսնում կելտական և սլավոնական մշակույթի և հատկապես այդ ազգերի աշխարհընկալման և մտքի միջև. «մի՞թե կելտական միտքը, ինչպես և սլավոնականը, որին կելտականը մնան է շատ կողմերով, ուղարկված է ճակատագրի կողմից՝ մարդկության գիտակցությունը հարստացնելու»:²

Հոդվածում Ջոյսը դատապարտում է ոչ միայն անգլիական լուծը, այլև առաջին հերթին իռլանդական եկեղեցին և ազգային ոգու անկումը. «Ես չեմ տեսնում, - գրում է նա, - թե ինչ օգուտ կտա պայքարն անգլիական լծի դեմ, երբ հռոմեական բռնակալը (եկեղեցին) զավթել է հոգու տաճարը: Եթե Իռլանդիան իսկապես կարող է հարություն առնել, թող արթնանա, հակառակ դեպքում՝ թող ծածկի իր գլուխն ու գերեզման մտնի: Չնայած իռլանդացիները ճարտարախոս են, բայց մարդկային կյանքում հեղափոխությունները երբեք չեն ծնվում ո՛չ դատարկ տեղից և ո՛չ էլ զիջումներից»:³

Ջոյսի լավագույն կենսագիրը՝ Ռիչարդ Էլմանը, իր «Ջեյմս Ջոյս» գրքում քննելով գրողի այդ շրջանի քաղաքական հայացքները, բազմաթիվ մեջբերումներ է անում նրա մամականուց: Ահա նրանցից մի քանիսը.

«Գուցե այն, ինչ կասեմ հիմա, քեզ ցավ պատճառի, - գրում է Ջոյսը իր ապագա կնոջը՝ Նորա Բարնաքլին, - բայց դա իմ կողմից իսկապես միակ ճշմարիտ քայլը կլինի, քանի որ կիմանաս կարծիքս

¹ Նույն տեղում:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում, էջ 170:

շատ ու շատ հարցերի վերաբերյալ: Ես ժխտում եմ այսօրվա ողջ սոցիալական կարգը, ինչպես նաև՝ թե՛ քրիստոնեությունը, թե՛ ընդունված առաքինությունները և թե՛ կրոնական ուսմունքները: Ինչպե՞ս կարող եմ սիրել հայրենիք հասկացությունը: Իմ հայրենիքը պարզապես վատ սովորություններից կործանված միջին խավն է»:¹

Ատելության հասնող այս քննադատությունն ավելի է սրվում մոր մահից հետո գրած մամակներում.

«Երբ նայեցի մորս տանջահար դեմքին, դեմք, որ սմբել ու մոխրագույն էր դարձել քաղցկեղից, ես հասկացա, որ նայում եմ զոհի դեմքին, և անիծեցի այն հասարակարգը, որը նրան իր զոհն էր դարձրել: Վեց տարի առաջ ես լքեցի կաթոլիկ եկեղեցին, որովհետև սարսափելի ատում էի այն: Համոզվեցի, որ իմ խառնվածքի պատճառով չեմ կարող մնալ եկեղեցու տիրապետության ներքո: Ես գաղտնի պատերազմ հայտարարեցի եկեղեցու կանոններին, երբ դեռ ուսանող էի և հրաժարվեցի ինձ առաջարկված պաշտոններից: Այդ քայլով ինքս ինձ հասցրի աղքատության դուռը, բայց փոխարենը ձեռք բերեցի հպարտությունս: Այժմ բացեիքաց պատերազմում եմ եկեղեցու դեմ՝ շնորհիվ այն ամենի, ինչ ասում, գրում կամ մտածում եմ: Ես չեմ կարող հասարակություն մտնել այլ կերպ, քան որպես թափառական»:²

Ջոյսի մամակներից գլուխգործոց է 1906թ. մայիսի 5-ին գրված մամակը, որն ուղղված էր իր հրատարակչին՝ Գրանտ Ռիչարդսին: Այդ մամակները նույնքան կարևոր են, որքան նրա առաջին շրջանում գրած գեղագիտական հոդվածները: Գ. Ռիչարդսը իր մամակներում պահանջում էր Ջոյսից «մեղմել» և «մաքրել» պատմվածքների («Դուբլինցիներ») կոշտ, խիստ քննադատական հատվածները, որոնք նրա կարծիքով՝ կշարժեին անգլիացի և իռլանդացի նրբաքիմք ընթերցողի զայրույթը:

¹ Ellmann, Richard. James Joyce, New York, Oxford University Press, 1982, p. 275.

² Joyce, James. *Letters*, ed. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, New York, Viking Press, vol.I, 1966, p. 61.

Ջոյսի պատասխան մամակը հրատարակչի այս պահանջներին՝ նոր արվեստի մանիֆեստ է հիշեցնում, այն ժամանակների համար՝ համարձակ քայլ.

«Ես անչափ ցավում եմ, - գրում է Ջոյսը իր պատասխան մամակում, - որ դուք ինձ չեք ցանկանում հայտնել, թե ինչո՞ւ է տպարանատերը, որը, ըստ երևույթին, Անգլիայի հասարակական կարծիքի մանրաչափն է, հրաժարվում տպել «Երկու ասպետները» պատմըվածքը: Արդյո՞ք պատճառը երկու ասպետների պատվո օրենսգիրքն է, որ նրան անհարմար դրության մեջ է դնում ...»:¹

Իր պատասխանում Ջոյսը հատկապես ծաղրում է այն վեպերը, որտեղ պատկերում են միայն «զուգված տիկնանց և կավալերների»: Նա գրում է. «Հմարավոր է, որ բարեկրթության մասին իր պատկերացումները անգլիացի տպարանատերը վերցրել է հայր Դյունայի վեպերից և ռոմանտիկական պիեսներից, որտեղ միայն տեսել է զուգված տիկնանց և կավալերների, բայց ես համոզված եմ, որ նա կփոխի իր ֆանտաստիկ հայացքները: Ես նրան խորհուրդ կտայի նայել Ֆերրերոյի գրքի այն գլուխները, որտեղ հեղինակը հետազոտում է զինվորի և ասպետի բարոյական օրենսգիրքը: Բայց դա անօգուտ գործ է, որովհետև հոգու խորքում նա ռազմամոլ է»:²

Եվ, վերջապես, այս նույն մամակում նա հանրագումարի է բերում իր գրական հավատամքը. «Ես համոզվեցի, որ չեմ կարող գրել՝ չվիրավորելով հասարակությանը: Տպարանատերը դատապարտում է «Երկու ասպետները» և «Թրթուրները» պատմվածքները, դուբլինցին կդատապարտի «Բաղեղի օրը» պատմվածքը: Ավելի նուրբ հոգեքննիչը կդատապարտի «Հանդիպումը», իռլանդական քահանան կդատապարտի «Քույրերը»»:³ Սակայն կաթվածի կենտրոնի՝ Դուբլինի մասին Ջոյսի կարծիքը մնում է անփոփոխ. «Բայց, վերջիվերջո, Քելլար փողոցի «Երկու ասպետները»՝ կիրակնօրյա ամբոխով և քնարի հնչյուններով, ինչպես նաև Լենեհանը, տիպիկ իռլանդական

¹ Նույն տեղում, էջ 61:

² Նույն տեղում, էջ 63:

³ Նույն տեղում, էջ 98:

տեղանքներ են: Պատմվածքների մեծ մասում ես մանրակրկիտ ձևով երևան են հանում քաղաքի թշվառությունը և այն կարծիքին են եղել, որ միայն ամանոթ մարդը իր պատկերածի մեջ կփոխի և հատկապես կաղճատի այն, ինչ տեսել է և լսել»:¹

Ջոյսի նամակներն ու հոդվածները ցույց են տալիս, որ դեռ վաղ շրջանի իր ստեղծագործություններում գրողը խիստ կարևորել է կյանքի և արվեստի հարաբերության խնդիրը, որ դեռ իր արձակի և գեղագիտության ձևավորման նախաշեմին հակադրվում էր կեղծ, «ոճավորող և գունազարդող»² գրականությանն ու դարասկզբին սնկի պես աճող գրական ուղղությունների միստիֆիկացիաներին: Պայքար էր ծավալվում նաև հենց իր ներսում ձևավորվող գեղարվեստական խոսքի բավիղներում. «Որովհետև եթե ես կարողանամ մոտենալ Դուբլին քաղաքի էությանը, ապա կկարողանամ մոտենալ աշխարհի բոլոր քաղաքների էությանը: Մասնավորի մեջ երևում է համընդհանուրը: Ավելին, - գրում է Ջոյսը, - նկատի ունենալով բազմաթիվ հանգամանքներ, որոնք ես չեմ կարող մանրամասն նկարագրել, «դուբլինցիներ» բառն ունի ինչ-որ նշանակություն, և ես կասկածում եմ, որ նույն բանը կարելի է ասել այնպիսի «բառերի» մասին, ինչպիսիք են «լոնդոնցիները» կամ «փարիզեցիները»: «Դուբլինցիներ» բառը իմ արվեստի ամենաիրական «աստվածահայտնությունն» է»:³

«Իռլանդիան՝ սրբերի և իմաստունների կղզին», ինչպես նաև նրա մյուս հոդվածներն ու հատկապես նամականին ցույց են տալիս, որ Ջոյսը խորաթափանցորեն տեսնում է իր հայրենիքի՝ Իռլանդիայի ահավոր թշվառության սոցիալական արմատները, որոնց ավերիչ հետևանքները հետագայում պիտի պատկերեր իր պատմվածաշարում՝ «Դուբլինցիներում», նաև «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» «դաստիարակչական վեպում», և, վերջապես, Ջոյսի տիեզերական երգիծանքը իր գագաթնակետին է հաս-

¹ Նույն տեղում, էջ 99:

² Նույն տեղում, էջ 100:

³ Նույն տեղում, էջ 101:

նում գրողի գլուխգործոց վեպում՝ «Ուլիսեսում», իսկ ենթատեքստային բազմաթիվ «կսմիթներով» հարստացած այդ նույն երգիծանքը հայտնվում է նաև ցնորքի և իրականության սահմանագծին շարժվող (իզուր չէ, որ վեպի սկզբնական վերնագիրն էր «Վեպ՝ շարժման մեջ») «Ֆիննեգանի հոգեհացում», որն առայսօր մնում է 20-րդ դարի ամենափորձարարական վեպը:

Ինչպես տեսնում ենք, Ջոյսի գեղագիտական հայացքներում նկատելի են ազդեցությունները ինչպես հին, այնպես էլ նոր ժամանակների խոշոր փիլիսոփաներից, գրողներից ու գրական գործիչներից: Սակայն նրա ազդեցությունները չեն սահմանափակվում միայն Ջեյմս Կլարենս Մանգանի, Օսկար Ուայլդի, Յենրիկ Իբսենի և մյուսների ստեղծագործություններով կամ Բայրոնի միայնակ հերոսով: Նրա հերոսը՝ Սթիվենը, Թոմաս Մանի օտարականների մամն, թագադրված է ռոմանտիկ հերոսի պսակով: «Ինչպես մեկ ուրիշ դավաճան՝ Քրիստափոր Սառլոն, նա (Ջոյսը) ապրում էր մի աշխարհում, որտեղ դեռ տառապանք կար, բայց առանց փրկության հեռանկարի: Ինչպես Բլեյքի Միլտոնը, նա «իրական բանաստեղծ է և դևի կողմնակիցը»:¹ Էզրա Փաունդը փարիզյան նամակներից մեկում գրում է. «Ես պետք է ասեմ, որ Ջոյսը գրելու արվեստը սկսել էր այնտեղից, որտեղ Ֆլոբերը այն թողել էր: «Ուլիսեսը» ավելի շատ ձև (form) ունի, քան Ֆլոբերյան որևէ այլ վեպ»:² Հավանաբար, հենց դա էր պատճառը, որ նրա արձակի գյուտերը, հատկապես ներաշխարհի պատկերման առանձնահատկությունները, օգտագործել են այնպիսի ականավոր գրողներ, ինչպես Գ. Գրինը, Է. Յեմինգուելը, Վ. Ֆոլքները, Յ. Բյուլը: Ջոյսի «մտքի հոսքի» տեխնիկան վարպետորեն օգտագործել է Ֆոլքները «Շառաչ և ցասում» (1929 թ.) վեպում:

Ջոյսը նոր խնդիրներ առաջադրեց ժամանակակից վիպասանին, խախտեց կերպարի էության ընդգրկման և հոգեբանական ամբողջության սահմանները՝ հրաժարվելով անդեմ պերսոնաժներից և

¹ Levin, Harry. James Joyce: A Critical Introduction, New York, New Directions Press, 1960, p. 116.

² Pound, Ezra. Literary Essays, London, Faber, 1962, p. 353.

կերտելով վառ անհատականություններ, ինչպես նաև ստեղծագործական հուժկու երևակայության և գրական աներևակայելի վարպետության շնորհիվ ընդլայնեց քսաներորդ դարի համաշխարհային վիպասանության սահմանները՝ նոր խորք բացելով մարդու հոգեբանության և շարժառիթների պատկերման հարցում, երբեք չմեկուսացնելով այն սոցիալական միջավայրից ու ժամանակներից:

ԳԼՈՒԽ 2

ՋԵՅՄՍ ՋՈՅՍԻ ՓՈԹՐ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՁԱՐԳԱՑՈՒՄԸ «ԱՍՏՎԱԾԱՅԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՑ» ՄԻՆԶԵՎ «ՋԱԿՈՍՈ ՋՈՅՍ»

2.1. ՋԵՅՄՍ ՋՈՅՍԻ «ԱՍՏՎԱԾԱՅԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ» ԳԱՂԱՓԱՐՆ ՈՒ ԴՐԱ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԱՐՄՆԱՎՈՐՈՒՄԸ

Ջեյմս Ջոյսի համեմատաբար փոքրածավալ ստեղծագործությունները՝ «Աստվածահայտնություններ», «Ջակոմո Ջոյս», «Վտարանդիներ», առաջին հայացքից թվում է, թե սոսկ աննշան կապ ունեն այն գրքերի հետ՝ «Դուբլինցիներ», «Սթիվեն հերոսը» և «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում», որոնք հեղինակին հռչակավոր դարձրին: Ջուլտ հզոր երևակայության շնորհիվ կարելի է «Աստվածահայտնությունները» և «Ջակոմո Ջոյսը» «ստեղծագործություն» համարել, քանի որ Ջոյսը դրանք երբեք չի հրատարակել իրենց սկզբնական տեսքով՝ փոխարենը նախընտրելով դրանք օգտագործել հետագայում իրականացված ավելի լուրջ ձեռնարկումների համար, ուստի և դրանք այդպես էլ չարժանացան ջանադիր վերամշակման: Շուրջ յոթանասուն «Աստվածահայտնություններից» միայն քառասունն է պահպանվել, և դրանց փոխադարձ կապը հնարավոր էր վերականգնել միայն ձեռագրերի համեմատական քննությամբ: Նույն կերպ էին կառուցված, դասդասված և մի կողմ թողնված նաև «Ջակոմո Ջոյսի» դրվագները, որոնք, սակայն, չէին ոչնչացվել: «Կամերային երաժշտությունը», որ հրատարակվել էր 1907 թ., նույնպես մոռացության մատնվեց, երբ Ջոյսը եղբորը՝ Ստանիսլաուսին հանձնարարականներ էր տալիս բանաստեղծությունները կարգի բերելու վերաբերյալ: “Pomes Penyeach”-ը, ինչպես վերնագիրն է ազդարարում, տասներկու բանաստեղծական «պտուղների» համեստ «առաջարկ» է: Միայն «Վտարանդիները», «Դուբլինցիները» և «Սթիվեն հերոսը» հետագայում շարունակեցին Ջոյսի

ուշադրությանն արժանանալ որպես ինքնուրույն շարադրանք, որոնք անմիջապես վերամշակման անհրաժեշտություն չունենին:

Թեև Ջոյսի փոքր ստեղծագործությունների հակիրճությունն ու լրջությունը հակադրության մեջ են հեղինակի ավելի ծավալուն գործերի հետ, դրանց միջև գոյություն ունեցող փոխկապվածությունն ավելի սերտ է դառնում, երբ քննում ենք կառուցվածքային և թեմատիկ առանձնահատկությունները: «Կամերային երաժշտությունը», «Աստվածահայտությունները», «Ջակոմո Ջոյսը» և «Դուբլինցիները», բոլորն անխտիր կազմված են առանձնացված, գեղարվեստորեն մատուցված պահերից, որոնք հավաքվել-միավորվել են՝ կազմելով միասնական արձակ ստեղծագործություն: Ավելին, «Վտարանդիների» ընդամենը երեք գործողությունները ազատորեն բաժանվում են տասներեք չառանձնացված տեսարանների, որոնցից յուրաքանչյուրը մտերմիկ երկխոսություն է երկու կերպարների, որոնք իրար կապված են սովորույթի ուժով ինչպես սոցիալական, այնպես էլ թատերական, այսինքն՝ մուտքերի և ելքերի միջոցով: Ձևականորեն ինքնուրույն միավորների համախմբման-միավորման միջոցով ավելի երկար, բարդ և խճճված տեքստ շարադրելու մտադրությունը հատկանշական է ոչ միայն «Դուբլինցիներին», որտեղ կառուցվածքային բաղադրիչները կարճ պատմվածքներն են, այլև «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումի», «Ուլիսեսի» և «Ֆիննեգանի հոգեհացի» հատվածական հարաճուն բարդ կառուցվածքին: Կարելի է եզրակացնել, որ փոքր ստեղծագործություններն ավելի ակնհայտ են ցուցադրում, որ Ջոյսի տեխնիկան, նույնիսկ ծավալուն գործերում, գլխավորապես երևակայական-իմաժիստական է (պատկերային-հատվածական), որը նա որդեգրել է պոեզիայից և զարգացրել արձակ ստեղծագործությունների մեջ:

Ջոյսի կարճ ստեղծագործությունները ոչ միայն ուրվագծում են հեղինակի բոլոր գործերի հիմնական կառուցվածքը, այլև ներկայացնում են նրա ստեղծագործության գլխավոր թեմաները՝ կորուստ, դավաճանություն, հոգեբանական ու սոցիալական փորձառության

փոխազդեցություն, որ համակողմանիորեն բացահայտվում և մեկնաբանվում են նրա ծավալուն արձակ գործերում: Նրա բոլոր կարճ ստեղծագործություններն արտահայտում են կորստի զգացողության փորձառություն: Այսպես, աստվածահայտնությունները կարծես շարադրված են, որպեսզի պատկերեն անմեղության կորուստը, «Կամերային երաժշտությունը» ցուցադրում է պատանեկան սիրո կորուստը, նույն թեման զարգացվել և ավելի տեսանելի է դարձել «Ջակոմո Ջոյսում»: «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննիի» շատ բանաստեղծություններ արձագանքում են կորուսյալ երիտասարդության թեմային, բայց այս ժողովածուն ներառում է տարբեր կորուստների ավելի տանջալից իրողություններ: «Թիլլիում» մարմնի փոխաբերական կորուստը մեռյալին ստիպում է խոսել, գեղեցիկի պատրանքի կորուստն է նկարագրված «Խաղացողների հուշը հայելու մեջ կեսգիշերինում»: Կորուստների շարքը կարելի է շարունակել՝ նշելով տեսողության կորուստը «Բանհոֆշտրասսեում», կյանքի կորուստը՝ «Թիլլիում» (մա ողբում է Ռահունի կորուստը), ճակատագրի կորուստը՝ «Գիշերվա պատառիկներում», խաղաղության և ապահովության կորուստը մղձավանջային «Ես լսում եմ բանակներում» և այլն: «Վտարանդիները» ջլատման (attrition) մեկնաբանությանը նվիրված՝ Ջոյսի ամենաբարդ ու խճճված ստեղծագործությունն է, քանի որ հետազոտում և բացահայտում է տարերայինի կորուստը կյանքում և սիրո մեջ:

Ջոյսի կարճ և ծավալուն ստեղծագործություններում համաչափությունն ավելի ակնառու է անձնական և համընդհանուր փորձառության հավասարակշռությունը դիտարկելիս: Ինչպես նշում են Ռ. Սքոլսը և Ռ. Մ. Քեյնը, Ջոյսը նախագծել է ոչ թե մեկ, այլ երկու տիպի աստվածահայտնություն մեկը՝ պատմվածքին, մյուսը՝ դրամային համապատասխանող, ապա դրանք միահյուսել մեկ միասնական

ամբողջության մեջ:¹ Երկու հակադարձ երևույթների՝ երազի և դիտարկման միաձուլումը մեկ անգամ ևս վկայում է Ջոյսի վաղ շրջանի փորձի մասին՝ հատուցել "parallax"-ի աղավաղումը: Այս տերմինը բնորոշում է ընդամենը մեկ դիտման կետի անհամատեղելիությունը, որ բորբոքում է Բլումի հետաքրքրությունը «Ուլիսեսի» նկատմամբ: Աստվածահայտնություններում Ջոյսի կողմից կենսափորձի երկու տեսակների բնութագրման հիմնական խնդիրը "naivete"-ն՝ պարզամտությունն է. երևակայությունը միշտ արտոնյալ է, իսկ արտաքին փորձը՝ հաստատապես արժեզրկվող: Աստվածահայտնությունները անսպասելիորեն բացահայտում են հեղինակի մտքի ուժը. իսկ հատկապես դրամատիկական աստվածահայտնությունները նվազեցնում են շրջապատի մարդկանց հասակը:² Աստվածահայտնությունները ձեռագիր վեպի նման հաջորդում և մասնակիորեն ամբողջացնում են կերպարի ներաշխարհը՝ նոր ձևավորվող արվեստագետին ներկայացնելով որպես անխուսափելի հերոս:

Ջոյսի կարճ ստեղծագործությունները զգալի նմանություն ունեն ավելի ծավալունների հետ ոչ միայն հիմնական թեմայի և կառուցվածքի առումով: Դրանք միաժամանակ արտացոլում են հեղինակին բնորոշ պատրաստակամությունը՝ արժևորելու նաև մյուս հզոր գրողների ոճն ու ծայրը: Եվ հատկանշական է, որ Ջոյսի առավել հայտնի գործերում ուրիշներին գնահատելու այդ միտումը երբեմն վերածվում է պարողիայի կամ, պարզապես, հատվածական կրկնօրինակման, ինչպես ակնհայտորեն նկատելի է, օրինակ, բավական լուրջ ազդեցությունը քրիստոնեական աստվածաբանությունից, Յեթսից, եղիսաբեթականներից կամ Իբսենից: Սակայն Ջոյսը այդ աղբյուրներից վերցված նյութին վերաբերվում է այնպես, ինչպես ցանկացած այլ նյութի, և նրա կարճ ստեղծագործությունների կախվածությունն իր նախորդ գրվածքներից ոչ՝ մակերեսային է, ոչ՝

¹ Scholes, Robert and Richard, Kain. The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for "A Portrait of the Artist as a Young Man", Evanston, Northwestern University Press, 1965, pp. 3-4.

² Նույն տեղում, էջ 4:

էլ՝ ուղղակի: Այդ կապն ավելի է թուլանում, երբ մա ընդարձակում է իր կարճ ստեղծագործությունները և վերածում ծավալուն գործերի, որոնցում արդեն հանդիպում ենք մոր երևույթների՝ հունոր, խճճվածություն և ինքնագիտակցություն, որ խոր փիլիսոփայական են, ինչպես մաև այն ամենին, ինչը բնորոշ է մրա բոլոր ստեղծագործություններին՝ կուռ կառուցվածք, խարդավանքների և դավաճանության բացահայտում, փորձի ծարավ և այլ գրողների ծայնի արժևորում: Այս խնդրի լուծումներից մեկը գուցե այն է, որ բացառվի սերտ կապը կարճ ստեղծագործությունների և դրանց աղբյուրների միջև՝ հատուկ մշելով, որ դրանք չէին կարող ունենալ այն հաջողությունը, ինչ ծավալուն գործերը: Թվում է, թե սա ճշմարիտ է: Բայց այդ ճշմարտությունը թվացյալ է, քանի որ այդ ստեղծագործությունների արժեքը ոչ միայն սեփական առանձնահատկություններն են, այլև այն մախադրյալները, որ ստեղծում են սերտ, արյունակցական կապ մյուս գործերի հետ և առանձնահատուկ կարգավիճակ՝ որպես գրական մախանյութ: Ինչ էլ առաջարկեն Ջոյսի կարճ ստեղծագործությունները, դրանք չեն կարող մեկուսացված լինել, ավելին, այդ գործերն այնքան են սերտաճած մրա մյուս գործերի հետ, որ անտեսելու դեպքում կվերանա հեղինակի ամբողջական ստեղծագործությունը մեկնաբանելու և գնահատելու դիտակետը: Ինչպես Ջոյսի ծավալուն գործերը, մրա կարճ ստեղծագործությունները մույնպես կապված են գրական ավանդույթի հետ և ձգտում են փոխել այն՝ հեղինակի մորարարական հակումների շնորհիվ: Այս ստեղծագործությունները անհրաժեշտ է դիտել ոչ միայն որպես Ջոյսի ավելի հավակնոտ գրական արտադրանքի կիսաիրականացված տարբերակներ, այլև որպես ընթերցելու և ստեղծագործելու անվերջանալի գործընթացի ժամանակավոր հանգրվաններ: Կարճ գործերը ևս այնպիսի տեղեկություն են պարունակում, որը հնարավորություն է տալիս վերականգնել Ջոյսի ստեղծագործական ուղուն հատուկ «շարունակական ձեռագիրը»:¹ Սա մի նվաճում է, որ թե՛ հեղինեղուկ է, թե՛ ընդ-

¹ Gabler, H.W. *A Critical and Synoptic Edition*, New York, Random House, 1984, pp. 186-188.

հատվող, հատվածական, և թե՛ ամբողջական: Կարճ ստեղծագործությունները բովանդակում են ինչպես ենթատեքստային, այնպես էլ տեքստային փորձերն ու սխալները: Դրանց շնորհիվ տեսնում ենք, որ Ջոյսը բազմիցս ստուգել և վերափոխել է ոչ միայն դարձվածները, այլև խնդրի մեկնաբանման տարբերակները, որ մախատեսված են սեփական վերաբերմունքն արտահայտելու նպատակով բարդ տեսարաններ ստեղծելու համար:

Կարճ գործերի քննական վերլուծությունը ցույց է տալիս, թե որքան դյուրին է խախտել տեքստի անհատականության և ավելի ընդարձակ տեքստի նկատմամբ դրա պիտանելիության փխրուն հավասարակշռությունը: Արձակի այն կտորները, որ Ջոյսը անվանել է «Աստվածահայտնություններ», շատ հաճախ դասվում են «աստվածահայտնություն» ընդհանուր հասկացության շարքին: Դրան հակառակ՝ «Ջակոմո Ջոյսը» և «Վտարանդիները» համարվում են առավելապես մեղ կենսագրական և գրական ստեղծագործություններ:

«Աստվածահայտնությունների» հիմնական բարդությունը ոչ միայն այն է, որ դրանք լայնորեն ընդգրկում են աշխարհն ամբողջությամբ, ինչը Ջոյսն օգտագործում է ոչ միայն ցուցադրելու և բնութագրելու կյանքի բոլոր մանրամասները, որ բծախնդրորեն պահպանել է իր արձակ ստեղծագործություններում, այլև որպես փոխաբերություն, որ վերցվել է դասական և քրիստոնեական առասպելաբանությունից, որպեսզի կարողանա հոգևորը հայտնագործել և բացահայտել իրականի մեջ: Հունական առասպելներում աստվածահայտնությունը կապված է աստվածային անսպասելի դրսևորման հետ, իսկ հունական դրամայում դրա միջոցով պատկերվում էր աստվածների հանկարծակի հայտնությունը բեմում: Քրիստոնեական շրջանում այս երևույթը սկսեցին օգտագործել եկեղեցական ծեսերի նպատակով՝ հիշատակելու այն օրը, երբ Արևելքից մոգերը եկան Աստծո նորածին որդուն երկրպագելու:

«Աթիվեն հերոսի» ձեռագրում առաջին անգամ օգտագործելով այս տերմինը՝ Ջոյսը երկու նպատակ է հետապնդել: Նախ՝ նկարագ-

րել այն պահերը, որ առօրեական և սովորական երևույթները զուգակցում, կապակցում են նշանակալիցի հետ, և երկրորդ՝ որպեսզի բացահայտի և մատնանշի հայտնագործության գագաթնակետը գեղագիտական ըմբռնման գործընթացում: Եվ այդ երկու նպատակների հասնելու համար մանրամասն ներկայացնում է այն տպավորությունը, որ ստացել է, երբ ականա ականջ է դրել խոսակցությանը. «Ջահել մի կին էր կանգնած դարչնագույն աղյուսե այն տներից մեկի աստիճանների վրա, որ, կարծես, հենց իռլանդական «կաթվածի» մարմնացումն է: Մի ջահել տղամարդ հենվել էր ժանգոտ ցանկապատին: Սթիվենը, որ իր փնտրտուքների ընթացքում պատահաբար անցնում էր այդտեղով, լսեց նրանց զրույցի հետևյալ հատվածը, որից այնպիսի խորը տպավորություն ստացավ, որ բավարար էր, որպեսզի ուժգին ցնցեր նրա դյուրազգաց հոգին:

Կին – (խոհեմաբար ծոր տալով) Օ՛, այո՛... Ես... մա...տուռ...ում էի...

Տղամարդ - (գրեթե անլսելի) Ես... Ես...

Կին – (քնքշորեն) Օ՛, բայց... դու... շա՛տ...փչա...ցած... Ես...

Այս առօրեականությունը նրան ստիպեց, որ մտածի նման բազմաթիվ պահերը հավաքել և ի մի բերել աստվածահայտնությունների գրքում: Աստվածահայտնություն ասելով՝ Ջոյսը նկատի ուներ հանկարծակի հոգևոր դրսևորումը գռեհիկ խոսքի կամ շարժման մեջ, կամ հենց մտքի պայծառացման արժանահիշատակ պահը: Համոզված էր, որ գրչի մարդու պարտականությունն էր՝ ծայրահեղ զգուշությամբ գրի առնել այդ աստվածահայտնությունները՝ գիտակցելով, որ դրանք ինքնին ամենանուրբ և անցողիկ պահերն են»:¹

Աստվածահայտնությունների հավաքածուի մասին հետագայում նշվում է նաև «Ուլիսեսում»: Սթիվենն ինքն իրեն մտածում է. «Հիշիր աստվածահայտնություններդ՝ գրված կանաչ, օվալաձև

¹ Joyce, James. Stephen Hero, ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon, London, Cape, 1969, pp. 210 - 211.

տերևների վրա խորը-խորը, որի օրինակները, եթե մահանաս, պետք է ուղարկվեն աշխարհի բոլոր գրադարաններին, ներառյալ՝ Ալեքսանդրյանը: Այնտեղ որևէ մեկը դրանք պետք է ընթերցի մի քանի հազար տարի անց»:¹

«Սթիվեն հերոսում» այն բանից հետո, երբ հեղինակը շարադրում է աստվածահայտնություններից մեկը և բացահայտում Սթիվենի մտադրությունը՝ ի մի բերելու դրանք, Սթիվենը շարունակում է տեսական բառապաշարով Քրենլիին բացատրել աստվածահայտնության իմաստը: «Աստվածահայտնությունը», - վիճում է նա, - այն պահն է, երբ հոգևոր աչքը ի վիճակի է «տեսողությունը հարմարեցնել որոշակի կիզակետի», որպեսզի կարողանա ընկալել «գեղեցկության երրորդ՝ գերագույն որակը» առարկայի, դրա «հոգու» կամ «էության» մեջ: Վերլուծությունից հետո, որով բացահայտվում է երկրորդ որակը, միտքն իրականացնում է տրամաբանորեն միակ հնարավոր համադրումը և հայտնագործում երրորդ որակը: Այս պահն է, որ անվանում են աստվածահայտնություն: Սկզբում ըմբռնում ենք, որ առարկան *մեկ* ամբողջականություն է, ապա հասկանում, որ այն կազմակերպված բաղադրյալ կառուցվածք է, իրական *բան*, և, վերջապես, երբ դրա տարրերի հարաբերակցությունը կատարյալ է, և այդ տարրերը որոշակիորեն կապակցված են իրար, ըմբռնում ենք, որ դա հենց *այն* է, ինչ կա իրականում: Դրա հոգին, էությունը բացվում են մեր առաջ արտաքին հանդերձի միջից: Կուռ կառուցվածք ունեցող ամենահասարակ առարկայի հոգին մեզ պայծառ է թվում: Առարկան հասնում է իր աստվածահայտնությանը»:² Երբ Ջոյսը Սթիվենի գեղագիտական տեսության նման հատվածները վերամշակում-տեղադրում է «Արվեստագետի դիմանկարում»,³ աստվածահայտնության մասին բոլորովին չի ակնարկում, ընդհակառակը, գե-

¹ Joyce, James. *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York, Random House, 1986, p.141.

² Joyce, James. *Stephen Hero*, ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon, London, Cape, 1969, p. 213.

³ Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Viking, 1968, pp. 212-213.

ղագիտական ընկալման պահը ներկայացնում է որպես մտածողության և զգացումների կայունացման երևույթ: Սթիվենի գեղագիտական տեսության արտահայտչականությունն էականորեն տարբեր է «Արվեստագետի դիմանկարում», գեղագիտական ըմբռնման նպատակը այլևս չի պատկերվում որպես հոգու՝ նյութի միջոցով ինքնարտահայտվելու կարողության կիսակրոնական գովերգություն, այլ հոգու և նյութի, երևակայության և դիտողականության հազվագյուտ հավասարակշռության պահ, ընկալման հանդարտություն, որ պատկերված է խավարի և լուսի միախառնման միջոցով Շելլիի պոեզիան մարմնավորող «մարող ածուխը» պատկերելիս:

Փիլիսոփայական և կրոնական տեսակետից աստվածահայտնությունը իդեալիստական, մույնիսկ պլատոնական հավատամք է՝ հոգու առաջնայնության, նյութին գերազանցելու նրա ներունակության մասին: Սթիվենը, ռեկտորի հետ քննարկելով կրակի՝ որպես գեղեցիկի խնդիրը, ասում է. «Այն ըմբռնվում է տեսողությամբ, որը տվյալ դեպքում գեղագիտական ընկալում է, և, հետևաբար, այն գեղեցիկ է... Այնքանով, որքանով կրակը բավարարում է ջերմանալու կենդանական պահանջը, այն շնորհ է: Իսկ գեհե՞նում, ինչևէ, այն չարիք է»:¹ Ինչևէ, ինչպես Ջոյսի եղբայր Ստանիսլաուսն է գտնում, Ջոյսը աստվածահայտնությունն օգտագործել է՝ նշանավորելու ճնշված կամ ենթագիտակցական ճշմարտության հոգեբանական բացահայտումը սխալների ու վրիպումների միջոցով: Իր նշումներում, որ հավաքել և խմբագրել է Ռիչարդ Էլմանը՝ «Եղբորս պահապանը» վերտառությամբ, Ստանիսլաուսը գրում է. «Մեկ այլ գրական փորձարարություն, որ առաջ է քաշում նրա գրականությունը... բովանդակվում է այն նշումներում, որ նա անվանում է «աստվածահայտնություններ»՝ կյանքի խտացրած դրսևորումներ և բացահայտումներ: Ջիմը միշտ արհամարհական վերաբերմունք ուներ գաղտնիության նկատմամբ, և այս նշումներն ի սկզբանե վրիպումների, փոքր սխալների և

¹ Ջ. Ջոյս, Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում, թարգմ. Դ. Շարուրյան, Դույս և սեր, Երևան, 2006, էջ 278:

վարմունքի ծաղրական դիտարկումներ էին՝ քանուն տված հասարակ ծղոտ, որի միջոցով մարդիկ ի ցույց են դնում այն ամենը, ինչը հատկապես զգուշությամբ ցանկանում են թաքցնել... Նրան հետաքրքրել էր ենթագիտակցականի բացահայտումն ու կարևորությունը»:¹ Ինչպես տեսնում ենք, Ստանիսլաուսը վկայում է, որ աստվածահայտնությունները սկիզբ են առել որպես հեգմանքի փորձ՝ ցուցադրելու մարդկանց կեղծավորությունն ու հավակնոտությունը և վերաճել են ենթագիտակցական գիտելիքի արտահայտման համառոտ իրականացումների:

Տարիքն առնելուն զուգընթաց Ջոյսի մեջ մարում է ցանկությունը՝ զարգացնել թե՛ հոգևոր ոգևորությունը, թե՛ սեփական հեղինակային բացառիկ հաճույքը, և նա շարունակաբար առավելապես արժևորում է անձնականի և արդեն ձևավորված իրողությունների հավասարակշռված արտահայտությունները: Այդպիսի քիչ, թե շատ կայուն հավասարակշռությունը պակասում է աստվածահայտնությունների, չնայած դրանք հազվադեպ են ներառում հակադիր բառախաղեր կամ երկխոսություններ. առավելությունը գերազանցապես տրվում է միակողմանի զրույցին: Տարիներ շարունակ քննադատները հակված են եղել ավելի բարձր գնահատելու աստվածահայտնությունների գաղափարը, քան արձակի համառոտ նմուշների (սքեչներ), որ նույն վերնագիրն ունեն: Աստվածահայտնությունները անպաճույճ, ձեռագիր վիճակում կարծես ավելի պակաս գրավիչ են, քան երբ քողարկված են առասպելի, կրոնի և գեղագիտության ծանր թիկնոցով: Ռոբերտ Սքոլսը, ով ի մի է բերել և խմբագրել ձեռագիր աստվածահայտնությունները, նշում է, որ «աստվածահայտնությունների մեծ մասը հաստատում է Սթիվենի վճիռը դրանց նկատմամբ: Դրանք հիմնականում առօրեական և ամբարտաժան կամ փքուն ու ծանծրալի են: Դրանց գլխավոր արժանիքն այն է, որ

¹ Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper*, ed. Richard Ellmann, London, Faber, 1958, pp. 134 -135.

Ջոյսը դրանք օգտագործել է իր հաջորդ ստեղծագործություններում»:¹

«Դուբլինցիները», փաստորեն, աստվածահայտնությունների շարք է, որ նկարագրում է տարբեր կերպարների կյանքի ակնհայտորեն առօրյա, սովորական, բայց իրականում վճռորոշ և քողագերծող պահերը: «Արվեստագետի դիմանկարը» նույնպես կարելի է դիտարկել որպես աստվածահայտնության մի տարատեսակ, որ բացահայտում և ցուցադրում է Ջոյսին պատանության հասակում: «Ուլիսեսուն» նույնպես նկարագրվում է միջին քաղաքացու կյանքի մեկ օրը, որ, համաձայն Ջոյսի մտադրության, ավելի լիարժեք և համակողմանի է, քան երբևէ հանդիպել ենք մեկ այլ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ. դա Լեոպոլդ Բլումի աստվածահայտնությունն է, ճիշտ այնպես, ինչպես տարիներ առաջ, էքլզ փողոցում (որտեղ բնակվում էր պարոն Բլումը) մառախլապատ մի երեկո պատահաբար լսած մի խոսակցություն դառնում է այդ երկուսի կյանքի աստվածահայտնությունը, որ բացահայտվում է ընդամենը մի քանի թույլ ընթացքում: «Ֆիննեգանի հոգեհացը» նմանապես կարելի է դիտարկել որպես նույն իրողության ավելի ընդարձակ արտահայտություն, իհարկե, դեռևս ոչ լիովին գիտակցված, պատանի Ջոյսի կողմից: Այստեղ բացակայում է կոնկրետ անհատը, որի «աստվածահայտնությունը» պետք է բացահայտված լինի. խոսքն ավելի շուտ վերաբերում է մարդկության ամբողջ պատմությանը, որ խորհրդանշորեն մարմնավորված է որոշակի տիպերի մեջ, որոնց ներկայացուցիչներն այնպես են փոխադարձաբար կապված միմյանց, ինչպես նրանց նկարագրող բառերն են իրար կապում զանազան իմաստները: Եվ էրուիքերը, նրա ընտանիքը, բոլոր ծանոթներն ու մտերիմները, ինչպես նաև Դուբլին քաղաքը, որտեղ նա ապրում է, նրա բարոյականությունն ու կրոնական հավատքը դառնում են ընդհանրապես մարդկային կյանքի աստվածահայտնական տե-

¹ Scholes, Robert. *Joyce and the Epiphany*, Evanston, Northwestern University Press, 1967, p. 73.

սանկյան խորհրդանիշներ: Սակայն քննադատների մեծ մասը համաձայն է, որ ձեռագիր աստվածահայտնությունների կարևորությունը կարելի է դիտարկել՝ հաշվի առնելով դրանց առավել ակնառու առանձնահատկությունները. ա) հեղինակային միջամտության և մեկնաբանության բացակայությունը, որը նաև բնորոշ է Ջոյսի ավելի ուշ շրջանի գործերին, բ) աստվածահայտնությունների տարանջատումը երկու տեսակի՝ դրանց կառուցվածքը, հատվածների հաջորդական կարգը, գիտակցական ու ենթագիտակցական իրազեկության փոխազդեցությունը և աստվածահայտնությունների վերահայտնվելը Ջոյսի հետագա գործերի ավելի հարուստ կոնտեքստում:

Աստվածահայտնությունները մարդու ներաշխարհի բացահայտման նկատմամբ ցանկություն և վախ են առաջացնում, սակայն դրանց պատկերումը փորձ է՝ ապացուցելու երիտասարդ Ջոյսի ծնավորվող գեղագիտական ուժի առավելությունը արտաքին աշխարհի հանդեպ:

2.2. ԶԵՅՍՍ ԶՈՅՍԻ «ԴՈՒՔԼԻՆՑԻՆԵՐ» ՊԱՏՄՎԱԾԱՇԱՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՆՈՐ ԱՐՁԱԿԻ ՀԻՍՔ

«Դուբլինցիներ» ժողովածուում ներառված պատմվածքներն այնքան լայնորեն են արժևորվել և այնպիսի հռչակ են վայելում, որ ընթերցողն ու գրական ստվար շրջանակները, կամա թե ակամա, դրանք ամենահայտնի և ամենաճանաչված ստեղծագործություններն են համարում, այսինքն՝ գրական տվյալ ժանրի դասական օրինակներ: Եվ մերօրյա գրասերի բնական զարմանքն է հարուցում այն իրողությունը, որ ժողովածուի առաջին տպագրությամբ՝ 1914 թվականին նախորդած ութ երկար ու ձիգ տարիներին գրքի հրատարակման վերաբերյալ անվերջանալի բանավեճեր ու քննարկումներ են տեղի ունեցել գրահրատարակիչների ու տպագրական գործի կազմակերպիչների միջև, և մերձգրական այդ խմորումների գլխավոր թեման եղել է մի քանի պատմվածքների գաղափարական վտանգավորությունը, անբարոյական հորջորջված տարրերի առկայությունը և այլն: Շեշտադրումներից մեկն էլ առնչվել է հեղինակի լեզվին ու բառապաշարին, մասնավորապես՝ «արյունալի» (bloody) խորհրդավոր ու բազմիմաստ բառին: Սակայն երկարատև ձգձգումներից ու տառապալից գրաքննությունից հետո, ի վերջո, հրատարակված պատմվածքների այս ժողովածուն ցնցեց ընթերցող հասարակայնությանն ու գրական քննադատներին՝ որպես արդեն արմատավորված և, ըստ ամենայնի, ընդունված պատմվածագրության ավանդույթների արմատական մերժման կամ վերանայման, ինչպես նաև համակողմանի բարեփոխման կայացած իրողություն: Վերափոխման մտադրությունները տեսանելի են ոչ միայն ժողովածուի ուճի առումով, որ ինքը՝ Ջոյսը, ներկայացնում է որպես «պարզ ու մանրամասն»՝ ըստ էության հակադրելով այդ ժամանակ լայնորեն շրջանառվող փքուն ու պճնազարդ գրական ոճին, այլև, հատկապես, կեղծ դրամատիկական լարված իրադարձություններից զերծ մնալու ինքնատիպությամբ:

Թվում է, թե այս պատմվածքներում «իրադարձության» արդեն իսկ ընդունված տեսանկյունից գրեթե ոչ մի «իրադարձություն» տեղի չի ունենում: Եթե, օրինակ, «Երկու նրբակիրթ երիտասարդում» (“Two Gallants”), որպես «գայթակղության» արտահայտման ձև, առճակատում է սկզբնավորվում, և կամ հրազենով ուղեկցվող անուսնական բանակցություններ են սկսվում «Պանսիոնում» (“Boarding House”), կամ էլ բաժանման տանջալից պահ է սպասվում «Դժբախտ պատահարում» (“A Painful Case”), այս ամենն անպատճառ կատարվում է, այսպես ասած, «կադրից դուրս», լիովին բացակայում է մինչ այդ մնան դեպքերում նախատեսվող զգայացունց տեսարանների նկարագրությունը: Նույն կերպ՝ «Բաղեղի օրը» պատմվածքում (“Ivy Day in the Committee Room”) քաղաքական մակարայծների ապշեցնող ծառայամտությունն ու ոչնչությունը ներկայացվում է ընդամենը սեղմ ու հակիրճ մի հատվածով, որտեղ գերիշխողը լեզենդար ազգային հերոս Չարլզ Ստյուարտ Պառնելի՝ «որպես փյունիկ հառնող» կերպարն է՝ լքված, «թունավորված», որ շուրջ տասնմեկ տարի առաջ հեռացել էր կյանքից:

«Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» (“A Portrait of the Artist as a Young Man”) վեպի ոճը շատ ավելի ռոմանտիկական ու փքուն է, հատկապես՝ չորրորդ և հինգերորդ գլուխներում, սակայն լարված «իրադարձությունների» առումով մնամորինակ մեկնաբանություն կարելի է անել նաև այս ստեղծագործության մեջ նկարագրված դեպքերի վերաբերյալ: Սթիվեն Դեդալուսի առճակատումը մոր հետ, որ տեղի է ունենում «հավատի կորստյան» առնչությամբ, ուղղակիորեն չի ներկայացվում, այն վերամարմնավորվում-վերակենդանանում է հիշողության մեջ՝ որպես «մոր հեծկըլտոցի ու կշտամբանքի» մշտահալած ներկայություն: Ինչպես մի առիթով ակնարկել է Ջոյսը, գրողը պետք է ավելի շատ շահագրգռված լինի սովորական, առօրյա երևույթներով՝ արտակարգն ու զգայացունցը թողնելով լրագրողներին: «Դուբլինցիները» գրելու ընթացքում հեղինակը եղբորը՝ Ստանիսլաուսին ասում է. «Տեսա՞ր այն

մարդուն, որ հազիվ խույս տվեց տրամվայի տակ ընկնելուց: Ենթադրենք, տրամվայն անցներ նրա վրայով. հանկարծ որքա՞ն մշանակալից կդառնար նրա յուրաքանչյուր արարմունքը: Նկատի չունեն ոստիկանության տեսուչի համար: Նկատի ունեն նրան ճանաչած ցանկացած մարդու համար: Նաև նրա մտքերը՝ դրանք իմացողների համար: Սա է սովորական դեպքերի կարևորության մասին իմ տեսակետը, որ ցանկանում եմ փոխանցել երկու կամ երեք դժբախտ արարածներին, որ կարող են պատահաբար ընթերցել գրվածքներս»:¹ Փաստորեն, տեխնիկական դժվարությունն այն էր, թե գրական ստեղծագործության ներսում ինչպես պետք է հնարավորություն ստեղծվեր, որպեսզի մարդը «հազիվ խույս տար տրամվայի տակ ընկնելուց», և միաժամանակ ընթերցողի զգայարաններին ու բանականությանը հասու լիներ «տրամվայի՝ նրա վրայով անցնելուն» հաջորդող «սովորական դեպքերի կարևորությունը»: Եթե փորձենք մեզ ևս «դժբախտ արարածների» շարքին դասել, անսպասելիորեն կբախվենք այն զգացողությանը, թե մշտապես դիմամիկական և հարափոխ հավասարակշռության եզրույթում եմ մի կողմից այն պատկերացումները, որ «իրադարձությունների բացակայությունը» սովորական է, մյուս կողմից՝ որ դրանք օժտված են ինքնաբացահայտվող փոխաբերական մշանակությամբ ու կարևորությամբ: «Հանդիպում» («An Encounter») պատմվածքի դեռահաս տղաները արկած են որոնում, «Արաբիի» («Araby») տղան փնտրում է սիրավեպ: Երկու դեպքում էլ Դուբլինը նրանց սպասելիքները չի արդարացնում: Ընդհարվելով և առճակատման մեջ մտնելով սովորականի, առօրյայի հետ՝ նրանք մնում են դատարկածեռ: Սակայն ընթերցողն ականատես է լինում հակաարկածին, հակասիրավեպին, որ օժտված է տրամվայի զարմանահրաշ ուժով: Եվ ի՞նչն է խոչընդոտում հավասարակշռության ստեղծմանն ու գոյությանը: Այն, որ կարևորության հանդեպ ծնված հուզմունքը, որ ուղեկցում է մեր ճանաչողությանը, հեշտությամբ ստիպում է մոռանալ, որ տղաները տրամվայի տակ են

¹ Ellmann, Richard. Stanislaus Joyce's Diary, New York, Viking, 1959, p.169.

ընկել ոչ թե բառացիորեն, իրականում, այլ՝ փոխաբերական իմաստով, ենթադրաբար:

«Դուբլինցիների» պատմվածքներն, իրավամբ, կարող են համարվել առանձին, անկախ, ինքնուրույն միավորներ, սակայն նույն հաջողությամբ դրանք կարելի է ընդունել որպես ընդհանուրի, մեկ միասնականի, ամբողջի բաղկացուցիչ մասեր, որ փոխհարստացնում և լուսաբանում-բացահայտում են միմյանց՝ դառնալով վիպական սյուժեի զարգացման հաջորդական աստիճանները՝ մանկություն, պատանեկություն և սիրահետումների տարիք («Երկու նրբակիրթ երիտասարդ», «Պանսիոնում»), ամուսնական կյանք («Ամպիկը» - “A Little Cloud”, «Կրկնակը» - “Counterparts”), ամուրի մարդու առօրյա (1900-ականների սկզբում իռլանդացի երիտասարդների մեծ մասն ամուսնացած չէր), ապա և՛ հասարակական կյանք՝ եկեղեցի, պետություն, արվեստ: Իհարկե, այս ամենը բոլորովին էլ չի նշանակում, թե հնարավոր է նեղացնել պատմվածքների բովանդակային ու կառուցվածքային շրջանակները և համարել, թե վերը հիշատակված առաջին երեք պատմվածքների հերոսը մեկն է՝ նույն տղան, որ հասակ է առնում և հետագայում դառնում է «Մեռյալների» (“The Dead”) Գաբրիել Քոնրոյը: Երեք հերոսներն էլ արտացոլում են մանկական տարիքի հակասականությունն ու ամբողջական տեսակետները, ներառյալ այն յուրահատկությունները, որ ընթերցողի վրա առանձնապես մեծ ազդեցություն են ունենալու արդեն «Արաբիում»՝ անհավատալի օտարում և խորթություն՝ աղջիկների ու երիտասարդ կանանց կյանքից և առօրյայից: Հաջորդ պատմվածքները ներկայացնում են այնպիսի պատկերներ, թե ինչպես են տղաներն ու աղջիկները հասակ առնում ու ծանոթանում կյանքի ելեւջներին Դուբլինին բնորոշ ու հարազատ փակուղիներում: Ի դեպ, Ջոյսն ինքն էլ տարակուսում էր. արդյո՞ք ինքը չափից ավելի դաժան չի եղել «Դուբլինցիներում»: Սակայն դեռևս ժողովածուի վրա աշխատելու ընթացքում նա գրում է. «Ես նպատակ ունեի գրել իմ երկրի հոգեկան կյանքի պատմությունը և գործողության վայր են ընտրել

Դուբլինը, որովհետև այդ քաղաքը, իմ կարծիքով, կաթվածի կենտրոնն է: Ես փորձել եմ պատկերել այդ քաղաքը և նրա անտարբեր հասարակությունը»:¹

«Դուբլինցիներն» առաջին ստեղծագործությունն է, որի մեջ Ջեյմս Ջոյսին հաջողվել է ամբողջությամբ արտահայտել սեփական գրական մախասիրություններն ու գրողական խորհրդածությունները: Չնայած նա միշտ էլ հավասարապես եղել է և՛ բանաստեղծ և՛ արձակագիր, նրա վաղ շրջանի բանաստեղծությունները հիմնականում լրացուցիչ կամ «ածանցյալ» ստեղծագործություններ են, որոնց բնորոշ է երկրորդական լարվածությունը, և որոնք լի են եղիսաբեթյան երգերի և 1890-ականներին բնորոշ «տրամադրությունների» պոեզիայի արծազանքներով: Եվ հետաքրքիր է, որ առաջին անգամ հենց «Դուբլինցիների» արձակում ենք ունկնդիր լինում Ջոյս բանաստեղծի իրական ռիթմերին: Ջոյսն ինքը լավագույնս գիտակցում էր իր արձակի այդ առանձնահատկությունը, և «Դուբլինցիների» ստեղծագործական զարգացմանը զուգընթաց ավելի խորությամբ էր զգում, որ իր անհատականությանը չէին բավարարում «կամերային» անիրական պոեզիայի սկզբունքները: Արդեն 1906 թվականին եղբորը՝ Ստանիսլաուսին, նա խոստովանում է, որ «Ամպիկի» մեկ էջն իրեն ավելի մեծ հաճույք է պատճառում, քան իր գրած բոլոր բանաստեղծությունները: Նույն ձևով՝ «Սթիվեն հերոսը» վերնագրված երկարաշունչ ինքնակենսագրական հատվածը, որը հետագայում վերածվեց «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպի, «Դուբլինցիներ» ժողովածուի հղկված և ավարտուն պատմվածքների համեմատությամբ իսկապես անճարակ ու հնաճ է թվում: Չնայած «Սթիվեն հերոսը» խորապես անձնական բնույթ ունի և լիովին բացահայտում է նյութը, սակայն վերարտադրման ձևը զարմանալիորեն կեղծ և դիմագուրկ է, և ակնհայտ է, որ Ջոյսն ինքն էլ բավարարված չէր այդ ստեղծագործությունից, քանի որ դրանում

¹ Joyce, James. *Letters*, ed. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1966, vol. II, p.132.

բացակայում էր այն ներքին լարվածությունն ու այլաբանությունը, որը հեղինակն արդեն նվաճել էր «Դուբլինցիներում»:

Այսպիսով՝ «Դուբլինցիներ» ժողովածուն, բառի ամենախսկական իմաստով, Ջոյսի գեղարվեստական արվեստի հիմնաքարն է: Ժողովածուում ներառված պատմվածքները գրելու ընթացքում նա քայլ առ քայլ զարգացրել է ռեալիստական մանրամասների և խորհրդապաշտական (սիմվոլիստական) կուռ կառուցվածքի օգտագործման վարպետությունը, որը նրա հասուն արձակի ամենաբնորոշ առանձնահատկությունն է: «Դուբլինցիների» նյութը, ոճն ու լեզուն բնականորեն և իր բոլոր մանրամասներով փոխանցվել են հետագայում գրված նրա բոլոր ստեղծագործություններին: Այդ ժողովածուի հերոսները հաճախ թափառում են նաև «Ուլիսեսում» պատկերված փողոցներում: Պատմվածքներն այնպես են կառուցված, որ սկսած մանկության ու պատանեկության տեսարաններից՝ ընթերցողին ուղեկցում են մինչև հասարակական կյանքի իրողությունները: Այս տեսակետից արդեն՝ ժողովածուն նախանշում է «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպի կազմավորումը: Սակայն անհրաժեշտ է հիշել, որ պատմվածքների իրական հերոսը ոչ թե կոնկրետ անհատն է, այլ քաղաքն ամբողջությամբ, որի աշխարհագրությունը, պատմությունն ու բնակիչները հաջորդական պատկերների բաղկացուցիչ մասերն ու հատվածներն են: Փաստորեն, «Դուբլինցիների» միջոցով Ջոյսը կանխատեսում է ժամանակակից քաղաքի անատոմիան, որ հետագայում իր ամբողջական կերպավորումն է ստանալու «Ուլիսեսում»: Նույնիսկ «Ֆիննեգանի հոգեհացը» (“Finnegans Wake”) իր բամբասանքներով, ասեկոսեմներով ու «հանրամատչելի» մշակույթով կարելի է դիտարկել որպես «Դուբլինցիների» աշխարհի գրոտեսկային ընդարձակում:

Զնայած Ջոյսի ստեղծագործություններն արդեն յոթամասուն տարուց ավելի քննադատական մանրագնին ուշադրության են արժանացել, «Դուբլինցիների» գրականագիտական վերլուծությունների զգալի մասը վերաբերում է անցած երկու-երեք տասնամյակնե-

րին: Երբ 1956 թվականին հրապարակ իջավ Բրյուստեր Գիզելինի «Ջոյսի «Դուբլինցիների» միասնականությունը» ուղեցուցային ակնարկը, արդեն բավականին լուրջ և, ըստ էության, դրվատական մեկնաբանություններ էին եղել «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում», «Ուլիսեսի» և «Ֆիննեգանի հոգեհացի» մասին, մինչդեռ «Դուբլինցիները» քննադատների մեծ մասի կողմից անտեսվում էր որպես սկսնակ հեղինակի գրվածք կամ երկրորդական ուշադրության էին արժանանում որպես քիչ թե շատ վարպետորեն հորինված, սակայն Դուբլինի իրական կյանքը բացասական, ծանր, ճնշող և ընկճող «պատառիկների» տեսքով ներկայացնող պատմվածքներ: Մամրակրկիտ վերլուծության և բարեխիղճ վերաբերմունքի էր արժանանում միայն «Մեռյալները», որ իրականում սիմվոլիստական պատմվածքի ակնհայտ գլուխգործոց էր:¹ Մի քանի տարի անց զարմանալի ուշադրություն է նկատվում «Դուբլինցիների» նկատմամբ, այնպես որ այժմ արդեն կարելի է վստահորեն խոսել այդ ժողովածուում ընդգրկված պատմվածքներին վերաբերող քննադատական «դպրոցների» և «միտումների» մասին: Թերևս կարելի է ենթադրել, որ «Դուբլինցիների» հռչակին առնչվող այս «զարմանալի պատմությունը» մասամբ պայմանավորված էր ժողովածուի առաջին հրատարակության ճակատագրի հանգամանքներով: Եթե պատմվածքները հրատարակվեին 1907 կամ գոնե 1910 թվականին, ինչպես նախատեսել էր հենց ինքը՝ հեղինակը, անդրադարձը, միգուցե, առավել բարենպաստ կամ խորագին չէր լինի, սակայն կասկածից վեր է, որ գիրքն իրավամբ ավելի մեծ ուշադրության կարժանանար: Դժբախտաբար, բոլորովին հակառակն ստացվեց: «Դուբլինցիները» լույս տեսավ 1914 թվականի հունիսին՝ «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպը «Էգոիստ» ամսագրում շարունակաբար տպագրվելուց չորս ամիս հետո: Պատմվածքների ընկալումն ու արժևորումը մի քանի տարով

¹ Gordon, Caroline & Tate, Allen. *The House of Fiction*, New York, Charles Scribner's Sons, 1950, pp. 279-282.

հետաձգվեց, քանի որ դրանց ստվերել էր այն զարմացական ու հիացական ուշադրությունը, որին արժանացել էին «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումը» և «Ուլիսեսի»՝ արդեն հրատարակված առաջին գլուխները: Նույնիսկ էզրա Փաունդը, որ Ջոյսի ջերմեռանդ պաշտպանն էր և «ոչ պաշտոնական» ներկայացուցիչը, «Դուբլինցիները» գրախոսելիս այն համարում է «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպի հեղինակի՝ պակաս կարևորություն ունեցող ստեղծագործություններից մեկը:¹ Փաունդը գովաբանում է Ջոյսի արձակի «ծանրաշարժությունը», ձերբազատումը գերզգայությունից (սենտիմենտալությունից)՝ նրան համարելով ֆլոբերյան արձակի, ավելի կոնկրետ՝ ֆլոբերյան պատմվածքի ավանդույթների ամենախսկական հետևորդը: Սակայն վերը հիշատակված գրախոսությունը վկայում է, որ Փաունդի ուշադրության առարկան, հիմնականում, «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպն է:

Տարիներ անց, երբ Ջոյսի վաղ շրջանի ստեղծագործություններն սկսեցին ըստ արժանվույն գնահատվել, «Դուբլինցիների» լույսընծայման ընթացքում եղած վեճերը դեռևս շարունակում էին ազդեցություն ունենալ ժողովածուի քննադատական ընկալման վրա: 1939 թ. Հերբերտ Գորմենը Ջոյսի՝ այսպես կոչված «պաշտոնական» կենսագրության մեջ բոլոր մանրամասներով ներկայացրեց նրա գրքի հրատարակման դժվարությունները, և ընթերցողներից շատերը ոչ լրիվ կամ սխալ հասկացված հեղինակի մասին այդ անէական և զգայացունց պատմությունն ավելի հետաքրքրական ու նշանակալից համարեցին, քան բուն պատմվածքները, և հաջորդ մի քանի տարիներին ավելի հաճախակի ու բուռն էին քննարկվում Ջոյսի ունեցած խնդիրները հրատարակիչների ու տպագրատների հետ, քան նրա ստեղծած գրական արժեքները:

¹ Pound, Ezra. The Portrait of the Artist, The Egoist, July 22, Faber & Faber, London, 1914, p. 48.

Բավականին հետաքրքիր են «Դուբլինցիների» մասին գրված առաջին գրախոսությունները: Չնայած դրանք գրեթե բոլորն էլ չափազանց հակիրճ են և կարող են անբավարար թվալ, սակայն կարևոր նշանակություն ունեն և ժամանակին հիմք են հանդիսացել հետագա լուրջ քննադատական բանավեճերի համար: Գրախոսների մի մասը նույն դիտողություններն էր անում Ժողովածուի բուն նյութի վերաբերյալ, որը դեռևս մինչ գրքի լույսընծայումը անհանգստացնում էր այն օրերի գրահրատարակիչներին: Նրանք հիմնականում բողոքում էին ստոր, անազնիվ դեպքերի ու իրադարձությունների, նման բնույթի տեսարանների նկարագրության և վատատեսական տրամադրությունների առատության դեմ, սակայն ամենատարածված առարկությունն այն էր, որ պատմվածքներն, իբր, զուրկ էին «աղից», որ դրանք ընդամենը պարզունակ անեկդոտներ կամ փաստագրական ակնարկներ էին՝ զուրկ որոշակի կառուցվածքից: Համեմայն դեպս, գրախոսներից երկուսը գտնում էին, որ առավել անհաջողը երկար պատմվածքներն էին, որովհետև Ջոյսը ի վիճակի չէր եղել պահպանել այն «տրամադրությունը», որ հաջողված էր համարվում ավելի կարճ պատմվածքներում: Ակնհայտ է, որ այս քննադատները պատմվածքներն ընթերցում էին որպես «տրամադրության» կամ մթնոլորտի իմպրեսիոնիստական մարմնավորում և հիասթափվել էին՝ տեսնելով, որ երկար պատմվածքներից մի քանիսը չէին արտացոլում «տպավորությունների (իմպրեսիաների) միասնությունը» կամ առանձնանում էին «եզակի ազդեցությամբ», որին անդրադարձել էր Պոն՝ Հոթորնի «Երկու անգամ պատմված հեքիաթների մասին» իր հայտնի գրախոսության մեջ: Փառնդը գրեթե միակն էր, որ «Դուբլինցիների» պատմվածքները դիտարկում էր ոչ թե որպես իմպրեսիոնիզմի այս ու այն կողմ ցրիվ տված վարժանքներ, այլ՝ իսկապես խորիմաց մտքի ու տրամաբանության արդյունք, որ ավելի մոտ էր «Ֆլորերի որոշակիությանը»: Եվ չնայած Փառնդը ընդունում և արժևորում էր Ջոյսի պարզ ու անաղարտ արձակը, նա չէր փորձում հավաստիացնել, թե ամբողջությամբ ընկալում էր Ջոյսի

հեռահար նպատակները՝ հետևել Ֆլոբերին, և նկարագրության ու երկխոսության ամեն մի մանրամասնը դարձնել թե՛ «տրամադրություն», թե՛ ըստ ամենայնի զարգացված խորհրդանշական դրվագ: Հետաքրքիր է, որ «Դուբլինցիների» առաջին մեկնաբանները ակնարկ անգամ չեն անում այն մասին, որ պատմվածքները պետք է գրված լինեին այն նույն խորհրդանշական մեթոդով, որը հատուկ էր «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումին» և «Ուլիսեսին»:

«Դուբլինցիների» քննադատական վերլուծության համար շրջադարձային էին 1940-50-ական թվականները, երբ գրական մթնոլորտում գերիշխող դեր էր գրավում «Նոր քննադատություն» ուղղությունը: Ջոյսի կարճ պատմվածքները, որ, չնայած իրենց փոքր ծավալին, բարձր գնահատականի էին արժանացել, լիովին համապատասխանում էին ձևապաշտական մոտեցմանը (ֆորմալիզմին), որին զարկ էր տրվել՝ լույս սփռելու քնարական պոեզիայի վրա: Իսկ «Նոր քննադատությունը», շեշտը դնելով արտահայտչամիջոցների, մթնոլորտի, գործողության և խորհրդանշական մոտիվների օրգանական միասնության վրա, կարծես խոչընդոտում էր նոր մոտեցումների հիման վրա ուսումնասիրությունների իրականացմանը: Թեյթի և Լումիսի գրականագիտական ակնարկները¹ ցույց են տալիս, թե որքան օգտակար կարող է լինել նման մոտեցումը: Ավելի ուշ՝ «Դուբլինցիների» պատմվածքները տեսական քննադատության կողմից նոր ուշադրության արժանացան: Հատկապես շատ էին գրախոսություններ ու տեսական հոդվածներ գրվում «Մեռյալների» մասին, որոնց հիման վրա կարելի է գրական քննադատության վերջին հիսուն տարիների մանրակերտ պատմությունը կազմել:

Քանի որ «Մեռյալները» բոլոր տեսակետներից ժողովածուում ընդգրկված պատմվածքների հանրագումարը կարելի է համարել, բոլորովին պետք չէ զարմանալ, որ քննադատների համար դժվարին

¹ Gordon, Caroline & Tate, Allen. *The House of Fiction*, New York, Charles Scribner's Sons, 1950; Loomis, C.C. Jr. *Structure and Sympathy in Joyce's "The Dead"*, PMLA, 1960.

խնդիր է հատկապես այդ ստեղծագործության ավարտը: «Մեռյալների» վերջնամասը քնարական հրատապությամբ առաջադրում է մյուսի ընտրության հարցում Ջոյսի հիմնական մտադրությունները: Քննադատների մի մասը պատմվածքի ամենավերջին տեսարանը դիտում է որպես Գաբրիել Քոնրոյի կործանումը, իսկ ծյան մեջ կորած նրա անհատականությունը, նրանց կարծիքով, խորհրդանշում է Իռլանդիայի կատարյալ անօգնական վիճակը: Քննադատների մյուս մասը պատմվածքի ավարտի մեջ տեսնում է կարևոր մի պահ, որի ժամանակ Գաբրիելը ինքնաճանաչման և ամբողջ մարդկությանը անձնվիրաբար նվիրվելու կարողություն է ստանում, ինչից հեռու էին պահվում «Դուբլինցիների» մյուս կերպարները: Սա հենց այն պահն է, երբ Ջոյսը հայտարարում է իր նմանությունը Աստծուն և մասնակից է դառնում արարչագործությանը:

Ջ. Ջոյսի «Դուբլինցիներ» ժողովածուն ունի իմաստային կուռ ամբողջականություն, և այդ համակարգում յուրաքանչյուր պատմվածք շարունակում ու լրացնում է մախորդ պատումի զարգացրած թեմաները, որոնք հիմնականում ընդգրկում են դուբլինաբնակների կյանքի տարբեր կողմերը՝ նրանց սպասումներն ու հիասթափությունները, մանկությունն ու հասարակական կյանքը, և դրանք պատկերում է ջոյսյան հեգմանքին ու դիտողականությանը բնորոշ հզոր արձակով:

«Ամսագրերից մեկի համար էպիկլետիների (epicleti) շարք են գրում, ընդամենը՝ տասը, - այսպես է 1904 թ. գրած նամակում Ջեյմս Ջոյսը իր գաղտնիքը վստահում Կոնստանտին Կուրանին: - Արդեն մեկն ավարտել են: Շարքն անվանել են «Դուբլինցիներ», որպեսզի բացահայտեն այդ հեմիպլեգիայի կամ կաթվածի ոգին, որը շատերը քաղաք են համարում»:¹

Այդ ամսագիրը, որի մասին հիշատակում է Ջոյսը, «The Irish Homestead» - ն է, և դրա էջերում հրատարակված «Դուբլինցիներ»

¹ Gordon, Caroline & Tate, Allen. The House of Fiction, New York, Charles Scribner's Sons, 1950; Loomis, C.C. Jr. Structure and Sympathy in Joyce's "The Dead", PMLA, 1960.

շարքի առաջին պատմվածքը «Քույրերն» է: Այդ շարքից ևս երկու պատմվածք՝ «Էվելինը» և «Մրցարշավից հետոն», նույնպես տպագրվել են այդ ամսագրում: Բայց «Դուբլինցիների» մասին գրելու գաղափարը շարունակվեց, և շուտով ի հայտ եկավ տասնհինգ «Էպիկլետիներից» կազմված գիրքը, և «Քույրերը» դրանց մեջ հատուկ կարևորություն ունեն՝ պահպանելով իր դիրքը՝ որպես շարքը բացող պատմվածք, չնայած այն զգալիորեն արդեն վերանայվել էր: Ամենանշանակալից խմբագրումը կատարվել էր «Քույրերի» առաջին պարբերության մեջ, որը ժողովածուի թեմատիկ առաջաբանի դեր էր կատարում ճիշտ այնպես, ինչպես գրքի վերջին պատմվածքի՝ «Մեռյալների» ավարտական պարբերությունն է ծառայում որպես ընդհանրացնող ակորդ: Եվ միայն վերանայման ընթացքում է, որ «Քույրերի»՝ «կաթված» բանալի բառը, մտավ գրքի մեջ, չնայած բացի Կուրանին գրած նամակում այդ եզրը օգտագործելուց, Ջոյսն այն օգտագործել է և նշել դրա ճակատագրական համապատասխանության մասին նաև իր հրատարակչին հասցեագրած նամակում. «Ես նպատակ ունեի գրել իմ երկրի հոգեկան կյանքի պատմությունը և գործողության վայր եմ ընտրել Դուբլինը, որովհետև այդ քաղաքը, իմ կարծիքով, կաթվածի կենտրոնն է»:¹

«Քույրերի» գլխավոր թեման որբացած խելացի դպրոցական տղայի գիտակցությունն է, տղայի, ով անհանգստացած ներքաշվում է քահանայի կյանքի և մահվան մեջ, ում մասին պատմվում է հետադարձ հայացքով, «մեծական» լեզվով: Քահանայի վիճակի վատթարացումը, նրա կարծիքով, «այն... բացառիկ դեպքերից է», և պատմողը հենց առաջին պարբերությունում ակնարկում է «կաթված» բառը. «Այդ բառը սարսափեցնում էր ինձ, միաժամանակ ցանկանում էի մոտիկից տեսնել նրա մահացու աշխատանքը»:²

¹ Joyce, James. Letters, ed. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1966, II, p. 142.

² Զ. Ջոյս, Դուբլինցիներ, թարգմ. Ա. Հարությունյան, Ա. Արսենյան, Գ. Հարությունյան, Սովետական գրող, Երևան, 1978, էջ 4:

«Դուբլինցիների» առաջին պատմվածքում՝ «Քույրերում», բացահայտված է իռլանդական կյանքի ամլությունը: Որպես մատուրալիստական պատում՝ այն ներկայացնում է տղայի հոգեկան օժանդակության և ուղղորդման կորուստը նրա ընկերոջ և ուսուցչի՝ քահանա հայր Ֆլիննի մահվան պատճառով: Նա եկեղեցու կանոնները խախտել է, նույնիսկ մեղք է գործել. տարվել է սիմոնականությամբ, կոտրել թասը և այժմ կաթվածահար է եղել: Նրա հոգևոր ամլությունը նույնիսկ կյանքում բացահայտվում է խորհրդանշական եղանակով: Թե՛ իր սենյակում, օջախի կողքի բազկաթոռին մստած, թե՛ քրոջ տանը, որ մաև կրպակ էր, ծխախոտը ծխախոտատուփի մեջ լցնելիս նա անպայման դրա կեսը շաղ էր տալիս հատակով մեկ: Երբ քահանան մահանում է, նրա քույրերը՝ Նաննին և Էլիզան, ուրույն ձևով են ներկայացվում նրա հոգեհանգստյան տեսարանում: Նաննիի շրջագգեստը թարս ու շիտակ էր կոճկված, իսկ քաթանե կոշիկների կրունկները մի կողմի վրա գրեթե մաշված էին:

Այս պատմվածքի վերջում տղային և նրա ընկերներին հիշեցնում են, թե ինչպիսին է եղել քահանան կենդանության օրոք. «Իր խոստովանախցում մեն-մենակ՝ նրանց էր մայում ակնապիշ հայացքով և կարծես մեղմ ծիծաղում էր ինքնիրեն», և նրանք, ասես, ինչ-որ բան են լսում. կարծես դագաղի մեջ կյանքի մշույլ է նկատվում: Բայց տանը ոչ մի ձայն չլսելով՝ տղան հասկանում է, որ կաթվածահար հայր Ֆլիննը վերջնականապես մահացել է:

Պատմվածքի գործողությունը տեղի է ունենում քահանայի տանը կամ նրա տան մոտ՝ Մեծ Բրիտանիա փողոցում՝ Դուբլինի կենտրոնից ոչ շատ հեռու, սակայն տղան երազում է հեռավոր երկրի մասին, բայց չի պատկերացնում, որ կարող է այնտեղ գնալ կամ չի հասկանում, որ ի վիճակի է հատել իր շրջապատի սահմանները: Խորհրդանշական կողմնորոշումը նրան չի տեղաշարժում: Սա պատմություն է բանտարկված հոգու մասին, որ միայն աղոտ կերպով է զգում իր կողմնորոշումն ու ուժերը:

Երկրորդ պատմվածքի՝ «Հանդիպումի» մեջ, տղան, որ ապրում է քաղաքի հյուսիս-արևելյան մասում, գնում է դեպի հարավ-արևմուտք, կտրում-անցնում է Լիֆի գետը, որպեսզի թափառի Ռինգսենդում: Այս ուղևորությունը կաթոլիկական դպրոցի աշակերտների մի հախումն արկածախնդրություն է. նրանք փախել են դասից՝ որոշելով «գեթ մեկ օրով խախտել դպրոցական կյանքի միօրինակությունը»: Ներշնչված վայրի Արևելքի պատմություններով՝ նրանք երեկոներն անց էին կացնում «հնդիկ-հնդիկ» խաղալով, որ սկզբում ազատության զգացումով էր համակում նրանց, սակայն շուտով դառնում էր նույնքան ծանծրալի, որքան առավոտյան ժամերը դպրոցում: Պատմողը ցանկանում է մասնակցել իսկական արկածների, բայց և հասկանում է, որ իսկական արկածներ՝ տանը նստողին երբեք չեն հանդիպում, «դրանք պետք է որոնել հայրենիքից հեռու»: Տղաներից մեկի հետ մա որոշում է, որ Ուորթ Ռուդոլֆ գնալու են մինչև նավահանգիստ, հետո շրջելու են մոտորամավակով և իջնելու են Ադամատան մոտ: Արևելյան այս նշանակետի անվանումը խորհրդանշական է, քանի որ Սուրբ հոգին ադամակերպ է: Իրագործելով իրենց պլանը՝ բացի վերջին մասից, նրանք հիանում են նորվեգական եռակայն մավով, գնում օտարերկրյա նավաստիների կապույտ, գորշ և անգամ սև աչքերը և մնում Ռինգսենդում, որպեսզի բորբոսնած բլիթներ, շոկոլադ ուտեն և ազնվամորու հյուս խմեն: Փախչելու նրանց հույսը այնչափ դեպի արևելք չի տանում նրանց, որչափ ակնկալում էին, սակայն դրա շնորհիվ նրանք մոտիկից շփվում են մոխրագորշագույն բեղով, սևականաչ մաշված կոստյումով մի այլասերված մարդու՝ հոգու խառնաշփոթի տեր դոփսային մի կերպարի, որը ցնցում և սարսափեցնում է նրանց: Հետևությունն այն է, որ Իռլանդիայում «իսկական արկածներ» որոնողների ընտրությունը անկման, այլասերման և ընդունված «կարգի» մեջ է: Այդ անմարդկային սահմաններից դուրս փախչելն անհնար է, չնայած այս պատմվածքում չբավարարված հոգին մի փոքր դեպի արևելք է շարժվում՝ հուսալով փախչել դեպի դանթեական «նոր կյանք»:

«Արաբիում», որ երրորդ պատմվածքն է, առաջին պատմվածքի նման, Դուբլինում հոգևոր կյանքի բացակայությունը խորհրդանշորեն պատկերված է քահանայի մահով: Տանը տիրող «ծանր ու մգլուտած» օդը ակնարկ է այն «պարկեշտ» կյանքի, որը նա դադարել է քաջալերել, և այն փաստը, որ նա եղել է «մեծ բարեգործ», հիշեցնում է քրիստոնեական սիրո առաքինությունը, որն այս պատմվածքում պատկերված է որպես կարճատև, մի պահ բարգավաճող՝ նախքան անհետանալը: Իսկ դրսում երկինքը փոփոխվող մանուշակագույն էր, փողոցի լապտերները հազիվ էին ցրում իրենց աղոտ լույսերը, սառը օդը դադում էր, իսկ Մանգանի քույրը նախամուտք էր դուրս եկել՝ եղբորը կանչելու: «Մարմնի շարժումներից շրջագգեստը փողփողում էր, իսկ մազերի փափուկ կապիչը այս ու այն կողմ էր ընկնում»:¹ Սերն իդեալականացնելու միջոցով պատմությունը ներկայացնող տղան կարող է վերականգնել աշխարհիկ քաղաքի հոգևոր կյանքը՝ իր տիրուհուն երկրպագելով եկեղեցական ծեսերով, կարծես քահանայի ուժը իրեն է անցել: Հեռանալով տնից, որ Դուբլինի հյուսիս-արևելքում է, նա դատարկ գնացքով կտրում-անցնում է Լիֆին և ուղևորվում դեպի արևելյան տեսքով ու անվանումով հեռավոր «Արաբի» տոնավաճառ, որտեղ հույս ուներ աղջկա համար նվեր գտնել: Հույսը, հավատը և սերը վերանում են, երբ համարյա իր նպատակակետին հասած՝ պարզում է, որ տոնավաճառը ուր որ է կփակեն. «դահլիճի լռությունը նման էր աղոթքից հետո եկեղեցում իշխող անդորրի»:² Իսկ մի քանիսը մատուցարանի վրա փող էին հաշվում: Հոգու ուժը նրան տարել էր գետի վրայով, բայց ծովին չէր հասել:

«Էվելինի» կենտրոնական կերպարը կորուստ է ապրում՝ մախորդ երեք պատմություններում արդեն հանդիպած հույսի, հավատի և սիրո կորուստը: Նա «Դուբլինցիների» առաջին կերպարն է, որ փորձ է անում փախչել Իռլանդիայից և ջուրն անցնելով՝ հայտնվել հեռավոր երկրում ու մոր կյանքի մեջ: Եվ նա վերջինն է: Նրա իրավի-

¹ Նույն տեղում, էջ 25:

ճակը եզակի է. նա դեռևս անմեղ է, սակայն այնքան հասունացած, որպեսզի անկախ լինի և բարոյապես բավական ազատ՝ փախչելու համար: Սակայն նրան պակասում է անհրաժեշտ բարոյական ուժը: Մի երիտասարդ, որ նախկին ծովային է և սիրում է նրան, նոր կյանք է առաջարկում Բուենոս Այրեսում, և աղջիկը համաձայնում է հեռանալ տնից և հարբեցող, հայհոյախոս հորից: Բայց երբ էվելինը կանգնել էր ամբոխի մեջ՝ Նորդ Ուոլլ նավահանգստում, որը Դուբլինի կենտրոնից դեպի արևելք էր, տեսավ խարիսխ նետած վառ լույսերով մավի սև զանգվածը. նրա այտերը սառեցին ու գունատվեցին, և նա երկու ձեռքով կառչեց երկաթե ճաղաշարից: Այս կատաղի շարժումը խորհրդանշական է նրա բարոյական կաթվածի համար, նա անկարող է ստանալ գիշերային ուղևորության մկրտությունը և նոր կյանքի հաղորդությունը: Ի վերջո, էվելինը, «ասես, մի անօգնական կենդանի լիներ: Նրա աչքերը ոչինչ չէին ասում՝ ոչ՝ սեր, ոչ՝ հրաժեշտ, ոչ՝ մտերմություն»:¹ Նա պետք է փախչեր վտանգից և կյանքից, որովհետև նրան պակասում էր տոկունությունը, որ հոգու հզորության գրավականն է և կարող է ստիպել, որ գիտակցությունը զիջի իր դիրքերը: Էվելինի թշվառությունը օրինակ է, թե ինչ վիճակում է հայրենիքի մեջ ամփոփված հոգին, որ չափից ավելի թույլ է, որպեսզի կարողանա անցնել արևելքի շենը:

Հոգու անկումը շարունակվում է «Երկու նրբակիրթ երիտասարդում», որտեղ հանդիպում ենք անպարկեշտ սեռական արկածների, որտեղ առաջնայինը փողն է: Թեթևաբարո կինը ծովանման զգեստով է, սպիտակ վերնաշապիկով և նավաստու գլխարկով, նրա աչքերը նույնպես կապույտ են: Տպավորությունը ավելի խճճում են այլ մանրամասներ՝ նրա կրծքին կարմիր ծաղիկ է ամրացված, ցողունները դեպի վեր, որը, հավանաբար, խորհրդանշում է նրա անպտղաբերությունը, իսկ թույլ բերանը անհեթեթ կերպով բաց է՝ ցուցադրելով ատամները: Նա ոչ թե ջրահարս է, այլ փողոցային առվի դիցաճուլ: Նրա հետ Քորլիի առաջին հանդիպումը տեղի է ունե-

¹ Նույն տեղում, էջ 36:

նում «Ուոթերհաուսի ժամացույցի տակ», ապա զբոսնում են ջրանցքի երկայնքով, հասնում Դոնմիբրուքի դաշտերը, որտեղով հոսում էր Դոդդերը, որն էլ հիշեցնում է տգեղ զուգահեռները «Հանդիպումի» հետ:

«Ամպիկում», որը «Դուբլինցիների» ութերորդ և կենտրոնական պատմվածքն է, ներկայացված է Փոքրիկ Չանդլերի գրական հաջողության երազանքը, որ սկիզբ է առել ընկերոջ՝ Գալահերի հանդեպ մախանձի զգացումից: Գալահերը մեկնել է Լոնդոն և լրագրող է դարձել: Առասպելական արևի աստծո մամն՝ Գալահերը կապուտաչյա էր (չմայած նրա աչքերը կատարյալ կապույտ չէին), իսկ նրա ոսկյա ժամացույցն ու նարնջագույն փողկապը ընդգծում էին աստվածային փայլը: Խմիչքը «գլխին էր խփել»։ Գալահերի հետ հանդիպումը «նրա համար մի արկած էր, որ խախտել էր նրա զգայուն խառնըվածքի հավասարակշռությունը»։ Մա սուր կերպով զգում էր ընկերոջ ու իր սեփական կյանքի միջև եղած հակադրությունը և գտնում, որ դա անարդար էր: Եվ երբ լաց լինող երեխան ընդհատեց նրան (մա Բայրոն էր ընթերցում), մա ընդվզեց «իր փոքրիկ» տանը ողջ կյանքում բանտարկյալ լինելու դեմ և այնպես գոռաց երեխայի վրա, որ վերջինս կարկամեց:

Նմանատիպ շրջադարձ է տեղի ունենում հաջորդ պատմվածքում՝ «Կրկնակում», երբ Յուստես փողոցի վրա գտնվող գրասենյակից դուրս գալով՝ կենտրոնական կերպարը՝ Ֆարինգտոնը, դեպի արևելք է շարժվում՝ այցելելու բարերը՝ Դեյվի Բրայնի գարեջրատնից սկսած, որ Օ՝ Քոմենել կամրջից հարավ էր՝ մինչև արևելյան կողմում գտնվող Մելիգանի պանդոկը: Այս պտույտն արտահայտում է նրա իրական ցանկությունը, քանի որ մա զայրացել և զզվել է գրասենյակից, որտեղ նրան մվաստացրել է անմիջական ղեկավարը՝ միստր Օլեյնը, և այժմ մա շտապում է Սենդիմաունթ արվարձան, տուն է վերադառնում՝ դաժան ատելությամբ լեցուն: Ճակատագրական պատկերը, որին մա ձգտում է, թեև հույս չունի, թե կարող է հասնել, լոնդոնյան առողջամությամբ խոսող մի կին է՝ գլխարկի շուր-

ջը հսկայական, արևելյան ծով և արև հիշեցնող կապտականաչավուն շղարշից շարժով, որը մի մեծ վարդակապով կապված էր կզակի տակ, և մինչև արմունկները հասնող մուգ դեղին ձեռնոցներով: Կնոջ աչքերը շագանակագույն էին. նրան հանդիպել էր Սելիգմանի մոտ՝ Փուլբերգ փողոցում՝ Դուբլինի կենտրոնից դեպի արևելք: Ֆարինգտոնի բոլոր երազանքները Դուբլինի կենտրոնում են ամփոփված, որտեղ էլ նա հույս ունի վերականգնել ուժի և ինքնահարգանքի իր զգացումները հարբեցողության, ցանկասիրական հաջողությունների և ֆիզիկական ուժի ցուցադրության միջոցով: Բայց ուժի մրցություն նա պարտվում է, փողն էլ վերջանում է՝ նախքան կիսացներ առաջին երկու ցանկություններն իրականացնել: Սեմդիմաունթոնում նա իր զայրույթը թափում է որդու գլխին՝ նրան հարվածելով գավազանի կոթով: Այս պատմությունը ցույց է տալիս, թե ինչպես է հոգին աղքատանում, երբ մեղքը քիչ-քիչ այն հեռացնում է Աստծուց:

Հաջորդ պատմվածքը՝ «Հողը», պատկերում է, թե ինչպես է հոգին դանդաղ դեպի մահը շարժվում: Կենտրոնական կերպարը՝ Մարիան, փախչում է կյանքի տաղտուկից, որի խորհրդանիշը «Երեկոյան Դուբլին» լվացքատունն է, որտեղ նա աշխատում է: Այս ծիծաղաշարժ անվանման մեջ, որ ենթադրում է կեղտոտ ջուր և արհեստական լույս, մկրտությունը խորհրդանշվում է լվացքաջրով: Մարիան հետևում է թխվածքը բաժանելուն և հսկում, որ թեյի հետ կանանցից յուրաքանչյուրը ստանա հասանելիք չորս կտորը: Դրամքոնդրա մեկնելու ճանապարհին Մարիայի հոգևոր հակումները սրվում են՝ կիսահարբած, ամրակազմ, մոխրագույն գլխարկով, քառակուսի կարմիր դեմքով ու մոխրագույն բեղերով տարիքով տղամարդու հետ հանդիպման պատճառով: Երբ տղամարդը նրան զիջում է իր տեղը, Մարիան նրան հակադրում է այն երիտասարդներն, որոնցից ոչ մեկն իրեն չէր նկատել: Իսկ տարիքով տղամարդու զրույցի երեք թեմաները՝ սրբերի գիշերը, անձրևը և աղջկա պայուսակի մեջ եղած ուտելիքը, քիչ առաջ ներկայացված երեք խորհուրդների վերհուշն են: Մարիայի՝ նրանով պայմանավորված հա-

ճուլքը ավարտին չի հասնում, քանի որ աղջիկը տղամարդուց ոչ մի պատասխան չի ստանում: Փոխարենը, նա կորուստ է ունենում: Երջանիկ շփոթմունքի մեջ՝ նա մոռանում է կեքսի կապոցը: Կամ, գուցե, տղամարդը գողացել էր այն: Այս կասկածը, տղամարդու կազմվածքը, խմածությունը և համեղ բաներ ուտելու մասին նրա խոսքերը բավարար էին, որ նա զուգորդվեր որկրամոլության մեղքի հետ: Իսկ պատմության սկզբից մինչև վերջ շեշտվող սննդի և խմիչքի արանքում Մարիան ժուժկալ է թվում: Նրա ամոթխածությունը և միայնակ կյանքից հիասթափվածությունը վկայում են, որ նրա հոգու արատը մոռալությունն է: Նա պատրաստ է մահանալ, երբ սրբերի գիշերվա տոնական խաղի ժամանակ աչքերը կապած «դիպչում» է հողին՝ «ընտրելով» մահը:

Ջեյմս Դաֆֆին՝ «Դժբախտ պատահարի» հերոսը, փաստորեն ապրում էր Դուբլինի Չափելիզոդ արևմտյան արվարձանում, թեև գանձապահ էր աշխատում Բագոտ փողոցի վրա գտնվող մի մասնավոր բանկում, որ Դուբլինի հարավարևելյան մասում էր: Նա ցանկանում էր, որքան հնարավոր է, հեռու լինել այն քաղաքից, որի քաղաքացին էր համարվում՝ օտարացած նույնիսկ ինքն իրենից, իր մասին խոսելով երրորդ դեմքով և անցյալ ժամանակով, կարծես այլևս կենդանի չէր: Նրա մեղքը ծուլությունն է: Սակայն իր մահացու ցրվածությունը նա թոթափում է մտավոր հետաքրքրությունների շնորհիվ, որ նրան երբեմն տանում էին արևելք, Դուբլինի համերգասրահները և հարավարևելյան ծովափնյա արվարձանները՝ կապուտաշյա միսիս Սինիքոյի՝ առևտրային մավի կապիտանի՝ անուշադրության մատնված տիկնոջ տունը: Երբ մի երեկո Դաֆֆին համառորեն պնդում էր հոգու անբուժելի մեմության մասին, միսիս Սինիքոն ցույց է տալիս արտասովոր հուզմունքի բոլոր նշանները և հանկարծ կրքոտ բռնելով միստր Դաֆֆիի ձեռքը՝ իր այտին է սեղմում: Միստր Դաֆֆին անչափ զարմանում է, և իր խոսքերի նման մեկնաբանությունը հիասթափեցնում է նրան: Մեկ շաբաթ նա չի այցելում տիկնոջը: Տարիներ անց, թերթում կարդալով, որ տիկինը

հարբած վիճակում մահացել է, հավանաբար՝ ինքնասպան եղել, մա Դուբլինից շտապում է դեպի Չափելիզոդ, բայց կրկին հայտնվում է Դուբլինի արևմտյան մասում՝ Փյունիկ պուրակում, ուր նրանք վեր- ջին անգամ բաժանվեցին: Դա շարժում էր դեպի կյանքը և խորհրդ- դանշում էր հաղորդակցության ծարավ, և չնայած պուրակի անվա- նունը հարություն է ենթադրում, մա հենց այնտեղ է վերջնական եզ- րակացության հանգում. կյանքի խնջույքում ինքը միայն վտարանդի է եղել: Գիտակցելով, որ ինքը պատասխանատու է միսիս Սինիքոյի մահվան համար, մա թափառում է միայնակ, հետո կանգ է առնում, հայացքով հետևում գետի գորշ, փայլփլող ընթացքին, որ դանդաղ գալարվում էր դեպի արևելք՝ Դուբլին: Ապա հայտնվում է հակառակ պատկերը. «Գետից այն կողմ՝ Քինգսբրիջ կայարանից դուրս սողաց մի ապրանքատար գնացք, ասես հրե գլխով մի ճիճու՝ համառ ու աշ- խատասեր, գալարվեց մթության մեջ: Հետո գնացքը կորավ տեսո- ղությունից: Բայց նրա ականջներում դեռ հնչում էր շոգեմեքենայի քրտնաջան հեղքը, որ կրկնում էր հանգուցյալի անվան վանկերը»:¹ Մեղքի զգացումը, մահվան և դժոխքի որդի պատկերը, գնացքի աղ- մուկը միաձուլվում են, և տպավորություն է ստեղծվում, որ մա իրեն նույնացնում է կործանարարի հետ: Շրջվելով տան կողմը՝ մա գնա- լու է գնացքի ուղղությամբ: Սա հոգու խորհրդանշական շարժումն է դեպի մահը:

«Դժբախտ պատահարին» հաջորդող երեք պատմվածքներում, որ նվիրված են հանրային կյանքին, կուլմինացիոն գործողություն- ները տեղի են ունենում Դուբլինի կենտրոնում գտնվող այս կամ այն շինությունում: «Բաղելի օրը» պատմվածքում ազգայնական թեկ- նածու Թիրնեյի անհանգիստ կողմնակիցները հավաքվել են և սպա- սում են, որ իրենց վճարեն: Ծերունին, որ շենքն էր հսկում և ստվա- րաթղթի կտորով մոխիրն էր հավաքում ու խնամքով լցնում ածխի սպիտակող շեղջի վրա, խոնավ, երկնագույն աչքեր ուներ, իսկ բե- րանը ժամանակ առ ժամանակ բացվում էր ու փակվելիս մեքենայո-

¹ Նույն տեղում, էջ 86:

րեն ծանուցում էր: Նրա մոտ նստած Օ՝ Քոնորը ալեհեր երիտասարդ էր, որի դեմքն այլանդակում էին բազմաթիվ բծերն ու պզուկները: Մինչ մյուսները կվերադառնային, ներս է մտնում բարձրահասակ, բաց շագանակագույն բեղերով բարեկազմ մի երիտասարդ՝ Ջո Չայնսը, որ նրանց խմբի ամդամը չէր և երկու անգամ հարցնում է. «Ի՞նչ եք անում այս մթության մեջ»: Մոմերը վառվում են, և սենյակի մերկ պատերը լուսավորվում են նրանց տատանվող կրակներից: Ներս է մտնում միստր Չենչին, և Չայնսը ոտքը կախ է գցում, որպեսզի պաշտպանի բանվոր դասակարգի իրավունքները և դատապարտի ինչպես թիրմեյին, որին ոչ ոք չի հավատում, այնպես էլ Անգլիայի թագավորին, ում ժամանումը նա արդարացնում է, քանի որ իր հետ փող կբերի: Ապա դռների մեջ երևում է աղքատ եկեղեցականի կամ, ավելի ճիշտ, աղքատ դերասանի տեսքով հայր Քեոնը, որի դեմքը մման էր «հնացած դեղին պանրի», իսկ աչքերը երկնագույն էին: Դարձյալ հիշեցնում է արևելյան արևի Աստծո կերպարը: Նրա սև սերթուկը կարող է խորհրդանշել գիշերային ծովը կամ աստվածային խավարը, կամ էլ՝ չարի և մահվան մթությունը: Չայր Քեոնին «սև ոչխար» են անվանում, և նա «Սև Արծիվ» է գնում (պանդոկի անունը), որտեղ ինչ-որ հարց ունի քննարկելու քաղաքական գործչի հետ: Մութ աստիճանավանդակի վրա նրան լույս հարկավոր չէ՝ «ես տեսնում եմ»: Այսինքն, նա ինքը լույս է տալիս, ինչպես արևը կամ Աստված: Սա խորհրդանշում է նրա հոգևոր ուժը, և ինքն էլ խորհրդանշում է այն ուժի տեսիլքը, որին փոխարինում են ներկա առաջնորդ թիրմեյը, Էդուարդ 7-րդ թագավորը և պատմվածքի վերջում՝ Պառնելը, որին Չայնսը, փառաբանելով միջակ մի բանաստեղծությանը, անվանում է «արքա»: Չայնսի բանաստեղծությունը արտացոլում է Իռլանդիայի ազատատենչ ոգին և անկախության հույսը:

Այս պատմվածքի նույնիսկ վերնագիրը հարուստ է ակնարկներով: Բաղեղի օրը՝ հոկտեմբերի 6-ը, Չարլզ Ստյուարտ Պառնելի հիշատակի օրն է: «Կոմիտեի սենյակը» այն վայրն է, որտեղ հանդիպում են թեկնածուի կողմնակիցները, սակայն այս մարդկանց և Ջոյ-

սի գրեթե բոլոր իռլանդացի ընթերցողների համար այն բուլորովին այլ վայր կարող է նշանակել՝ Կոմիտեի սենյակ, թիվ 15. Լոնդոնի Համայնքների պալատի շենքում կարևոր պաշտոնական մի կաբինետ, որտեղ մի քանի օր կատաղի մեղադրանքներ հնչեցնելուց հետո Պառնելին հեռացրին իռլանդական պառլամենտական կուսակցության ղեկավարի պաշտոնից՝ առաջնորդվելով Գլադսթոունի մամակով, որով նա հայտարարում էր, թե իռլանդական խնդիրը կտուժի, և իր սեփական դիրքը կթուլանա, եթե Պառնելն այդ պաշտոնին մնա: Հակադրությունն ակնհայտ է. մի կողմից՝ անգլախոսների հնագույն օրենսդիր մարմնի մարդաշատ նստավայրը, որտեղ լուծվում են ազգային հարցերը և որոշվում ազգային գործիչների ճակատագրերը, մյուս կողմից՝ ցուրտ և աղքատիկ սենյակը Դուբլինի աննշան թաղամասում, որտեղ քաղաքական ոչ մի հարց չի լուծվում, և որն իսկական «կաթվածի կենտրոն» է: Բաղեղը, որ կանաչ և բազմամյա բույս է, կյանքի և վերածննդի խորհրդանիշը, այստեղ խիստ հեզմական խորհրդանիշ է դառնում այն մարդու համար, ով արդեն մահացած է, և ուն մահվան հետ վերացել է այն կրակն ու ոգին, որ հաղորդվել էր նրա ղեկավարած շարժմանը:

Կնոջը գրած նամակներից մեկում Ջոյսը պարզաբանում է, որ ինքը, մյուս իռլանդացի գրողների նման փորձում էր իր ժողովրդի համար «վերստեղծել նրա գիտակցությունը»: Այս արտահայտությունը, որ նա ամուսն է իր կերպարի՝ Սթիվեն Դեդալուսի բերանով «Արվեստագետի դիմանկարը պատմության հասակում» վեպի վերջում, սերտորեն առնչվում է «Դուբլինցիներ» պատմվածաշարի, հատկապես՝ «Մեռյալները» պատմվածքի հետ: Այս առումով՝ «Մեռյալները» ընդարձակ պատմվածքը, որ կարելի է անգամ վիպակ անվանել, «վերստեղծում է» իռլանդական հասարակության բոլոր շերտերի գիտակցությունը: Պատմվածքը ներառում է հոգեբանական, սոցիալական, գեղագիտական, պատմական, ազգայնական թեմաների մի ամբողջ փունջ, որը հետագայում ընդլայնվելու և խորանալու է Ջոյսի գլուխգործոց «Ուլիսես» վեպում:

«Մեռյալների» տեքստի վերլուծությունը ցույց է տալիս, թե խոր զգացումներից սկիզբ առնող ինչ թափ է ստացել և ինչ հզորության է հասել Ջոյսը որպես գրող, ինչն արտահայտվում է նրա առանձնահատուկ լեզվական շնորհի միջոցով:

«Մեռյալները» գրվել է գաղութատիրության դեմ մղվող պայքարի տարիներին, երբ գեղարվեստական գործերը ստեղծվում էին ճնշումների տակ և ստիպված էին առնչվել քաղաքականությանը: «Մեռյալները» պատմվածքում հոգեբանական առաջին ճգնաժամի ընթացքում Գաբրիել Քոնրոյը տիպիկ խոսակցություն է ունենում ազգայնամոլ միսս Այվորսի հետ, որը եզրակացնում է, թե նա է «Դեյլի Էքսպրեսին» թղթակցող Գ.Ք.-ն: Քանի որ միսս Այվորսի կարծիքով այդ ամսագիրը բրիտանական գերիշխանության գործիքն էր, նա վճռականորեն մեղադրում է Գաբրիելին՝ նրան անվանելով «անգլոֆիլ», որ չի գիտակցում իռլանդական անկախ ինքնության կարևորությունը և իռլանդիան պարզապես Բրիտանիայի արևմտյան ծայրագավառն է համարում: Գաբրիելը շփոթվում է և փորձում պատասխան գտնել այդ մեղադրանքին: «Նա ցանկանում էր ասել, որ գրականությունը քաղաքականությունից բարձր է կանգնած, բայց նրանք հին ընկերներ էին, միասին սովորել էին համալսարանում, իսկ հետո միասին դասավանդել, հետևապես նման վերամբարձ խոսքեր ասելը իմաստ չուներ: Գաբրիելը թարթեց աչքերը և փորձեց ժպտալ: Վերջապես նա անորոշ քրթմնջաց, որ գրախոսական գրելը և քաղաքականությունը իրար հետ ոչ մի առնչություն չունեն»:¹

Այս հատվածի որոշ առանձնահատկություններ ակնհայտորեն հետաքրքրական են, սակայն այս առիթով առայժմ մեզ հետաքրքրում են Գաբրիելի մտորումները քաղաքականության և գրականության փոխհարաբերության շուրջ: Պնդել, որ գրականությունը «քաղաքականությունից բարձր է կանգնած», «հավակնոտ» պահանջ էր, քանի որ նշանակում էր գրական կյանքի առաջնայնություն: Եվ նա

¹ Ջ. Ջոյս, Դուբլինցիներ, թարգմ.՝ Ա. Հարությունյան, Ա. Արսենյան, Գ. Հարությունյան, Սովետական գրող, Երևան, 1978, էջ 119-120:

երկնչում է, բավարարվում՝ ասելով ընդամենը մեկ բան, որ գրախոսական գրելն ու «քաղաքականությունը իրար հետ ոչ մի առնչություն չունեն»¹, տեսակետ, որն ի վերջո այդ երկուսը տեղավորում է մարդկային փորձի տարբեր ոլորտներում:

«Մեռյալների» հիմնական և գերիշխող միջավայրը փաստորեն ազնվագարմ գեղապաշտության միջավայրն է, որ նշանավորվում է ոչ միայն Գաբրիելի՝ որպես պրոֆեսորի և գրական մեկնաբանի, սեփական դերով, այլև անմիջականորեն Մորգանների ընտանիքի երաժշտական հետաքրքրություններով: Ամենամյա պարահանդեսների, սիրողական երաժշտական ներկայացումների, դաշնամուրային նվագակցության և երգեցողության, համեղ ուտեստների և գրական բանավեճերի աշխարհը գրավում է իր մտերմիկ, ընտանեկան մթնոլորտով, որտեղ արվեստը ծառայում է թե՛ որպես հաճույքի ներքին աղբյուր, թե՛ որպես մխիթարություն կյանքի դժվարություններից: Բայց այդպես է թվում միայն առաջին հայացքից:

Այնուամենայնիվ, առաջին տողերից սկսած՝ «Մեռյալներում» կերպարները ներկայացվում են ոչ թե որպես քարացած սոցիալական ձևերի տարատեսակներ, այլ որպես անխուսափելի պատմական գործընթացների մասնակիցներ՝ օժտված ժամանակի գիտակցությամբ: Այն փաստը, որ իրադարձությունը «ամենամյա պարահանդես է», «տարիներ շարունակ այն անցնում էր փառահեղ կերպով», «դեռ չէր եղել մի տարի, որ պարահանդեսը լավ չանցներ», որ նման պարահանդեսներ կազմակերպվում էին արդեն «երեսուն տարի»¹, վկայում է հենց մասնավոր կյանքի պատմական բնույթի մասին: Անցյալի վկայակոչումը դառնում է վավերականության գլխավոր աղբյուր: Գաբրիելը սրտի թրթիռով է վերհիշում «սրտաբաց, սիրալիր, պատրաստական իռլանդական հյուրասիրությունը, մի ավանդույթ, որ մեզ հանձնել է մեր հայրենիքը, և որը մենք պետք է փոխանցենք մեր երեխաներին»:²

¹ Նույն տեղում, էջ 106-107:

² Նույն տեղում, էջ 135:

Միսս Այվորսի ազգայնամոլական քննադատության ճնշման տակ Գաբրիելի գլխում միտք է հղանում ծանրամալ ազգային ավանդույթների վրա, և Ջոյսը հակազդեցության այս բնորոշ մղումը արձանագրում է՝ ընդամենը ընդգծելու խնդրի դյուրաբեկությունը: Գաբրիելի ճարտասանական սնապարծությունը լարվածության նախանշաններից մեկն է, մյուսը նրա անձնական կարծիքն է սեփական մորաքույրերի մասին՝ «ուղղակի անքաղաքավարի պառավներ»:

Արմատապես անկայուն հասարակությունում ամուր ինքնություն ստեղծելու փորձը չափազանց ցավազին բեմադրություն է, որ Ջոյսը խաղարկում է Գաբրիել Քոնրոյի միջոցով: Գաբրիելի անձնական կայունությունը միայն նրա մտահոգությունը չէ, այլ ներկայացված է որպես ավելի լայն սոցիալական պահանջ: «Ի՜նչ երջանկություն, որ Գաբրիելը այստեղ է, - ասաց մորաքույր Քեյթը միսիս Քոնրոյին: - Ես միշտ հանգիստ եմ, երբ նա այստեղ է»:¹ Փաստորեն նա պարահանդեսի պաշտոնական անձն է, ամուր հեղինակության խորհրդանիշը, հզորության գործիքը:

Ընթերցողը չի կասկածում, որ պարահանդեսի հարափոփոխ ռիթմերը ներկայացնելով՝ «Մեռյալները» պատկերում է Իռլանդիայի քաղաքական փխրուն իրավիճակը: Տրիեստում ընթերցած դասախոսության մեջ Ջոյսը սրտի կսկիծով համաձայնում է, որ կայսերական Բրիտանիան դաժան և վիրավորական հանցանքներ է գործել ընդդեմ Իռլանդիայի, սակայն նա հույսեր չի փայփայում՝ կապված իռլանդական ժողովրդի հոգևոր մաքրագործման հետ: Նման մաքրություն այլևս գոյություն չուներ, այսինքն՝ վերականգնելու բան չկար: Ազգային և լեզվական տարբերություններն այնչափ էին վերացել, որ «անօգուտ էր փնտրել մի թել, որ մաքուր և անեղծ մնացած լիներ՝ առանց հարևան թելերի ազդեցության»:²

Պարահանդեսի ցնծությունը՝ ուտելիքի և զգացմունքների առատ շրջանառությունը, իրոք, ակնհայտ է և նպաստում է Ջոյսի

¹ Նույն տեղում, էջ 113:

² Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959, p. 165.

վճռականությամբ՝ թոթափելու վաղ շրջանի իր պատմվածքների «բժախնդիր փոքրոգությունը»¹ ի շահ իռլանդական հյուրասիրության անկեղծ ճանաչման: Սակայն նույնիսկ փոխադարձ հարգանքի և համընդհանուր ցնծության պահերին հոգևոր ճնշվածությունն անհաղթահարելի է: «Մեռյալները» պատմվածքում հավաստի է դառնում, որ դա գաղութացված Իռլանդիայի լավագույն վիճակն է և նույնիսկ լավագույն այդ վիճակում այն եղծված ու փխրուն է, և ցավագին ջանքերով նվաճված համընդհանուր ինքնահաստատման պահերը դարձյալ անտանելի լարվածություն են պարունակում:

Պատմվածքի վերջին տեսարանում, երբ Գաբրիելին սիրո և տռփանքի հզոր զգացում է համակում, նա ոչ միայն կրքոտ գիշեր է ակնկալում, այլև նոր անծնական պատմություն, որի մեջ պետք է տեղավորի սեփական հաղթանակի իրադարձությունները: Նա ցանկանում է վերականգնել կնոջ սերը և, վերհիշելով անցյալի իրենց մտերմության պատկերները, տենչում էր հիշեցնել կնոջը այդ պահերը, ստիպել մոռանալ իրենց միասնական կյանքի դժգույն տարիները և հիշել միայն հոգեզնայլումի պահերը:² Կարճ ասած՝ նա ցանկանում է նորից գրել իրենց ամուսնության սովորական պատմությունը՝ այն տեղավորելով կրքի ավելի «ընդարձակ» շարադրանքի մեջ, կիրք, որ նվաճվել էր, մոռացվել, ապա՝ վերականգնվել:

Իրադարձությունների, նաև ճակատագրի բերումով՝ Գաբրիելն անկարող է վերահսկել շրջապատի շարժումները, ի վիճակի չէ հասնել պատմական վերագնահատման, որպեսզի պահպանի արժեքները, հաստատի իրենց ինքնությունը և հոգեկան ճգնաժամի պահերին փրկի ամուսնությունը: Պարզվում է, որ Գրետան սեփական պատմությունն ունի, սեփական համատեքստը, որն ավելի լայն է, քան նրա համատեղ կյանքը Գաբրիելի հետ, և որը նսեմացնում է Գաբրիելի պատմությունը: Այն, որ մինչև Գաբրիելին հանդիպելը Գրե-

¹ Joyce, James. Selected Letters, ed. Richard Ellmann, New York, Viking, 1975, p. 134.

² Զ. Ջոյս, Դուբլինցիներ, թարգմ.՝ Ա. Հարությունյան, Ա. Արսենյան, Գ. Հարությունյան, Սովետական գրող, Երևան, 1978, էջ 146:

տան սիրահարված է եղել Մայքլ Ֆյուրեյին, որ Գրետան նրա հանդեպ այնպիսի բուռն կիրք է տածել, որ երբեք չի դրսևորվել Գաբրիելի նկատմամբ, այս ամենը ոչ միայն ինքնին չափազանց ցավալի փաստեր են, այլև Գաբրիելին հոգեբանորեն դեպի մրցակցի դիրքերն են մղում: Անօգնական տեսքով լսելով կնոջը՝ նա սարսափով մտածում է, թե կինը ողջ ճշմարտությունը չի պատմել հավանաբար, բայց առանց ամբողջը պատմելու՝ բավականաչափ բաներ է ասել, որպեսզի պարզ լինի, թե «ինչպիսի խղճուկ դեր է խաղացել կնոջ կյանքում ինքը՝ նրա ամուսինը»:¹ Ջոյսի համար սերն ու քաղաքացիությունը, ամուսնությունն ու Իռլանդիան իրար է կապում այն փաստը, որ երկուսն էլ անհատին միավորում են հասարակության հետ, որը սպառնում է խորտակել նրա պայքարը՝ հանուն մաքրության: Գաբրիելի մտատանջություններին վերաբերող ավարտական պարբերություններում նա արդեն հուսաբեկված տեղի է տալիս այն ուժերի առջև, որոնք ավելի զորեղ են իրենից:

Ջոյսն ինքը, ընտրելով վտարանդու ճակատագիրը, ձգտում էր փախչել հենց այն ուժերից, որոնց արմատները խորն էին թաղված գաղութային երկրի ներսում, և որոնք համատեղ են գործում, որպեսզի կոտրեն Գաբրիել Քոնրոյին: Սակայն Ջոյսին չի գոհացնում պարզապես հայրենի գաղութից դուրս ապրելը, ընդամենը քաղաքական լարվածության ճակատագրական թնջուկից փախչելը: Ի հակադրություն այն վախի, թե ավելի լայն շրջանակները կարող են կլանել իրեն, նա ինքն է փորձում հաղթել նրանց, ովքեր ցանկանում են վերացնել իրեն: Այս ստեղծագործության բնորոշ ռազմավարությունն է գեղարվեստական հորինվածքի մեջ ներառել հենց այն ճնշումները, որոնք շրջապատում են մեզ իրական աշխարհում: Ահա, թե ինչպես է «Մեռյալները» ազգայնական քաղաքականությունից և ապաքաղաքական գեղագիտությունից դուրս երրորդ դիրք ձևավորում: Դրանք ներկայացնելու համար անհրաժեշտ է այնպիսի դիրք գրավել, որն էականորեն տարբերվի դրանցից:

¹ Նույն տեղում, էջ 154:

Ստեղծագործության վերջին պատկերի կատարյալ վարպետությունը՝ ծյունը, որ «գալիս էր ողջ Իռլանդիայով մեկ», ոչ միայն խորհրդանշանի գեղեցիկ և նպատակային օգտագործում է, այլև հստակ պատկեր: «Ողջը» պարտադրում է դաժան, ճշմարտացի իրավիճակը. Իռլանդիայի ոչ մի տարածք ազատ չէ ծյունից: Այս վերջին պարբերությունում «ողջ» կամ «բոլոր» բառերի միջոցով՝ «ողջ Իռլանդիայով մեկ», «բոլոր ապրողների և մեռյալների», «ողջ աշխարհի վրա», համայնապատկերն ընդարձակվում է, գրեթե տիեզերական չափերի է հասնում: Ի վերջո, հայտնվում ենք մի շրջանակի առաջ, որ ցանկացած ուրիշ շրջանակից ավելի լայն է և ներառում է նույնիսկ կրոնական, քաղաքական, դասային, սեռային ծավալուն բաժանումները:

Ձյունը, որի պատկերով ավարտվում է «Մեռյալները», որոշ առումով վրեժ է, գրական հանդուգն կամքի արտահայտություն, որ քաղաքական պայքարը միախառնում է «բոլոր ապրողների ու մեռյալների» չընդհանրացող պատկերին: Բայց ծյունն այդքանով չի բավարարվում: Այն, ի վերջո, գալիս է ողջ Իռլանդիայով մեկ: Պատմողի աչքը հանկարծ ազատություն է ստանում՝ զննելու ամբողջ ծյունածածկ իռլանդական կղզին. վերջին նախադասությունը ցուցադրում է առանձին ազգային ինքնության աշխարհագրությունը: Իռլանդիան ծածկված է ծյունով. սա խորհրդանշում է այն իրողությունը, որ նրա գաղութային կարգավիճակի հարցը երկար ժամանակով փակված է: Այս միջոցով է Տրիեստում վտարանդի դարձած հեղինակը հայրենիք ուղարկում իր երկինաստ պատմական ուղերձը՝ հողմածեծ Իռլանդիան՝ համահարթեցված և հավասարեցված ազգի չափերին:

Արժե մեջբերել այդ գլուխգործոց պատմվածքի եզրափակիչ տողերը. «Ապակու վրա ընկնող ծյան փաթիլների մեղմ հարվածները նրան ստիպեցին նայել պատուհանին: Նորից ծյուն էր գալիս: Նա քնկոտ հայացքով հետևեց փայլուն և գորշ փաթիլներին, որոնք շեղ ցած էին իջնում լամպի լույսի տակ: Ժամանակն է արդեն ճանապար-

հորդել դեպի մայրամուտ: Այո թերթերը ճիշտ էին գրում. ծյուն էր գալիս ողջ Իռլանդիայով մեկ: Ձյունը իջնում էր ամենուրեք՝ կենտրոնական հարթության վրա, ծառագուրկ բլուրների: Ձյունը փափուկ պառկում էր Ալեյան ճահիճների վրա և արևմուտքից այն կողմ մեղմ տարածվում Շանոնի մոտ, ըմբոստացող ալիքների վրա: Ձյունը իջնում էր նաև բլրի միայնակ գերեզմանոցին, որտեղ թաղված էր Մայքլ Ֆյուրեյը: Ձյունը հաստ շերտով նստում էր ծոված խաչերի, տապանաքարերի, փոքրիկ դարպասների ճաղերի վրա և մերկ փշաթփերին: Գաբրիելի հոգին դանդաղ անեանում էր ձյան շրշյունիներքո, և ծյունը թեթև իջնում էր ողջ աշխարհի վրա, որպես օրհասական ժամի հայտնություն, իջնում էր թեթև՝ բոլոր ապրողների ու մեռյալների վրա»:¹

¹ Նույն տեղում, էջ 155:

2.3. ՁԵՅՄԱ ՋՈՅՄԻ ԹԱՏՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

1914 թ. Ջոյսը գրում է «Վտարանդիները» պիեսը, որը նրա միակ առաջին դրամատիկական ստեղծագործության փորձն է: Պիեսը առանձնապես մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում նյութի և առաջադրված խնդիրների տեսակետից: Այն իրականում Ջոյսի ծնավորման և զարգացման շղթայում անհրաժեշտ և կարևոր օղակներից մեկն է: Թերևս, նկատելի է նմանությունը Իբսենի «Երբ մենք՝ մեռյալներս, հարություն ենք առնում» դրամայի հետ: Գլխավոր հերոսը՝ Ռիչարդը, Սթիվենի հերթական տարբերակներից է: Բախումն ամբողջությամբ տեղափոխված է հոգեկան ոլորտ և գրողի կողմից իմաստավորվում է բնագանգական (մետաֆիզիկական) տեսանկյունից: «Վտարանդիների» կերպարները Ռիչարդի գիտակցության մեջ գոյություն ունեցող մտքերի նյութականացված մոլուշներն են, որոնք նրա համար ազատության և սիրո էության մասին ողբերգություն են խաղարկում: Պիեսի (թատերակ՝ ըստ Լ. Շանթի) մետաֆիզիկական էությունը հնարավորություն է տալիս խոսել անհատի երկատման և քայքայման մասին, ինչը Ջոյսն օգտագործել է՝ միատեղելու համար երկու խնդիր՝ բարոյագիտական և գեղագիտական: Գեղագիտական խնդիրն այն է, որ աստիճանաբար ծնավորվում է «մտքի հոսքի» մեթոդը: Սրան զուգահեռ, եթե ոչ ավելի կարևոր, բարոյագիտական խնդիրների առաջադրումն է: Ռիչարդի կերպարի միջոցով Ջոյսը մերժում է գերմարդու գաղափարը՝ միաժամանակ մերժելով նաև ազատության եսասիրական ըմբռնումը: Ջոյսը դեմ է այն ազատությանը, որը ձեռք է բերվում մարդկային զոհերի գնով:

Ինչի՞ մասին է «Վտարանդիները»: Ջ. Ջոյսի միակ պիեսը՝ «Վտարանդիները», գրվել է «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումից» հետո և «Ուլիսեսից» առաջ: «Վտարանդիների» վրա աշխատելու ընթացքում Ջոյսը բազմաթիվ գրառումներ է կատարել, որոնցում վերլուծել է պիեսի բոլոր կերպարները և մանրամասն քննարկել նրանց մասնակցությունը պատկերվող իրադար-

ծություններին: Այս գրառումներն ուղեցույցի նշանակություն են ունեցել նրա համար: Կարելի է ասել՝ «Վտարանդիները» յուրօրինակ ջրբաժան է այն ամենի միջև, ինչ Ջոյսը գրել էր մինչ այդ և գրելու էր դրանից հետո: Դժվար է նպատակադրված և զգուշորեն փոխել այն իրավիճակը, սոցիալական, բարոյական և հոգևոր այն կարգը, որի պայմաններում մարդը դաստիարակվել, հասակ է առել և ձևավորվել որպես անհատականություն, քանի որ այդ դեպքում նա ստիպված է դավաճանել սեփական համոզմունքներին, փորձել ստեղծել իրերի նոր կարգ և միայնակ համարձակորեն նետվել նոր ձեռնարկումների հորձանուտը: Սթիվեն Դեդալուսը «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումի» վերջին էջերում արդեն նախաձեռնում է իրականացնել այդ մտադրությունը: Նույն կերպ է վարվում նաև Ռիչարդ Ռոուլանը «Վտարանդիներում»: Գաղտնիության և վտարանդիության պայմաններում Սթիվեն Դեդալուսը հորինում-ստեղծում է իր ցեղի չարարված գիտակցությունը: Նա վտարանդիության է մեկնելու միայնակ: Ռիչարդ Ռոուլանը, դառնալով վտարանդի, իր հետ տանում է Բերթային, իսկ մյուս երկուսին՝ Բեաթրիս Ջասթիսին և Ռոբերտ Յենդին, թողնում է միայն տպավորությունն իր անհատականության մասին: Կաշկանդող կապանքներից ընկերությունն ու սերը ազատագրելու համար նրա մղած պայքարն էլ հենց դառնում է «Վտարանդիները» պիեսի նախահիմքը:

Սակայն «Վտարանդիները» ամուսնական հավատարմության խախտման կամ դավաճանության մասին դրամա չէ՝ լինի այն իրական, թե ենթադրյալ: «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումի» հեղինակը չի պատրաստվում ընթերցողին հրաձգել նման սովորական, ծեծված թեմա, և այս պիեսը բոլորովին էլ Ռիչարդ Ռոուլանի և Ռոբերտ Յենդի պայքարը չէ Բերթայի բարեհաճությունը նվաճելու համար: Կարևորագույն, նույնիսկ ճակատագրական նշանակություն ունեցող արարում նրանցից մեկը մյուսին ասում է. «Երկուսիս հոգիները, որքան էլ իրարից տարբեր, պայքարում են այն ամենի դեմ, ինչ կեղծ է մեր սրտերում և մեզ շրջապատող աշ-

խարհում: Քո հոգին մարտնչում է հավատարմության, իմը՝ ընկերության տեսիլքի դեմ»:¹

Իսկ այս ամենն ի՞նչ կապ ունեն վտարանդիության թեմայի հետ: Պիեսի վերնագիրը սխալմունք չէ, չնայած Ռիչարդ Ռոուլանը բոլորովին էլ վտարանդի չէ. նա հայրենիք է վերադարձել և սպասվածից լավ ընդունելության է արժանացել, քանի որ Բերթան, Բեաթրիս Ջասթիսն ու Ռոբերտ Չենդը, հենց իր՝ Ռիչարդ Ռոուլանի նման, կաղապարված չեն բարոյականության ընդունված չափանիշներով և ի վիճակի են ինքնուրույն, ազատ ընտրություն կատարել:

Ընդհանրապես, Ջոյսի ստեղծագործական կյանքի ընթացքում գրված այս միակ պիեսն առայժմ ըստ արժանվույն չի գնահատվել քննադատների և գրականագետների կողմից: Պատճառը հավանաբար այն է, որ նախորդելով և հաջորդելով երկու նշանակալից ստեղծագործություններին՝ «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումին» և «Ուլիսեսին», այն չունի ո՛չ առաջինի հմայքը, ո՛չ էլ երկրորդի գրական հնարքների հարստությունը, և քննադատները կարծես խուսափել են որակական գնահատական տալ այս ստեղծագործությանը: Նրանց մոտ կարծիք է ձևավորվել, որ «Վտարանդիները» գրված է իբրեւնյան դրամայի ավանդույթներով, որով հեղինակն իր հիացմունքն է արտահայտել սկանդինավյան խոշոր թատերագրի արվեստի նկատմամբ: Այն, իսկապես, որոշ նմանություններ ունի Իբսենի վերջին շրջանի ստեղծագործությունների հետ: Որոշակիորեն սահմանված ձևի առումով Ջոյսի պիեսին նույնպես հատուկ է հակիրճ, սակայն հաճախակի հանդիպող երկխոսությունն ու երկխոսությունների ներքին իմաստի արժեքորումը:² Եվ ստեղծագործության կարևորագույն մասը, գուցե և պատահականորեն, չափից ավելի նման է Իբսենի ստեղծագործության հանրահայտ տեսարանին. երբ ներս է մտնում Ռոբերտ Չենդը, նա ամբողջովին կարծես հիշեցնում է դատավոր Բրաքին: Եվ այս նմանությունը, բա-

¹ Joyce, James. Exiles, New York, Viking, 1951, act II, p. 88.

² <http://www.jamesjoyce.ie/detail.asp/>

ցի այն, որ ընթերցողի հիշողության մեջ ծանոթ կերպար է վերականգնում կամ արդեն վերապրած զգացում է առաջացնում, նաև սխալ ճանապարհով է ուղղորդում: Սակայն, անհրաժեշտ է նշել, որ «Վտարանդիներում» իրադրություններն ու իրադարձությունները թելադրված են ոչ թե բողոքական, այլ կաթոլիկ եկեղեցու հավատքով ու խղճմտանքով և նկատելիորեն տարբերվում են իբսենյան դրամայի իրադրություններից ու իրադարձություններից: Ջոյսի գրառումներից պարզ է դառնում, որ «Վտարանդիները» հեղինակի համար վճռորոշ նշանակություն է ունեցել մինչև այդ և դրանից հետո ստեղծած գրական գործերի կրած բովանդակային փոփոխությունների տեսակետից: Գրառումներում Ջոյսը Բերթային համեմատում է երկրի հետ: Այս համեմատությունը ենթադրում է, որ Բերթան վերածվելու է Մոլի Բլումի. նա նույնպես երևում է լուսնի նման, ապրում է ծովափին մոտ, որտեղ Ուլիսես-Բլումը հանդիպելու է Նավսիկա-Գերտիին: Բերթայի մեջ արդեն սաղմնավորված է անբիծ Գերտի Մաք Դաուելը: Գրառումներում մի հատված կա, որ մեզ հուշում է, թե Ջոյսը Բերթային վերաբերվելու է որպես Մոլի Բլում: Ջոյսը տեղեկացնում է, որ ժամանակակից մի գրող՝ Փոլ դը Կոքը, տարակուսելի, տհաճ, անալի պատմություն է պատմում եղջերակիր ամուսինների մասին, մինչդեռ Ջոյսի նախահայրերը՝ Ռաբլեն և Մոլիերը, կարողանում էին նյութի մեջ նրբաճաշակությամբ և տեղին ներմուծել հեշտասիրությունն ու հուճորը, ուստի ինքը վերադառնալու է Ռաբլեին ու Մոլիերին: Եթե ստեղծագործական ուղին հարթելիս Ջեյմս Ջոյսը «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումից» անմիջապես անցում կատարեր դեպի «Ուլիսես»՝ չըջանցելով «Վտարանդիները», մեզ համար անհայտ կմնար այն պիեսը, որում առկա էր Սթիվեն Դեդալուսի գաղտնի որոշումը՝ հորինել-ստեղծել ցեղի չարարված գիտակցությունը: «Վտարանդիներում» դրամատիկական իրադրությունը շատ սուր է, և եթե չլիներ այս ստեղծագործությունը, մենք պատկերացում չէինք ունենա, թե ինչպիսի վարպետությամբ և հրապուրանքով կարող է Ջոյսը ներկայացնել երիտասարդ կնոջը:

ճիշտ է, Բերթայի կերպարը զարգացել է Գրետայի՝ «Մեռյալների» Գաբրիել Քոնրոյի տիկնոջ կերպարի հիման վրա: Գրետայի կերպարը գոյատևում է՝ շնորհիվ նրա ցավի ու տառապանքի, որի պատճառը Ռահունի՝ եղինջների մեջ պառկած երիտասարդ տղամարդն է: Իսկ Բերթան ապրում է՝ շնորհիվ քնքշության, հպարտության, անցյալի համար թախծելու կարողության, թախիծ, որ հավասարապես վերաբերում է վտարանդիությանը, նաև՝ շնորհիվ վիրավորանքի ու վրդովմունքի, որ երևան է գալիս սեփական միամտությունն ու պարզամտությունը գիտակցելուց հետո: Նա այնպիսի կին է, որ կարող է լաց լինել, և ընթերցողը կկարեկցի նրան, քանի որ նա արցունք է թափում անվերադարձ կորսված բաների համար, անաղարտ պատանեկան սիրո համար: Իրականում, նա մտահոգված չէ սկզբունքներով և փիլիսոփայական դատողություններին նայում է որպես տղամարդկանց երևակայությունը զբաղեցնող խաղ: Նա ո'չ ցնցում է ապրում, ո'չ էլ սարսափում է այն բանից հետո, երբ Ռիչարդը խախտում է այն կարգը, որի պայմաններում դաստիարակվել էր ինքը, և փորձում է նոր կարգ ու կանոն սահմանել: Որպես կին՝ նա իր ներաշխարհում վաղեմի և ամբողջական կարգ ու կանոն ունի:

Իսկ այն կինը, որ անկարող է որևէ բան ազատորեն նվիրել, Բեաթրիս Ջասթիսն է, որ հեշտությամբ գուշակում է Ռիչարդ Ռոուանի մտադրությունը, հասկանում է նրա միտքը, քանի որ այդ միտքն իր մեջ ներառում է իր ճնշված, զսպված մասնիկը, իր հպարտությունն ու քամահրանքը: Ռիչարդի վտարանդիությունը Բեաթրիսի կյանքը երկու մասի է բաժանել: Նա ապաքինվել է հիվանդությունից, որն առաջացել էր Ռիչարդի հեռանալու պատճառով, սակայն Բեաթրիսի կյանքը վեր է ածվելու անվերջանալի ապաքինման գործընթացի: Որպես բողոքական՝ նա չի ահաբեկվում կամ վիատվում այն իրողությունից, որ Ռիչարդ Ռոուանը ջանում է վերագնահատել իր ժողովրդի արժեքները: Ռիչարդը նամակագրական կապ է հաստատել իր հետ, այն պահպանել ինը երկար ու ծիգ տարիներ, և Բերթան՝ մենավոր վտարանդի, խորհում է այն մարդու մասին, որին Ռիչարդը

փոխանցել է իր մտադրությունների գերակշիռ մասը: Նա հանդիպում է այդ կնոջը և խանդում է, ավելի ճիշտ՝ ոչ թե խանդում, այլ, հավանաբար, նախանձում է կրթվածության և բարեկրթության համար, որով կարող է գրավել Ռիչարդին: Հետո նա մոռանում է դժգոհությունն ու վիրավորանքը և դառնում նրա ընկերուհին: Եվ հիմա Ռիչարդ Ռոուանի համար հնարավորություն է ստեղծվում, որ պահպանի Բեաթրիս Ջասթիսի նվիրյալ բարեկամությունն ու ընկերությունը: Ռիչարդը, գուցե, հենց դրան էլ ձգտում էր: Սակայն պիեսի հենց սկզբում նրա փնտրտուքն ու փորձերը ուղղված էին այն բանին, որ Ռիչարդը Բեաթրիսին ցույց տար, թե աղջիկը սիրահարված է իրեն, նաև հասկացնել, որ նման խղճմտանք և գիտակցություն ունեցող մեկը չի կարող իր կողքին լինել: Դրանից հետո Բեաթրիսի կերպարը կորցնում է նշանակությունը:

Փոխհարաբերությունները Բեաթրիս Ջասթիսի հետ ցույց են տալիս, որ Ռիչարդ Ռոուանը բարոյականության քարոզիչ է, ընդ որում՝ նեղ աշխարհայացքի տեր քարոզիչ: Նա պատրաստվում է կյանքում հետևել ոչ թե ուրախաբարո, զվարթ հորը, այլ դաժան և խստաբարո մորը: «Վտարանդիներում» հենց Ռոբերտ Հենդն է բարոյագուրկ, սակայն նա բարոյագուրկ է միայն պայմանականորեն: Նա ունակ է Ռիչարդի ճարպկության և խորամանկության փոխարեն Բերթային առաջարկել միամտություն և պարզամտություն: Նա կարող է լինել մեկն այն ուսանողներից, որոնց Սթիվեն Դեդալուսը թողեց իրենից հետո, երբ սեփական ցեղի չարարված գիտակցությունը հորինել-ստեղծելու նպատակով որպես միջոց ընտրում էր վարպետությունն ու վտարանդիությունը, մեկն այն ուսանողներից, ով այժմ արդեն հասունանալով, գտել է իր տեղն աշխարհում: Չնայած այս ամենին՝ նա այնպիսի բան է ասում, որ նրան դարձնում է արտասովոր և տարօրինակ. «Քո հոգին մարտնչում է հավատարմության, ինձ՝ ընկերության տեսիլքի դեմ: Կյանքն ամբողջությամբ կազմված է հաղթանակներից, մարդկային կրքերի հաղթանակների՝ վախկոտութ-

յան պատգամների նկատմամբ»:¹ ճիշտ է, սակայն Բեաթրիս Ջասթիսը զգացել է, որ իր ազգականը վերածվել է մեկ այլ մարդու անգույն արտացոլանքի: Արդյո՞ք սա մարտահրավեր է նրա, թե նրա այն մասի կողմից, որը պատկերացնում է Ռիչարդ Ռոուլանդ: Ռիչարդը ճանաչում է նրան որպես աշակերտ, որ կարող է դավաճանել իր ուսուցչին: Ռիչարդ Ռոուլանի համար նրանց միջև տեղի ունեցող պայքարն ավարտվելու է նրանով, որ վերանալու են կապանքներն ուսուցչի և աշակերտի միջև, Բերթայի հանդեպ տածած իր սիրո անվտանգության ու ապահովության կապանքները: Վերջում պարզվում է, որ այն կարգուկանոնը, որին Բերթան հասել է իր հոգեկերտվածքում, ավելի հիմնարար և կայուն է, քան այն, որ Ռիչարդը պետք է վերացներ-վերափոխեր կամ վերակերտեր: Ռիչարդ Ռոուլանի հայրական զգացումն ու սիրեցյալի հանդեպ Բերթայի քնքշությունն են միակ միջոցը, որի շնորհիվ արդեն իսկ ընդունված արժեքները վերագնահատողը պետք է ապաքինի վերքերը, որ ինքն էր իրեն հասցրել:

Կառուցվածքային տեսակետից «Վտարանդիները» խոստովանությունների շարք է. երկխոսություններին հատուկ է խոստովանական պատմությունների զսպվածությունը. դրանք զուրկ են ավելորդ երկարաբանությունից և պաճուճանքից, իսկ պիեսի ավարտը ապաշխարանքի տեսարան է:

Եթե փորձ կատարվի «Ջակոմո Ջոյսը» և «Վտարանդիները» բնորոշել որպես երկու կարգի աստվածահայտնության ընդհանրությունների և տարբերությունների արտահայտություն, հաջողությունը մեզ կուղեկցի մինչև որոշակի կետ, քանի որ մինչև յուրաքանչյուր տեքստի վերջին էջը երազի և դրամայի, ցանկություն-բավարարության և երգիծանքի, անձնականի և ընդհանուրի հակադրությունը թուլանում է: «Ջակոմո Ջոյսն» այլևս ի վիճակի չէ պահպանելու իր կարգավիճակը՝ որպես մաքուր երևակայություն, քանի որ նրա փակ աշխարհն են ներխուժում արտաքին զանազան հանգամանքներ: Եվ

¹ Նույն տեղում, էջ 88:

մինչ «Ջակոմո Ջոյսի» անձնական բաղադրիչը հզորանում է փաստերի հզոր լույսի ներքո, «Վտարանդիների» ընդհանուր, նույնիսկ հիվանդագին մթնոլորտը տեղի է տալիս ինքնախղճահարությանն ու պատրանքին: Անբնական ուժերի գրոհը սկսվում է, երբ Ռիչարդ Ռոուանը հանկարծ նկատում է, որ ինքը կեղծ բարեպաշտություն է ցուցաբերում, երբ մեծամտաբար ընդդիմանում է ընկերոջ և իր երեխայի մոր միավորմանը: Նա գիտակցում և խոստովանում է իր թաքնված ցանկությունը, որ հուշում է հետևել և կրավորական կեցվածքով խթանել նրանց աճող փոխադարձ հրապուրվածությունը, քանզի խաղը համառորեն ուխտադրության հասնելու նպատակն է հետապնդում՝ թաղված դավաճանության մեղքի մեջ: «Իմ անագնիվ սրտի ամենախորքում երազում էի, որ դավաճանեիր ինձ. դու և նա, մթության մեջ, գիշերը, գաղտնի, ստորաբար, ճարպկորեն: Դու՛, իմ լավագույն բարեկամ, և նա: Երազում էի կրքոտ և ամարգ ձևով, որ առհավետ պատվազուրկ արվեմ սիրո և տափանքի միջոցով, որ... Որ հավետ անամոթ արարած լինեմ և վերակերտեմ հոգիս այդ ամոթի ավերակներից»¹:

Ռիչարդն ընդունում է, որ իրեն դավաճանենլու գաղտնի երազանքը հիմնավորված և պատճառաբանված է, և որքան էլ տարօրինակ է՝ հպարտությամբ, քանի որ Բերթան մշտապես օգտագործել է սեփական հավատարմությունը՝ իրեն ամոթահար անելու նպատակով. «Ինձ նվաստացնելու համար միշտ խոսում էր իր անմեղությունից, ինչպես ես էի անվերջ նշում մեղքերս»:² Եվ քանի որ Ռիչարդին անընդհատ ճշմարտության ուղին են մատնանշում, նա մղվում է դեպի երևակայության մղձավանջային աշխարհը՝ «Ջակոմո Ջոյսի» աշխարհը: Վերադառնալով ծովափից՝ նա ասում է Բեաթրիսին. «Սատանաներ կան... այնտեղ: Լսում էի, թե ինչպես են շատախոսում մինչև լուսաբաց... Կղզին լի է ձայներով: Քո ձայնն էլ է այնտեղ: «Այլապես, քեզ չէի տեսնի», - ասաց ինձ ձայնը: Եվ նրա ձայնը: Բայց

¹ Joyce, James. *Exiles*, New York, Viking, 1951, p. 70

² Նույն տեղում, էջ 70:

հավատացնում են քեզ, բոլորը սատանաներ են: Խաչակնքեցի և ձայները կտրեցին»:¹

Ակնհայտ է, որ «Ջակոմո Ջոյսը» և «Վտարանդիները» ոչ միայն բացահայտում են հակադրությունը ներքին և արտաքին ռեալությունների միջև, այլև ներկայացնում են այդ հակադրության վերացման պատճառները: Այս բացահայտումները մեկ քայլ են՝ արժևորելու այն երևույթը, թե ինչպես են այդ երկուսը հարմարեցվում «Ուլիսեսին», որը թե՛ դրամա է, թե՛ երևակայություն, արվեստագետի ու հանդիսատեսի վերմարդկային երազանքների և մարդկային ստոր բնազդների, վեհանձն հպարտության ու ամոթալի նախապաշարմունքների շռայլ փառաբանում. այլ կերպ ասած՝ ևս մեկ քայլ դեպի «Ֆիննեգանի հոգեհացը»:

¹ Նույն տեղում, էջ 98:

2.4. «ՁԱԿՈՄՈ ՋՈՅՍ» ՎԻՊԱԿԸ, ՈՐՊԵՍ ՄՏՔԻ ՉՈՍՔԻ ՍԿԻՁՔ

«Կամերային երաժշտության» մման «Ձակոմո Ջոյսը» նույնպես բովանդակում է հրապուրանքների ու գայթակղությունների տեսարաններ: Բայց եթե «Սիրենների» տեսարանն այնպիսի ենթատեքստ է առաջարկում, որին կարող է դիմագրավել «Կամերային երաժշտության» ուժն ու սպառնալիքը, «Ձակոմո Ջոյսի» հզորությունն ուղղված է «Նավգիկեի» դեմ, որը երաժշտության փոխարեն որպես տեխնիկական միջոց է ընտրում նկարչությունը: Եվ եթե երաժշտության առաջ բերած սպառնալիքը միաձայնությունն ու պարզությունն է, «Ձակոմո Ջոյսը»՝ «Նավգիկեի» ֆոնի վրա ցույց է տալիս, որ այլասերվածության առաջացրած սպառնալիքը համեմատելի է քնարականության գայթակղիչ հրապուրանքին: Մինչ «Կամերային երաժշտությամբ» պակասում է մեկից ավելի ծայր, «Ձակոմո Ջոյսին» չի բավարարում մեկից ավելի հեռանկար ունեցող հայացքը, այն օրինակ է, թե հետագայում Ջոյսը ինչ է տեսնելու որպես խեղաթյուրում և այլանդակություն:

Քանի որ Ջոյսի ավելի հասուն շրջանի ստեղծագործություններում հիւնորը հետևողականորեն փոխարինում է հերոսականությամբ, փոփոխվում է նաև նրա վերաբերմունքը երևակայության և դրամայի, ցանկության և իրականության միջև կապի հանդեպ, դառնում բազմակողմանի և ընդհանրական: «Ձակոմո Ջոյսը» և «Վտարանդիները», որպես այն խնդիրների արձակ և դրամատիկական շարադրանք, որ հետագայում «Ուլիսեսը» գրելու ոգեշնչման աղբյուր էր դառնալու, առաջին հայացքից, կարծես, երկու փուլով փորձում են ներքին և արտաքին, այն է՝ արվեստագետի և հանդիսատեսի տեսանկյունից ներկայացնել դավաճանության պատճառած ցավը: Այդ տեսակետից՝ «Ձակոմո Ջոյսը» մմանվում է աստվածահայտնությունների՝ զգայուն արվեստագետին պատկերելով որպես երագող, մինչդեռ «Վտարանդիները», դրամատիկական աստվածահայտնությունների մման, ներկայացնում է այն արվեստագետին,

որը բացահայտում է շիտակության, ճշտապահության և ազնվության պակասը մարդկանց մեջ:

Հակառակ «Կամերային երաժշտության»՝ «Ջակոմո Ջոյսը» այնպես է շարադրված, որ թվում է, թե նախատեսված չէ բացի իրենից՝ Ջակոմոյից, մեկ այլ ընթերցողի համար: Մասամբ խիստ անձնականության պատճառով ընթերցողը, առանց կենսագրական տեղեկատվության, որ կօգներ խորանալու մանրամասների մեջ, դժվարանում է ուշադրությամբ և ըստ ամենայնի ըմբռնելով՝ հետևել պատմության ընթացքին և կապակցել ստեղծագործության՝ իրարից անջատ, չկապակցված հատվածները: Դրա հետևանքով «Ջակոմո Ջոյսի» վերաբերյալ շատ մեկնաբանություններ սկսվում են հեղինակի կենսագրության կամ որոշ ակնարկների վրա, և Ջոյսի ծրագրի քաղաքական ներիմաստը մնում է չհետազոտված ու չբացահայտված: Օրինակ՝ պարզ չէ, թե ինչպես է «Ջակոմո Ջոյսում» երիտասարդ հրեա կնոջ նկատմամբ Ջոյսի ցուցաբերած ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական անհանգիստ վերաբերմունքը ավելի ուշ արտացոլվել «Ուլիսեսի» կամանց և հրեաների կերպարներում: «Ջակոմո Ջոյսն» առանձնանում է նրանով, որ այս ստեղծագործության մեջ անհամեմատելի և անհամատեղելի են արտիստական ու սոցիալական ուժերը, ինչպես նաև սեռային և ռասայական առավելություններն ու արտոնությունները, սակայն այդ ամենն իրականացվել է այնպես, որպեսզի պահպանվի Ջոյսի՝ որպես տղամարդու, գրողի և հեթանոսի առավելությունն ու հպարտությունը: «Վտարանդիներում», ինչպես նաև ավելի ուշ շրջանի նրա մյուս գործերում, Ջոյսը հեշտությամբ տարբերում է այդ ուժերի միջև գոյություն ունեցող անհավասարակշռությունը, բայց «Ջակոմո Ջոյսում», «Կամերային երաժշտությունում» և «Աստվածահայտնություններում» դրանց վերացման վախի պատճառով նման առավելությունները պաշտպանված են:

«Ջակոմո Ջոյսը» արձակ պատումների շարք է, որով այն ձևականորեն կապակցված է աստվածահայտնությունների հետ: Դրա

մաքրագրված օրինակը բաղկացած է տասնվեց էջից՝ ութ հաստ, ծանր թերթ՝ գրված, ամենայն հավանականությամբ, 1914 թ. ամռանը Տրիեստում, որտեղ էլ այն թողնվել է, երբ Ջոյսը 1915-ին տեղափոխվել է Ցյուրիխ:¹ Այս շարքի մեջ ընդգրկված պատմություններն արտաքուստ իրար հետ կապ չունեցող պատկերներ են, որ ազատ ու անկախ շարունակում են «Կամերային երաժշտության» պատմությունները՝ մեկ անգամ ևս շեշտելով սիրո մակընթացություններն ու տեղատվությունները, սակայն այս դեպքում արդեն այդ տեղատվությունները կապվում են մրցակցի, խիտյանի գոյության հետ: Համենայն դեպս, ի տարբերություն «Կամերային երաժշտության»՝ «Ջակոմո Ջոյսը» սիրային պատմության որևէ ակնարկ չի պարունակում, և Ջոյսի հարաբերությունները իր աշակերտուհիներից մեկի՝ Ամալյա Փոփփերի հետ, ում անգլերեն էր ուսուցանում Տրիեստում, ոչ ավելին էին, քան «տեսողական հետաքրքրություն», և այդ տեսակետից՝ այն կարծես «Ուլիսեսի» Նավգիկեի նախատիպն է: Այնուամենայնիվ, դրա տարբերությունները «Նավգիկեից» այնքան կարևոր են, որքան նմանությունները: Նավգիկեն ենթադրում է երկու կերպար՝ ինչպես կնոջ, այնպես էլ տղամարդու՝ Ջակոմոյի: Երկու ստեղծագործություններում սուր հակադրության մեջ են հայտնվում նաև սիրային հարաբերությունները: Հակառակ «Ուլիսեսի» Նավգիկեի, ուր Բլումի հանդիպումն ու բախումը Գերտիի հետ ավարտվում է ծիծաղաշարժ հրավառությամբ, «Ջակոմո Ջոյսում» ավարտն ավելի ցավալի է, երբ արվեստագետի սիրո առարկան հայտարարում է, որ նախապատվությունը տալիս է մեկ այլ տղամարդու՝ Բարաբասին, որը Քրիստոսի (այն է՝ Ջոյսի) համեմատությամբ Փոփփերի փեսացու Միշել Ռիզոլոն է:² «Ջակոմո Ջոյսում» երկրորդական տեղ է գրավում կնոջ կերպարը, որ այնքան ծավալուն և նպատակադրված ներկայացված է «Ուլիսեսում»: Իսկ «Ջակոմո Ջոյսում» կնոջ հետ

¹ Joyce, James. Giacomo Joyce, ed. Richard Ellmann, New York, Viking, 1968, pp. xv, xi.

² Mahaffey, Vicki. Reauthorizing Joyce, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 406.

մեր առաջին հանդիպումը հարց է ծնում՝ «Ո՞վ է», և հայտնվում է կինը՝ որպես գունատ դեմքի, մորթեղենի և մոնոկլի պատկերների մոնտաժ: Հեղինակը գողունի հայացքով է ուսումնասիրում նրան, նայում է «դեպի վեր՝ գիշերից և ցեխից», հետևում է, թե ինչպես է նա «հագնվում, որ ներկայացման գնա»:¹ Նրա հեշտասիրությունն ահագնանում է, երբ պատկերացնում է, թե բռնել է նրա սև խալաթը և նեղ բացվածքից տեսնում է «ճկուն մարմինը՝ մարնջագույն շապիկով ծածկված»: Շապիկը նման է նավի, որ արծակում է «ուսերի վրայի ճոպանների հանգույցները» և մերկացնում է նրա արծաթագույն, ձկնանման մարմինը՝ «ցուլացնելով արծաթ թփուկները»:² Նա ավելի է նմանվում Գերտի Մաք Դաուելին, երբ «կույս՝ շատ խելամիտ», «անսպասելի տեղաշարժվող նրա ծունկը» բռնում է զգեստը, և կնոջ կողքին կանգնած տղամարդը տեսնում է «ճերմակ ժանյակը, որ երիզում է չափից ավելի բարձրացված ներքնազգեստը»:³ Նրա մարմնի բնական քնքշությունը հաճախակի է հասու դառնում հանդիսատեսի հայացքին, սակայն ծածուկ, աչքի համար անտեսանելի են նրա խոհերը, տազնապներն ու երազանքները. «-Համոզված չեմ, որ մտքի կամ մարմնի նման գործունեությունը կարելի է անառողջ անվանել, - խոսում է կինը:

- Թույլ ձայն սառը աստղերի հետևում: Իմաստության ձայնը: Շարունակիր: Օ՛, մեկ անգամ էլ ասա, որ ավելի խելացի դառնամ: Այդ ձայնը երբեք չեմ լսել: Կինը դեպի ինձ է սողում ճիստված բազկաթռի վրայով: Անկարող եմ շարժվել կամ խոսել: Աստղից ծնված մարմինը մոտենում է՝ տեղաշարժվելով կծկուններով: Մտքի հասունացում:

- Ո՛չ: Կզնամ: Կզնամ:

- Զի՛մ, սիրելիս:

- Փափուկ, կլանող շուրթերը համբուրում են ձախ կռնատակս. սողացող համբույր՝ հարյուրավոր երակներիս վրա: Այրվում եմ:

¹ Joyce, James. Giacomo Joyce, ed. Richard Ellmann, New York, Viking, 1968, p. 6.

² Նույն տեղում, էջ 7:

³ Նույն տեղում, էջ 9:

ճանաչվում են այրվող տերևի նման: Աջ կռնատակիցս դուրս է թռչում բոցի ժանիքը: Աստղային օձն է ինձ համբուրել, պաղ գիշերաօձը: Կորած եմ:

- Նո՛րա»:¹

Կնոջ սառնությունը տարօրինակ կերպով բորբոքում, այրում և սարսափեցնում է Ջոյսին: Նա կնոջը ներկայացնում է օձի կերպարանքով, որի նույնիսկ համբույրը խայթ է, հրե ժանիքի արդյունք:

¹ Նույն տեղում, էջ 15:

ԳԼՈՒԽ 3

ՁԵՅՄՍ ՁՈՅՍԸ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾ

Ջոյսի պոետական ձեռքբերումները հնարավոր է գնահատել՝ միայն որոշակիորեն սահմանելով նրա ստեղծագործական գործընթացում պոեզիայի ունեցած դերն ու նշանակությունը: Եթե պոեզիա ասելով նկատի ունենք չափածո ստեղծագործություններ, որոնց միջոցով հեղինակը ցանկանում է բառերի լեզվով և խտացված գույներով ներկայացնել կյանքի դրամատիզմը, իրար կամրջել հասարակական և անձնական փորձը, եթե խոսում ենք Յեյթսի «Աշտարակը» կամ «Դպրոցականների հետ» բանաստեղծությունների մասին, ուրեմն պարտավոր ենք հայտարարել, որ Ջոյսն այդ որակի պոեզիա չի գրել, չնայած վիճելի է նաև արձակում նրա՝ պոետական նպատակներ ունենալը: Համենայն դեպս, Ջոյսը երբեք չի սահմանափակվել միայն արձակով: Նրա վաղ շրջանի ստեղծագործությունները սկզբնական տեսքով պոեզիա էին, կյանքի վերջին շրջանում նույնպես նա հարյուրից ավելի բանաստեղծություն, նմանակում և բանաստեղծական հատված է գրել: Սակայն, Յեյթսի կարգի բանաստեղծներից Ջոյսը տարբերվում է նրանով, որ երբեք բանաստեղծական ոտքը չի օգտագործել որպես սպառնիչ և պարտադիր ձև, նա հազվադեպ է փորձել իմաստային տարբեր երանգները մեկ միասնական տաղաչափական միավորի մեջ տեղավորել: Ընդհակառակը, Ջոյսը կիրառում է բանաստեղծական պայմանական ձևեր ու ոտքեր, որոնց նպատակը հուզական կենսափորձի պարզեցումն է, և նշանակություն չունի, թե բանաստեղծության ի՞նչ տեսակ է ընտրել՝ երաժշտական քնարերգություն, կատակ ոտանավոր, թե՞ կատաղի քննադատություն ու ցասում: Հանգավորումը նրան հնարավորություն է ընձեռում հեռու վանել բազմաբարդությունը՝ հանուն պարզ հուզականության և բառային արտահայտչականության:

Ջոյսի նման հակասական գրողի համար առանձնապես արժեքավոր է, որ նրա պոեզիան երբեք չի սահմանափակվում բանաստեղծական ձևերի մեջ: Ջոյսը գրել և հրատարակել է բանաստեղծական երկու ժողովածու՝ «Կամերային երաժշտություն» (1907թ.) և «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննի» (1927թ.)՝ ինչպես նաև վաղ շրջանում լույս տեսած երկու ժողովածուներ, որ նա ոչնչացրել է, և որոնցից ընդամենը մի քանի հատված է պահպանվել՝ «Տրամադրություններ» ու «Լույս և մթություն»: Բացի դրանից, տարիների ընթացքում նա գրել է պատահական կամ որևէ առիթով պայմանավորված չափածո բազմաթիվ գործեր, որոնք կամ ծաղրական են, կամ կատակի և ցասման բնույթ ունեն: Նրա գրչին են պատկանում մի քանի մանկական երգի տեքստեր, քառատողեր և մի քանի բանաստեղծություն, որոնք նախատեսված են իբրև երգի տեքստ: Նրա բանաստեղծություններին հատուկ է այս կամ այն տրամադրությունը՝ տանջալից հուսահատությունից կամ խայթող հպարտությունից մինչև քնարական թախիծ, սակայն ապրումների շրջանակը չի հարմարեցված պոետական տեխնիկայի համեմատական դյուրաթեքությանը: Ջ. Ջոյսի բանաստեղծությունները, իր մյուս գործերի նման, կուռ կառուցվածք ունեն և խիստ տպավորիչ են: Աչքի է զարնում բառօգտագործման յուրօրինակությունը: Ջոյսը կարողանում է ընդամենը մեկ առանձնահատուկ բառի միջոցով կենտրոնացնել ամբողջ բանաստեղծության իմաստը, չնայած նրա չափածո ստեղծագործությունները զուրկ են ձևական բարդ կառուցվածքից կամ փոփոխականությունից: Այս առանձնահատկությունը որոշ քննադատների համար առիթ է հանդիսացել իրավացիորեն նկատելու, որ Ջոյսի բանաստեղծությունները երգեր են:

Այն, ինչն առանձնացնում է Ջոյսի պոեզիան Յեյթսի բանաստեղծական արվեստից և հենց իր՝ Ջոյսի՝ հատկապես հաջողված արձակից, ծայնի նվազ հնչեղությունն է և միտումը դեպի ներքին արտահայտչականությունը: «Կամերային երաժշտությունը» հարմար վերնագիր կարող է լինել Ջոյսի տաղաչափական ստեղծա-

գործությունների մեծ մասի համար, ավելին, հենց այդ վերնագիրը կրող հատորը արդարացիորեն ներկայացնում է այն, ինչին հասել է Ջոյսը պոեզիայում: Նախ և առաջ՝ «Կամերային երաժշտության» մեջ ընդամենը մեկ ծայն կա՝ մշտապես իդեալիստ և զգացական պատանի սիրահարի ծայնը: Այդ ծայնը սիրերգեր է ծոնում պայմանականորեն ոսկեծամ դեռատի կնոջը, որ առաջին անգամ հայտնվում է սենյակում դաշնամուր նվագելիս: Սիրահար պատանու երգի պատճառն ու նպատակը նրա ձգտումն է՝ ներթափանցել այդ սենյակը, որ կնոջ սիրտն է: Սկզբում այդ տարածքը, որտեղ նա երազում է հայտնվել, պատկերվում է որպես ջերմ և հյուրընկալ օջախ, սակայն հետագայում այն վերածվում է ցուրտ և ստվերոտ մի անկյան, որ գնալով վերածվում է քնի, ի վերջո՝ նաև մահվան հրավիրող խավար բացվածքի: Սկզբում սիրահարի կիրքը սիրեցյալի համար «բացահայտելու» նպատակով նա օգտագործում է իր սիրերգերի և գիշերային քանու երաժշտության, սիրեցյալի հոգում վառվող թաքուն կրակի և արշալույսի համանմանությունը: Առաջին բանաստեղծության մեջ մարդկային հատկանիշներով օժտված սերը երաժշտության միջոցով թափառում է գետափին: Հաջորդ բանաստեղծության մեջ արդեն նման իրավիճակում են հայտնվում դեռատի կնոջ մտորումները, աչքերն ու ձեռքերը, որ «թափառում են՝ մեղեդին ունկնդրելու պատրաստ»: Ընդ որում, “list”՝ «ունկնդրել» բառին այս դարձվածում տրվել է ինչպես հնացած իմաստը՝ «խոնարհվել, թեքվել», այնպես էլ «լսելու, ունկնդրելու» կրճատ ձևը: Հաճախակի «խոնարհվելու» կամ «հենվելու»՝ դեռատի կնոջ սովորությունը, թվում է, կերպավորում է նրա ուղղակի հակումը՝ ունկնդրել սիրահարի երգը և ուշադրություն դարձնել այն բանի վրա, թե այդ երգն ինչ է կանխագուշակում: Երրորդ բանաստեղծության մեջ սիրահարը հարցնում է, թե արդյո՞ք կինը լսել է «Գիշերային քանու և հառաչների, // Տավիղների, որ սերն են բացում, // Արշալույսի գունատ դարպասների» բնական ու երկնային չքնաղ երաժշտությունը: Հաջորդ բանաստեղծությունից պարզ է դառնում, որ սիրահարի երաժշտու-

թյան նպատակը քանու և տավիղի երաժշտությունը կրկնօրինակելն է, ինչպես նաև կնոջը ոգեշնչելը, որպեսզի բացի «իր» դարպասները, որոնց առաջ կանգնած՝ երգում է: Հինգերորդ բանաստեղծության մեջ դարպասին փոխարինում է պատուհանը, և պատանին հանդուհում է դեռատի կնոջը, որ այդ պատուհանից դուրս նայի: Վեցերորդ բանաստեղծության մեջ նա բացեիբաց արտահայտում է իր երազանքը՝ հայտնվել «այդ քաղցր գրկում», որը, երկու բանաստեղծություններն իրար կապող կառուցվածքային ընդհանրություններից ելնելով, նաև «սիրտն» է, որի դուռը սիրահար պատանին նրբորեն «բախում» է: Պատկերներն ավելի պայծառ և պակաս փակ են դառնում հաջորդ բանաստեղծություններում: Յոթերորդում՝ «երկինքը գունատ կապույտ բաժակ» է, ութերորդում՝ «սենյակը» արևոտ անտառ է, տասներորդում՝ փչակ: Տասնմեկերորդ բանաստեղծության մեջ հիմնական պատկերները փոքրացել և մոտեցել են երկրային կյանքին. հարկադրական կուսությունը ներկայացված է կնոջ մազերը կապող ժապավենի և նրա «աղջկական կուրծքը» գրկող սեղմիրանի միջոցով: Շարունակելով տասնմեկերորդ բանաստեղծության վերջին բառը՝ «կուսություն», տասներկուերորդ բանաստեղծությունը ի հայտ է բերում մի նոր փաստարկ՝ ամեն տեսակի «առաքինությունների» կամ զգուշավոր, շրջահայաց խորհուրդների, հատկապես՝ թաքնված, զգուշավոր լուսնի դեմ: Եվ, վերջապես, տասներեքերորդ բանաստեղծության մեջ հեղինակի ուշադրության կիզակետում կրկին հայտնվում է կնոջ սենյակը, երբ սիրահար պատանին քանոն խնդրում է «նրա փոքրիկ պարտեզն այցելել // Եվ երգել նրա պատուհանի տակ»: Տասնչորսերորդ և տասնհինգերորդ բանաստեղծությունների միջոցով սերն, իսկապես, բացում է դժգույն արշալույսի դարպասները՝ միաժամանակ կոտրելով կողպեքը, որպեսզի հայտնվի նաև արու զավակը: Պետք է նշել, որ արշալույսին նվիրված այս բանաստեղծությունները նաև գովերգում են կատարյալ սերը: Հերոսի սերը խարխափելով անցել է թերի հանգերի միջով, որպեսզի դառնա աղավնի՝ ընդունելով Սուրբ հոգու պատկերը, որին նա, որ-

պես արեգակի՝ խնդրում է, որ «ծագի»: Եվ չնայած՝ «Արևելքում հերթական արշալույսն է իշխում, // Հայտնվում են նուրբ, այրվող, հրելեզվակները» (տասնհինգերորդ բանաստեղծություն), հաջորդ բանաստեղծությունների հիմնական ազդակը արեգակի այրող ջերմությունից խուսափելն է: Ուստի պետք է հայտնվես կամ տասնվեցերորդ բանաստեղծության «զով, հաճելի մարգագետնում (տասներորդի փչակի հակադրությունն է), կամ քսաներորդի՝ սոճուտի «խավար, ցուրտ ստվերում» (ութերորդի կանաչ, արևոտ անտառին հակառակ), կամ բանտարկվել քսաներկուերորդի ամուր գրկում (տասներկերորդի հակադրությունը), կնոջ սրտի մամռապատ բնում (քսաներեքերորդում՝ վեցերորդի հակադրությունն է), քսանհինգերորդի մարող արեգակի և ամպախեղդ հովտում (համեմատենք յոթերորդի հետ), կամ էլ գերեզմանում, որտեղ «բոլոր սերերը պետք է ննջեն» (քսանութերորդ): Տասներեքերորդ բանաստեղծության մեջ սիրահար պատանին քամուն հրավիրում է իր սիրեցյալի պարտեզ՝ երգելու: Ծայրահեղ հակադիր պատկերի ենք հանդիպում քսանիններորդ բանաստեղծության մեջ, որտեղ «Ամայի քամին փչում է ոռնալով // Ստվերոտ պարտեզին, ուր սերն է կենում»: Եվ եթե նախկինում սիրահարը վախվորած բախում էր սիրեցյալի սրտի դուռը, երեսուներեքերորդում արդեն «կարմիր ու դեղին հագած անզգամը» թափում է հեռացող ծառերի «դուռը»՝ ծաղրելով գարնան գալստյան սրտատրոփ սպասումը, իսկ երեսունչորսերորդում ծնռան ձայնն է սպասում դռան հետևում՝ բղավելով մակբեթակերպ երազողին. «Այլևս չքնն՛ս»: Այս վերջին բանաստեղծությունը միակն է քննարկվող շարքում, որի մեջ ձայները սկսում են աճել և բազմամալ՝ մինչ սիրահարի սրտում ձայնի՝ սենյակից դուրս գտնվող ծնռան ձայնին բախվելը, ընդ որում՝ մեկը բացականչում է՝ «Քնի՛ր հենց հիմա», իսկ մյուսն արգելում է այլևս քնած մնալ: Համապատասխանաբար, երեսունհինգերորդ բանաստեղծության մեջ ջրի ձայնին փոխարինում է «աղմուկը»: Երեսունվեցերորդը գիշերային մղձավանջի գրական կերպավորումն է, որ «Ուլիսեսի» և «Ֆիննեգամի հոգեհացի» գիշե-

րային մղձավանջի նախատիպն է: Ի վերջո, առաջին բանաստեղծության սերը իր տեղը գիշում է պատերազմին. «Բանակը վարզում է երկրով», ծաղկեպսակով զարդարված խաղաղության իդեալականացված կերպարին («Մութ տերևները մազերին») փոխարինում են մարտական շարքով կանգնած մի խումբ ճչացող ուրվականներ, որ հաղթականորեն քամհարում են իրենց երկար, կանաչ մազերը:

«Կամերային երաժշտության» ամենաազդեցիկ մեկնաբանությունները բոլորն էլ կենտրոնացել են վերնագրի շուրջ: Ուիլիամ Յորք Թինդալը հետադարձ հայացք է ձգում՝ «Ուլիսեսից» վերադառնալով դեպի «Կամերային երաժշտությունը»:¹ Նա վերհիշում է, թե ինչպես էր Բլումը կարծում, որ կամերային երաժշտությունը հենց այն ծայնն է, որ առաջ է գալիս, երբ Մոլլին միգում է գիշերանոթի մեջ:² Այս ամենը նա կապում է վերնագրի ընտրությանը վերաբերող փոփոխական այն կարծիք-պատմություններին, որոնց հեղինակները Յերբերտ Գորմանը և Օլիվեր Ջոն Գոգարթին են.³ ընդ որում՝ նրանք երկուսն էլ գիշերանոթը նույնացնում են ջրհորի հետ և իրենց եզրակացությունը հիմնավորելու համար օգտագործում են յոթերորդ և քսանվեցերորդ բանաստեղծությունների՝ իրենց շինծու մեկնաբանությունը՝ բանաստեղծությունները ներկայացնելով որպես միգելու գործընթացի նկարագրություն: Ըստ Թինդալի՝ Ջոյսի եղբայր Ստանիսլաուսը մերժում է նրանց հորինվածքը և վերաշարադրում Գորմանին հասցեագրած իր նամակում հաստատած երրորդ վարկածը՝ վիճարկելով, որ ինքն արդեն ընտրել է հատորի վերնագիրը:⁴

«Կամերային երաժշտությունը» աղոտ է անդրադառնում հրապուրանքին և դրա զովացնող հետևանքներին, սակայն դրա վեր-

¹ Joyce, James. *Chamber Music*, New York, Columbia University Press, 1954, pp. 70-80.

² Joyce, James. *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York, Random House, 1986, pp. 97-98.

³ Gorman, Herbert. *James Joyce*, New York, Farrar and Rinehart, 1939, p. 116; Gogarty, Oliver St. John. *Mourning Became Mrs. Spendlove*, New York, Creative Age Press, 1948, p. 53.

⁴ Joyce, James. *Chamber Music*, New York, Columbia University Press, 1954, pp. 85-86.

նագրի գլխավոր ենթադրությունն այն է, որ բանաստեղծական շարքը հետազոտում-ուսումնասիրում է փոքր, փակ տարածքի երաժշտական հնարավորությունները: Ջոյսն ընդգծում է «Կամերային երաժշտության» երաժշտական բնույթը ոչ միայն վերնագրի միջոցով, այլև բանաստեղծություններից մեկի (տասնմեկերորդի) համար ինքը երաժշտություն է գրում և առաջարկում Ջեֆրի Պալմերին՝ երգի վերածել նաև մյուսները. «Հուսով եմ, որ ժամանակի ընթացքում երաժշտություն կգրես «Կամերային երաժշտության» բոլոր բանաստեղծությունների համար: Մասամբ դա է եղել մտադրությունս, երբ գրում էի դրանք: Գիրքը, փաստորեն, երգերի ժողովածու է, և եթե ինքս երաժիշտ լինեի, ենթադրում եմ, որ ամբողջը երգի կվերածեի»:¹ Բանաստեղծությունների երաժշտականության մասին հատուկ շեշտում է Արչի Լոսը՝ ուշադրություն դարձնելով դրանց մեղեդայնությանը սիմվոլիստական ենթատեքստի շրջանակներում,² ինչպես նաև Չեստեր Անդերսոնը, որ մանրամասն անդրադառնում է դրանց ռիթմական առանձնահատկություններին և հռետորական ձևերին:³ Բանաստեղծությունների կառուցվածքային չափերն ու միանմանությունը և այն փաստի առկայությունը, որ դրանք բոլորը երգվում են մույն ձայնով, Ջոյսին հնարավորություն են տալիս մանրագնին հետազոտել Դուբլինի կյանքն ու տեսարանները ոչ միայն դրսից, այլև դրա մանրակերտը՝ տեղավորված փոքրիկ սենյակում, որ գրեթե աննկատելիորեն ձևափոխվում է՝ ստանալով գերեզմանի կերպարանք. «Գերեզմանային սիրահարներ էինք» (երեսուներորդ բանաստեղծություն): Բանաստեղծությունների արտաքին պատկերները, փաստորեն, ներքին սենյակների պատկերներն են, սակայն ավելի ծավալուն, հոգեբանական տեսակետից ավելի խոշորացված ու մանրամասն քննված:

¹ Joyce, James. *Letters*, ed. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1966, p. 167.

² Loss, Archie. Interior and Exterior Imagery in the Earlier Work of Joyce and in Symbolist Art, *Journal of Modern Literature* N 8, New York: New York Times Co., 1980, p.109.

³ Chester, Anderson. *Joyce's Verses*, New York, Viking, 1964, p.177.

Թվում է, թե բանաստեղծությունը Ջոյսի համար պարզապես միջոց է՝ արտահայտելու մեկուսացված լինելու զգացումը կամ ուղղակի վավերագրելու և պահպանելու զգացմունքային առանձին պահերն ու պոռթկումները: Ինչպես ենթադրում է վերնագիրը՝ «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննի», այս բանաստեղծությունները առանձին-առանձին իրենցից անչափ մեծ արժեք չեն ներկայացնում, այլ անձնական պահերի ոչ շատ թանկ ընծաներ են. մեկը հովանավորչական և նուրբ զգացում է («Ծաղիկ՝ ընծայված դրստերս»), մյուսը զրուցակցին ոգեշնչում է՝ դիմագրավել մանկության տարիների բաղձալի պարզությունն ու վստահությունը («Պարզամիտները»): Սակայն դրանք բոլորն էլ երաժշտական են, հայրենաբաղձ և նկատելիորեն զգացական, ինչպես սիրենների երգերը, որոնք լսում և, ի վերջո, մերժում էր Բլումը «Ուլիսեսում»: «Պարզամիտներում» Ջոյսն անտեսում է այդ երգերի իմաստը, որով կանխատեսվում է վտանգը, և բանաստեղծության մեջ քնարական ծայրը ողիսեսյան նավաստիների «մոմակալած ականջներին» ասում է՝ «Պաշտպանեք ինձ մանկամիտ մրմունջներից»: Նրա բանաստեղծությունների թերությունը դրանց ներքին հզոր ուժն է՝ մարդու հոգում արթնացնելու կարոտի «հոսանքներ»: Ջոյսը երբեք չի թերագնահատել պարզ երգերի հնարավորությունը, որով դրանք ի վիճակի են հրապուրելու զգայությունները և խորտակելու կյանքի ծարավը, որով էլ, հավանաբար, բացատրվում է, թե ինչու է «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննիի» գործերից մեկը՝ «Գիշերային տեսարանը», դարձել «Ֆիննեգանի հոգեհացի» «Տրիստան և Իզոլդա» հատվածի հիմնական թեման: Նախնական տարբերակում այս էպիզոդն սկսվում էր որպես հեզնական նշում, որ քիչ-քիչ շրջապատում և, ի վերջո, դառնում է դրա զգայական կենտրոնը՝ վերածվելով երիտասարդության մասին ռոմանտիկ և հուսահատ բանաստեղծության:

Պոեզիան բոլորովին էլ առաջնակարգ դեր չէր խաղում հասուն Ջոյսի ստեղծագործության մեջ, սակայն հեղինակի ժողովածուներում հանդիպող բազմաթիվ բանաստեղծություններ ապացուցում

են, որ նա միևնույն ժամանակ հրաշալի բանաստեղծ էր. ընդ որում՝ հավասարապես իր երկու ճանաչողական ձևատեսակներում՝ թե՛ կոմիկական և թե՛ քնարական: Եվ չնայած Ջոյսի սիրային քնարերգությունը կարող է անսպասելիորեն ավանդական, նույնիսկ հնաոճ թվալ, այն մեր առջև բացում է բոլորովին նոր, անծանոթ Ջոյսին: Իսկ այս իրողությունը հնարավորություն է ընձեռում՝ նորովի տեսնելու նաև նրա նորարարական պոեզիան:

Նշենք, որ Ջոյսը բանաստեղծություններ հորինել է ամբողջ կյանքի ընթացքում: Առաջինը հրատարակված բանաստեղծական ժողովածուն «Կամերային երաժշտություն» էր, որը ներառում է 1901-1904 թթ. գրված պոետական ստեղծագործությունները: Ձևով այն երգերի շարք է՝ գրված վերածննդի անգլիական քնարերգության ոգով: Դրանց սյուժեն մի փոքր անորոշ և պայմանական է, սակայն հնարավոր է հետևել դրա հիմնական գծին՝ անձկություն, տենչանք, մերձեցում, հոգնություն, բաժանում և մեռություն: Առկա է նույնիսկ հանուն սիրո զոհաբերվող բարեկամության թեման, ինչպես նաև թշնամի աշխարհի թեման, որ վրեժխնդիր է լինում սիրահարներից.

Մի՛ գայրացիր, եթե հիմարների ամբոխը
Կրկին քո մասին սուտ ճիշ արձակի,
Սիրելի՛ս, թող քո թարթիչների անդորրը
Ոչ մի պահ չխաթարվի:¹

Ջոյսի այս գիրքը, որ համահունչ էր դարագլխի նուրբ և ոճավորված պոեզիային, կարեկցաբար ընդունվեց անգլիական սիմվոլիզմի առաջնորդների, առաջին հերթին՝ Յեյթսի կողմից, ում ազդեցությունը Ջոյսի «Կամերային երաժշտության» վրա, մինչև անգամ ուղղակի արձագանքները, ակնհայտ են: Անառարկելիորեն նկատելի են նաև այդ տարիներին չափազանց մոդայիկ Վեռլենի շունչն ու

¹ Joyce, James. Pomes Penyeach, London, Faber & Faber, 1933, p. 18. (թարգմ. հեղինակի - Լ.Ս.):

արտահայտչամիջոցները: Հիշենք, որ Վեռլենը բանաստեղծներից պահանջում էր «առաջին հերթին՝ երաժշտություն» (la musique avant toute chose):

Հայտնի է, որ Ջոյսն օժտված էր բնածին ծայրով, հրաշալի տենոր էր և երիտասարդ տարիներին հաջողությամբ իռլանդական երգեր և բալլադներ էր կատարում: Հետագայում նա տարվեց անգլիական մադրիգալային պոեզիայով (Դոուլանդ, Բյորդ և եղիսաբեթյան շրջանի այլ ներկայացուցիչներ) և 16-րդ դարի երաժշտությամբ: 1904թ. նա նույնիսկ մտադրվել էր հյուրախաղերի մեկնել Անգլիայի հարավ, որտեղ համերգների ընթացքում պետք է վին նվագեր և հանդես գար համապատասխան հնագույն երգերի կատարմամբ: Ջոյսի երգերը ստեղծվել են որպես սիրելի կերպարների ծաղրանմանակումներ: Այդ երգերը կատարելիս նա հանպատրաստից ստեղծագործում էր՝ նվագակցելով ռոյալով կամ կիթառով: Նա միշտ ցանկացել է, որ այդ բանաստեղծությունների հիման վրա երաժշտություն գրվի, և նրա այդ ցանկությունն իրականացավ: Բազմաթիվ կոմպոզիտորներ չկարողացան դիմագրավել Ջոյսի «Կամերային երաժշտության» գաթակաղութանը:

Հետագայում քննադատներն այս ժողովածուում «ծաղրերգություն» հայտնաբերեցին և ցույց տվին, որ այս ժողովածուի գրեթե ցանկացած տողը կարելի է շրջել և քնարերգության փոխարեն զավեշտ կամ անվայելուչ մտքեր տեսնել: Մասնավորապես՝ մեկնաբանները նշել են, որ արդեն իսկ ժողովածուի վերնագիրը՝ «Կամերային երաժշտություն» (“Chamber Music”), Ջոյսի համար իբր երկրորդ, անպարկեշտ իմաստն ուներ՝ կապված գիշերանոթ (chamber pot) բառի հետ: Ինչպես տեսնում ենք, մման մոտեցման դեպքում անչափ դյուրին է ծայրահեղությունների մեջ ընկնել և լիովին խեղաթյուրել ճշմարտությունը: Ջոյսի վաղ շրջանի գրքի ամենագրավիչ առանձնահատկությունը ոչ թե ծաղրանմանակումն է, այլ հենց ոճավորումը, անսովոր ճշմարտախոսությունը: Այսինքն՝ ոչ թե Ջոյսն է ծաղրում սիրային թեման, այլ այդ թեման ինքնին ծիսական ծաղ-

րանմանակումը ներառում է որպես բովանդակային բաղադրատարր, այդ պատճառով էլ հիմարը կամ ծաղրածուն հենց սիրահարի բնական դիմակն են՝ սկսած Անակրեոնից և վերջացրած Յեթսի ծաղրածուով, որ սիրահարվել էր թագուհուն («Բոժոժավոր թասակը»), և Բլոկի հերոս՝ լոռամրգի հյութով շաղախված խեղկատակով («Ծաղրածուի կրպակը»):

Ջոյսի կենդանության օրոք հրատարակված երկրորդ (և վերջին) բանաստեղծական ժողովածուն «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննին» է, որ արմատապես տարբերվում է առաջինից: Ըստ էության՝ այս գիրքը ներառում է օրագրից հանված թերթիկներ՝ Ջոյսի թափառական ճակատագրի նշանաձողերը, որ ներկայացված են քնարերգական խոստովանությունների ձևով՝ երբեմն անխղճորեն ուղղակի, երբեմն էլ խորհրդավոր ծածկագրված: Նշված են նաև ամսաթվերն ու գրության վայրերը՝ Տրիեստ, Ցյուրիխ, Փարիզ...

Բանաստեղծությունների մեծ մասը գրված է Տրիեստում 1913-1915 թթ.: Այս ստեղծագործությունների կենսագրական նախահիմքը Ջոյսի նուրբ և խորը զգացմունքն է իր սանուհու՝ Ամալյա Փոփփերի նկատմամբ, անհույս սիրո պատճառած տառապանքները՝ միախառնված ամոթի և մեղքի զգացման հետ: Մեղքի զգացման գիտակցումը հատկապես նկատելի է «Ափին՝ շատրվանի մոտ» բանաստեղծության մեջ, որտեղ խոսքը Ջոյսի որդու մասին է, իսկ «Ծաղիկ, որ նվիրել եմ դստերս» ստեղծագործությունը նվիրված է Ամալյայի և հեղինակի դուստր Լյուչիայի հանդիպմանը: Ի տարբերություն «Կամերային երաժշտության» ոճավորված և բավականաչափ պայմանական երգերի՝ գրքի բոլոր բանաստեղծությունները գործնականում կարելի է մեկնաբանել՝ հիմնվելով գրողի կենսագրական տվյալների վրա: Այսպես, օրինակ, առաջին հայացքից փոխաբերական իմաստ ունեցող «Բանհոֆշտրասսե» բանաստեղծությունը (օրվա աղջամուղջի մեջ), արտացոլում է Ջոյսի աչքի հիվանդությունը, որից տառապում էր ամբողջ կյանքում, կուրության հասնելու վախը, որ նրան հետապնդում էր Ցյուրիխում: «Ողբ Ռահունի վրա»

բանաստեղծությունը Ջոյսի կնոջ՝ Նորայի պատմությունն է՝ ասք մի պատանու մասին, որ ինչ-որ ժամանակ սիրահարված է եղել նրան և մահացել է այդ սիրուց: Նույն սյուժեն օգտագործվել է «Դուբլինցիները» շարքի ամենահայտնի՝ «Մեռյալները» պատմվածքում.

Հեռավոր անձրևն է քչփչում Ռահունի վրա,
Որտեղ քնած է սիրելիս:
Թախծոտ ծայրը խավար լուսնալույսում
Հնչում է գիշերվա միջով:

Լսո՞ւմ ես, սիրելի՛ս,
Ինչպես է այն ինձ կանչում անձրևի
Միալար խշշոցի միջով – սիրահար այն տղան՝
Պաղ գիշերվա մեջ:

Նման պաղ ժամին սև խավարի մեջ
Մենք էլ քուն կառնենք –
Խուճացած եղինջի, թաց ճիմահողի մեջ
Եվ մաղող անձրևի ներքո:¹

Առանձին քննարկման մյուս է ժողովածուի վերնագիրը: Բնագրում առկա է Ջոյսի համար սովորական բառախաղը: “Pomes Penyeach” բառակապակցության առաջին բաղադրիչը փոխգիշումային է, անգլերեն “poems” և ֆրանսերեն “pommès” բառերի միջին թվաբանականը: Այսինքն՝ վերնագիրը կարելի է թարգմանել ինչպես «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննի», այնպես էլ՝ «Խնձոր՝ հատը մեկ պեննի»: Նախապես Ջոյսը մտադրվել էր ժողովածուում ներառել տասներկու բանաստեղծություն և գիրքը գնահատել մեկ շիլլինգ, այսինքն՝ մեկ պեննի՝ յուրաքանչյուր բանաստեղծության համար: Սակայն հետագայում որոշել է ավելացնել ևս մեկ ստեղծա-

¹ Joyce, James. Pomes Penyeach, London, Faber & Faber, 1933, p. 17. (թարգմ. հեղինակի – Լ.Ս.):

գործություն, որ գրել էր գրքում ներառվածից շատ առաջ՝ 1904 թ., և նույնիսկ հենց դրանով է բացում ժողովածուն: Այդ պատճառով էլ այն վերնագրել է “Tilly” (քաշլից, հավելում): Քննադատների կարծիքով՝ այս բանաստեղծությունը կապ ունի Ջոյսի մոր մահվան (1903 թ. օգոստոս) և մոր հանդեպ ունեցած մեղքի զգացման հետ, որ երբեք չլքեց Ջոյսին (այս մասին ավելի մանրամասն՝ կարելի է տեսնել «Ուլիսեսի» առաջին գլխում):

Կենսագրական առումով՝ «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեմնի» ժողովածուում ընդգրկված գործերի շարքին կարելի է դասել նաև Ջոյսի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը՝ “Ecce puer”, որ վերցված է լատիներենից և նշանակում է՝ «Ահա՛ այն երեխան»: Ջոյսը ծնափոխել է Պիդատոսի բառերը, որ փշե պսակով Յիսուսին դուրս բերեց ամբոխի առաջ և ասաց. “Ecce homo!” («Ահա՛ այն մարդը»): “Ecce puer” բանաստեղծությունը գրվել է 1932 թ. փետրվարին՝ թոռան ծննդյան առթիվ, որը պապի պատվին անվանվել էր Սթիվեն Ջեյմս Ջոյս: Յարսի՝ Յելենի հղիությունը ծանր ընթացք էր ունենում: Ավելին, ծննդաբերությունից յոթ օր առաջ մահանում է գրողի հայրը՝ Ջոն Ջոյսը: Այդ օրերին սուզը և ուրախությունը միախառնվել էին: Եվ զարմանալի չէ, որ, ինչպես բանաստեղծության վերնագրում, այնպես էլ բովանդակության մեջ, համադրվում են խաչելությունն ու ծնունդը:

Ջոյսի բանաստեղծությունների և արձակի մեջ բազմաթիվ աղերսներ կան, մեծաթիվ են հեղինակի (և նրա գրական կրկնորդի՝ Սթիվենի) բնավորության գծերին և ճակատագրին առնչվող մեկնաբանությունները: Արդեն «Կամերային երաժշտություն» ժողովածուի մեջ նկատելի է այն ամենը, ինչ բնորոշ է Ջոյսին՝ հոգեկան առանձնահատուկ ցավ, երբ սիրելու բնածին պահանջմունքը և կիրքը ուղեկցվում են սիրո հանդեպ անվստահության և սիրահարին ծաղրածանակի ենթարկելու հետ: «Չմայած ես արդեն մադրիգալ եմ» բանաստեղծության մեջ «ճղճղան երգիչներին» վերաբերող տողերում, երբ այդ երգիչները մինչև երկինք փառաբանում են իրենց սի-

րելիներին, և սիրուց անբաժան կեղծիքը բացահայտող հատվածներում նկատելի են ակնհայտ առնչություններ Ջոն Դոնի ստեղծագործությունների, հատկապես՝ «Եռակի հիմար», «Աճող սեր», «Թուիկներն ալգի» բանաստեղծությունների հետ: Սակայն, նույնիսկ այն պայմաններում, երբ թվում է, թե Ջոյսը գիտակցում է, որ իր՝ սիրո կեղծ խայծը կուլ տալու տարիքն արդեն «անցել է», մա դարձյալ ցանկանում է նետվել սիրո հորձանուտը:

Որպեսզի իմ խղճուկ, անալի լեզվի մեջ
Քո քնքշանքի թույնը ներխուժի:¹

Նույն երկվությունը զգացվում է մաև «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննի» ժողովածուի խոստովանական բանաստեղծություններում: Բանաստեղծական այս շարքում շատ բան անկեղծորեն չի ասված կամ թաքցված է: «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննին» այն նույն խորհրդապաշտական ծառի ուշացած պտուղներից է, ինչ Ամնա Ախմատովայի «Պոեմ առանց հերոսի» ստեղծագործությունը: Առեղծվածային է «կոտրված ճյուղը» «Հավելում» շարքի առաջին բանաստեղծության մեջ, յուրօրինակ է հնչում մաև «ոսկյա որթը» «Մակընթացություն» բանաստեղծության մեջ, որի մասին Ջոյսն ասում է.

Բարձրացնում և օրորում ես, դու՛, ոսկյա որթ,
Քո ողկույզները սիրո հզոր մակընթացության ժամանակ,
Նույնքան խուսամավող, հսկա և անողորմ,
Որքան քո անորոշությունը:²

Այս քառատողը հանելուկ կմնա, եթե այն չհամադրենք մեկ այլ բանաստեղծության «կոտրված ճյուղի» և այդ երկու պատկերների աստվածաշնչյան սկզբնաղբյուրի հետ: Ե՛վ խաղողի որթը, և՛ կոտրված ճյուղը վերցված են Քրիստոսի խոսքերից. «Ես եմ ճշմարիտ որթը, եւ իմ Հայրը մշակն է: Ամեն ճիւղ, որ ինձանում է եւ պտուղ չէ

¹ Նույն տեղում, էջ 179:

² Նույն տեղում:

բերում, Նա կտրում է նորան. եւ ամեն պտուղ բերողին մաքրում է, որ էլ աւելի պտղաբեր լինի: ... Կացէք ինծանում՝ եւ ես ձեզանում. ինչպէս որ ծիւղն իր անձիցը կարող չէ պտուղ բերել, եթէ որթումը չճնայ, այսպես ոչ էլ դուք՝ եթէ ինծանում չճնաք: ... Եթէ մեկն ինծանում չէ մնում, նա դուրս կ'գցուի ինչպէս ծիւղը, եւ կ'չորանայ. եւ ժողովում են նորանց եւ կրակի մէջ գցում, եւ այրվում է»:¹

Ջոյսի բանաստեղծության ամենակարևոր բառը վերջինն է՝ անորոշություն (incertitude), անհնարիմությունը՝ կրկին հավատալ, նորեն հոգեկան անդորր ձեռք բերել, ինչին տիրապետել է մանուկ հասակում: Այսպիսի տանջանք էր ուղեկցում նրան ամբողջ կյանքում:

Բացի «Կամերային երաժշտություն» և «Բանաստեղծություններ՝ հատը մեկ պեննի» ժողովածուներից, Ջոյսը տարբեր առիթներով գրել է բազմաթիվ բանաստեղծություններ, չափածո կատակներ և ծաղրանմանություններ (պարոդիա): Հայտնի են երկու խայթիչ երգիծական ստեղծագործություններ, որ հրատարակել է երիտասարդ տարիքում: Դրանցից մեկը՝ «Սուրբ առաքելությունը» (1904թ.), սկսվում է այսպես.

Ես կատարսիսն եմ: Ես՝ մաքրումը,

Սա է իմ կոչումը:

Ես կախարդական պրիզմա չեմ,

Այլ աղտահանիչ կլիզմա:²

Ջոյսի կատակ-բանաստեղծություններից շատերը գրավիչ են նրանով, որ արտացոլում են նրա կյանքի այս կամ այն մշանակալից իրադարձությունները, ինչպես, օրինակ, կատաղի պայքարը «Դուր-լինցիները» հրատարակելու կամ «Ուլիսեսի» տպագրությունն ավարտին հասցնելու համար: Սակայն այս բանաստեղծությունները

¹ Աւետարան ըստ Յովնանի, Սուրբ գրոց ընկերություն, Շտուտգարտ, 1989, ԳԼ. ԺԵ, 1-6:

² Joyce, James. Pomes Penyeach, London, Faber & Faber, 1933, p.16. (թարգմ. հեղինակի – Լ.Ս.):

նույնպես միայն կենսագրական նշանակություն չունեն: Փաստորեն, ցանկացած նման ստեղծագործության մեջ՝ գրված ինչ-որ առիթով կամ պարզապես զվարճանալու համար, Ջոյսը ցուցաբերում է մեծագույն բանաստեղծական վարպետություն, ինքնատիպություն և նրբագեղություն: Լինելով կատարելության ջատագով՝ նա ուղղակի չէր կարող հրաշալի չգրել:

ԳԼՈՒԽ 4

ՋԵՅՄՍ ՋՈՅՍԻ ՓՈՔՐ ՎԵՊԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ

4.1. «ՍԹԻՎԵՆ ՀԵՐՈՍԸ» ՎԵՊԸ՝ ՈՐՊԵՍ «ԱՍՏՎԱԾԱՅԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ» ԽՏԱՑՈՒՄ

Ջոյսը ստեղծագործության կառուցողական փորձարարությունը լեզվականի վերածելու բնագավառում իր ուժերը փորձել է մինչև 1904 թ. գրած մանրապատումներում և անվանել է «Աստվածահայտնություններ»։ Իրականում ժանրի հայտնագործողն ու հեղինակը չլինելով՝ նա զգալիորեն զարգացրել է այն՝ գեղագիտության սեփական առանձնահատուկ համակարգի միջոցով ընդլայնելով և բարձրացնելով արտահայտչական այնպիսի նշանակալի մակարդակի, որ գեղագիտական աստվածահայտնության գաղափարը անմիջականորեն զուգորդվում է նրա անվան հետ։ Այն շրջանում, երբ նա առավելապես նվիրված ու հարազատ էր ստեղծագործական այս ձևին, աստվածահայտնության երկխոսական կամ, այսպես կոչված, «դրամատիկական» տեսակն է ի հայտ գալիս, որին հետևում է արձակի կայուն տարատեսակը կամ «պատմողական» եղանակը, որը, փաստորեն, վերջին տեսակն էր, որ երևան եկավ տասը տարի անց արձակ մանրապատումների ժողովածուում, և որն անվանվել էր «Ջակոմո Ջոյս»։ Թվում է, թե երկխոսական աստվածահայտնությունները տեսածի կամ լսածի ուղղակի վերարտադրությունն են, իսկ կայուն արձակի տարատեսակին վերագրվող աստվածահայտնությունները, ընդհակառակը, արտահայտում են տարածվող ու հընթացս զարգացող գրողական հետաքրքրությունները։ Եթե երկխոսությունները գերազանցապես դիտողական «ընթերցման» արձանագրություններ են, կայուն արձակ մանրապատումները դեպքերի, իրադարձությունների, ապրումների կամ երազների գրառումների են վերածվում։

Երբ Ջոյսը ձեռնարկեց իր առաջին վեպը, որը հետագայում պետք է լույս տեսներ «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վերտառությամբ, նա աստվածահայտնության պատկերներն օգտագործում էր որպես սեփական ստեղծագործությունների շարժառիթ կամ պատրվակ: Աստվածահայտնությունների պահպանված ձեռագիր, մաքրագրված օրինակները՝ համարակալված ծախսակողմյան էջերին, կրում են հերթական համարների հստակ հետքերը: Չնայած դրանք բոլորն էլ միատիպ են, չեն արտացոլում շարադրանքի հաջորդականությունը, այլ վկայում են, որ մաքրագրված էջերի համարակալումը կատարվել է ոչ թե շարադրելու ընթացքում, այլ ավելի ուշ, այնուամենայնիվ, աստվածահայտնությանը վերաբերող անկանոն գրառված մասերը վերընթերցելուց հետո զգում ենք, որ դրա հետևանքով միագումարվել և կապակցվել են անջատ, իրար հետ մերձին բովանդակային աղերսներ չունեցող հատվածները: Դրանց շարունակական համատեքստավորումը պատմողական հսկայական ներուժ է պահանջում: Ջոյսին հաջողվել է հաջորդաբար դասավորել իր ընտրած աստվածահայտնությունները և դրանց միջոցով պատմվածքի սուբստրատ՝ միասեռ երևույթների ընդհանրության հիմք ստեղծել, որոնք հետագայում զարգանալու և ծավալվելու են: Փոխկապակցված և միասնական շարադրանքի վերածված աստվածահայտնությունների նվազագույն կառուցվածքի օրինակ կարող է հանդիսանալ «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպի երկրորդ մասի մի փոքրիկ հատվածը, որը երեք աստվածահայտնությունների միասնական շարք է, ընդ որում՝ դրանցից յուրաքանչյուրը սկսվում է միևնույն՝ «Նա նստած էր» արտահայտությամբ,¹ և պատկերում է Սթիվենի այցելությունները բարեկամներին, ամբողջ թշվառությունն ու կեղծավորությունը, որին նա բախվում է: Հենց այս պատկերների միջոցով էլ բացահայտվում է հիմնական թեման: Որպես նախատեքստ օգտա-

¹ Joyce, James. A Portrait of the Artist as a Young Man, New York, Viking, 1968, pp. 67-68.

գործված հեղինակի կյանքը մի քանի անգամ հանվել է վեպի բուն տեքստից: Գլխավոր նախատեքստը, որ կարմիր թելի նման անցնում է Ջոյսի ամբողջ գրական ժառանգության միջով, և որից սկիզբ է առել ու ծավալվել «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպը, առավելագույնս մշակված ու բացահայտված է «Սթիվեն-հերոսում», վեպ, որը սկզբնապես ծրագրված էր վաթսուներորդ և պահպանված փոքրաթիվ նշումները վկայում են, որ հեղինակը մտադրվել է վերաշարադրել ինքնակենսագրական նախատեքստը և այն մատուցել որպես գեղարվեստական մշակում: Դեռևս մինչև «Արվեստագետի դիմանկարի» երևան գալը՝ «Սթիվեն-հերոսն», իր հերթին, ծառայել է որպես հուշատետր կամ նոթերի գիրք և անհամար բառերի, արտահայտությունների, կերպարների, դեպքերի ու իրադարձությունների շտեմարան:

Այս կապակցությամբ անհրաժեշտ է նշել, որ «Սթիվեն-հերոսից» մինչև «Արվեստագետի դիմանկարը» ընկած գրողական ուղին անցում է «Դուբլինցիների» միջով: Այս ստեղծագործության մեջ անձնական-անհատական պատմությունները, որ միաժամանակ նաև փոխկապակցված ներքին բովանդակություն ունեն, պարզորոշ բացահայտում են Ջոյսի անհանգիստ, անվերջ դեպի զարգացումը միտված ստեղծագործ բնավորությունը, ստեղծագործության մեջ ձևի և նյութի նշանակալի կառուցվածքները, որ լիովին համահունչ են Դուբլինի նախատեքստերի համակարգված ընթերցմանը, Դուբլին քաղաքի փողոցներին ու բնակիչներին, Իռլանդիայի պատմությանը, քաղաքականությանն ու հասարակությանը, գրական երկերին, աստվածաբանական ուսմունքին կամ աստվածաշնչյան պատմություններին: Ջոյսի քննադատները «Դուբլինցիներում» նկատում են միջտեքստային վկայակոչումների առատություն և սեփական կենսափորձի արտացոլման նախնական օրինակներ ու հաջողված փորձարկումներ, որ հետագայում ակնառու են դառնալու ավե-

լի ուշ շրջանում գրված ստեղծագործություններում: Չնայած մի շարք քննադատներ առաջարկում են նախատեքստ համարել Մերիի և Մարթայի վերաբերյալ աստվածաշնչյան պատմությունները՝ «Քույրերում»,¹ Իռլանդիայի քաղաքական իրադրությունը՝ «Բաղեղի օրը» պատմվածքում, «Աստվածային կատակերգությունը»՝ «Շնորհի» դեպքում,² կամ Դանթեն ու Յոնթերոսը պատմվածքների այս ժողովածուի ամբողջ մակրոկառուցվածքում,³ կարելի է հավելել, որ Ջոյսի՝ աստվածահայտնություններին միտված գեղագիտության փիլիսոփայությունը վերածվում է գեղարվեստական շարադրանքի, երբ հեղինակը ստիպում է, որ «Մեռյալների» բազմաշերտ աստվածահայտնությունները հայտնվեն Աստվածահայտնության տոնի գիշերը, իրադարձություն, որն իր հերթին հանձնվում է ընթերցողի երևակայության դատին:⁴

«Դուբլինցիներում», ըստ ամենայնի, փորձարկվելուց հետո Ջոյսն առաջին անգամ «Արվեստագետի դիմանկարում» է լիակատար հաջողության հասնում միասնական, իրար միահյուսված նախատեքստերի կիրառման բնագավառում: Այս վեպը միաժամանակ մատնանշում է գրողի մտադրությունը և նրա կողմից իրականացված նշանակալի քայլերը դեպի կառուցվածքային բաղադրիչների և արտահայտչամիջոցների գերիշխանությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: 1905թ. ամռանը նա ժամանակավորապես ընդհատել էր «Սթիվեն-հերոսի» շարադրման աշխատանքները՝ հուսալով հետագայում անպայման անդրադառնալ դրան. 1907թ. ամբողջովին հեռացել էր նաև վաղ շրջանում սկսած վեպից: Այս ամենի պատճառը «Դուբլինցիների» և, հատկապես, «Մեռյալների» ավարտն ազդարարող գեղագիտական նվաճումն էր:

¹ Beja, Morris. James Joyce: The Centennial Symposium, Urbana, Illinois University Press, 1986, p. 215.

² Reynolds, Mary. *Joyce and Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 159.

³ Ghiselin, Brewster. The Unity of Joyce's Dubliners, Accent 16, November 25, New York: New York Times Co., 1956, p. 115.

⁴ Hart, Clive. *James Joyce's "Dubliners": Critical Essays*, London, Faber, 1969, p. 160.

Վաղ շրջանի ստեղծագործություններում Ջոյսի՝ արդեն իսկ նկատելի դարձած գեղարվեստական մտադրություններն ու հեռանկարներն ավելի են ընդգծվում, երբ քննական համեմատության են ենթարկվում «Սթիվեն-հերոսի» միջադեպային հատվածները՝ «Դուր-լինցիների» կատարելապես իրական պատմվածքները և «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումի» ընդմիջվող և ցայտուն պատմությունները: «Ուլիսեսում» ներկայացվող նոր ոճը, որ հեղինակի նախկին ջանքերի արդյունք է, ընթերցանության նկատմամբ նոր պահանջներ է պարտադրում, ինչը զգալի է դառնում, երբ հաշվի ենք առնում գրքից գիրք, մույնիսկ՝ հենց միևնույն ստեղծագործության մեջ տեղ գտած ոճական փոփոխությունները: Ընդ որում՝ տեղաշարժ է կատարվում երևակայությունից կամ թվացյալ օբյեկտիվ, իրական ներկայությունից դեպի վերհուշը, կամ մտավոր գործունեության մեկ այլ ոլորտ՝ կառուցված հուշերի տեսքով, որոնք ոչ՝ երևակայական են, ոչ՝ էլ օբյեկտիվ: Այսպես, օրինակ, երբ Սթիվենը վերհիշում է աստվածահայտությունները, այս իրողությունը բոլորովին էլ երևակայության արդյունք չէ, այլ, առավելապես լինելով չեզոք, շարադրանքի երանգավորման միջոցով այն որոշակի դատողություններ է արտահայտում նրա նախկին կենսափորձի վերաբերյալ: Գրողի միջամտությունը ներկայանում է ոճական առանձնահատկության շնորհիվ, հաճախ աղոտ ակնարկների և անձնական վկայակոչումների միջոցով, որ միաժամանակ թե՛ խոչընդոտում, և թե՛ ոգևորում է ընթերցողի ընկալումը: Այս ոճն ավելի շատ քողարկված է, քան բացահայտ:

Ջոյսի լեզվաոճական խնդիրները քննարկելիս քննադատները հակադրում են մի քանի տեսակետ՝ վիճարկելով՝ արդյո՞ք նրա ստեղծագործություններն էապես բնանկարագրական (նատուրալիստական) են, այսինքն՝ հագեցած են պարզ, անպաճույճ, արտաքին մանրամասների նկարագրությամբ կամ անհարկի խորհրդանշական են, ինչի հետևանքով, փաստորեն, ներառում են հոգեկան բացահայտումներ ու հայտնություններ: Ջոյսի լեզվին և ոճին վերա-

բերող այս տերմինները գրականագիտության մեջ ներմուծել է Էդմունդ Ուիլսոնը դեռևս 1930-ական թթ.:¹ Ջոյսի գրվածքները խորհրդանշական տեսանկյունից դիտարկելու մասին է խոսում Ուիլիամ Թինդալը:² Քենեթ Բուրկեն համոզիչ հիմնավորումներով առարկում է Ջոյսի ստեղծագործությունների խորհրդանշական ընթերցանության նկատմամբ քննադատական միտումների դեմ և ընդգծում գրողի կողմից կատարված բառերի իմաստային փոփոխությունների վերաբերյալ առանձնակի ուշադրության անհրաժեշտությունը:³ Հետագայում քննադատները շարունակում են հաճախակի անդրադառնալ այս խնդրին: Օրինակ՝ Չարլզ Պիկն իր «Ջեյմս Ջոյս. քաղաքացին և արվեստագետը» մենագրության մեջ⁴ մանրամասն քննում է Ջոյսի գրական ժառանգության լեզվաոճական առանձնահատկությունները, պարզաբանում խորհրդանշականին վերաբերող մեկնաբանությունները և մանրագնին, հիմնավոր ծանոթագրում է Ջոյսի վաղ շրջանի ստեղծագործությունները:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Ջոյսի գրվածքներում երևակայությունը և օբյեկտիվ նկարագրությունը ներկայանում են որպես բացահայտ, ակնհայտ լեզվաոճական միավոր, որն իր հետ բերում է սեփական մեկնաբանությունը: Երևակայության վերամբարձ լեզուն հայտարարում է իր անմիջական մուտքը դեպի տարօրինակ հոգևոր տիրույթները, և ընթերցողը գիտակցում է այդ կարգավիճակը, քանզի այն նկատելիորեն տարբերվում է առտնին իրականության սահմանափակումներից: Այս լեզվի նպատակն ու նշանակությունը պայմանական նշանակության մերժումն է, և հենց որ ընթերցողը գիտակցում է այդ իրողությունը, սովորական, առօրյա փորձառությունը զիջում է

¹ Wilson, Edmund Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930, Charles Scribner's Sons, New York, 1931.

² Tindall, William. James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World, New York; Charles Scribner's Sons, 1950.

³ Burke, Kenneth. A Portrait, Fact, Inference, and Proof in the Analysis of Literary Symbolism, Terms for Order, ed. Stanley E. Hyman, Bloomington, Indiana University Press, 1964, p.148.

⁴ Peake, Charles. James Joyce: The Citizen and the Artist, Stanford, Stanford University Press, 1977, p. 245.

դիրքերը, այլևս հետագա հարցերի անհրաժեշտություն, կարելի է ասել՝ նաև հնարավորություն, գոյություն չունի: Օբյեկտիվ իրականության մի փոքր տարբեր, կարելի է ասել՝ տեղեկատվական-փաստագրական լեզուն խոստանում է ակնհայտորեն ուղիղ, պարզունակ ուղի դեպի սահմանափակ, սովորական իրականությունը:

«Սթիվեն-հերոսի» որոշ հատվածներ, օրինակ, բավական ինքնատիպ ձևով և անուղղակիորեն են ներկայացնում Սթիվենի հետաքրքրությունը խորհրդապաշտության նկատմամբ, ամենայն հավանականությամբ այստեղ իր դերն է խաղում հարգանքն ու պատկառանքը Յեյթսի խորհրդապաշտական պատմվածքների հանդեպ: Գլուխ 12-ում, որը պատկերում է Սթիվենի երկրորդ տարին համալսարանում, նա ավելի քիչ է սովորում, քան նախկինում և ավելի շատ ժամանակ է տրամադրում գրական խանդավառությանը, որը ներառում է Յեյթսի ստեղծագործությունները, հատկապես՝ «Օրենքի սեղանները», որ վերաբերում են Օուեն Աիերնին, Մայքլ Ռոբարտեսին և ծայրահեղ խորհրդապաշտությանը: Սթիվենի կողմից նման պատմվածքների ընթերցանությունը, դրանց հուզական արտահայտչականությունը կյանքի և կենսակերպի հանդեպ, որ լայնորեն հակասում է հասարակական ավանդույթներին, համընկնում են դուբլինյան մոռացված գրադարանում իտալական Վերածնության շրջանի ստեղծագործությունների՝ նրա ինքնաբուխ փնտրտուքի հետ: Երբ «Ուլիսեսում» Ջոյսը վերհիշում է, թե ինչպես էր կլանված ընթերցում «Աբբասի խունացած մարգարեությունները... Մարշի գրադարանի քարացած որմնախորշերում», ¹ որ տեղի է ունենում աստվածահայտնությունների վերհուշից անմիջապես առաջ, որոշակիորեն վերաբերում է նրա կյանքի հենց այս շրջանին: Սթիվենի ակնածանքը Աիերնի և Ռոբարտեսի նկատմամբ այնպիսի ձևերով է բացահայտված «Սթիվեն-հերոսում», որ նման հնարքների մեքսայլևս չենք հանդիպի ավելի ուշ շրջանում գրված ստեղծագործու-

¹ Joyce, James. *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York, Random House, 1986, pp. 107-108.

յուններում: «Արվեստագետի դիմանկարում» այդ մասին պարզապես նշվում է, իսկ «Ուլիսեսում» Սթիվենն իրեն բացահայտորեն հեռու է պահում մյուս արվեստագետներից, ովքեր հետաքրքրություն են ցուցաբերում այդ նոր ոճի նկատմամբ: «Սթիվեն-հերոսում» նա առանց որևէ դժվարության ի վիճակի է «հավատալ նրանց գոյության իրական լինելուն», քանզի ինքն «ընկճվածության ու տագնապների» մեջ է:¹ Եվ որովհետև նրանք «օրենքից դուրս են», ուրեմն օժտված են գաղտնի իմաստնությամբ: Սթիվենը կարող է դիմակայել իռլանդական մշակույթի կաշկանդիչ սովորույթներին՝ նույնամալով նրանց հետ: Նա նույն կերպ է վարվում, երբ ձեռնամուխ է լինում աստվածահայտնությունների շարադրմանը:

«Սթիվեն-հերոսում» Սթիվենի անսպասելի հանդիպումը Յեյթսի արվեստի հետ՝ Սթիվենի համար շրջադարձային կետ է դառնում, որը գրեթե ամբողջությամբ արտացոլվում և ավելի շուտ՝ պատկերվում է նրա բնավորության գծերը ներկայացնելիս, քան նախապես ձեռնարկվել ու զարգացվել էր ոճական առանձնահատկությունների միջոցով: Նման պատկերման հուզականության և արտահայտչականության տարբերությունն էլ հենց նշանավորում է հիմնական հակասությունն ու հակադրությունը ինչպես «Սթիվեն-հերոսի» և «Արվեստագետի դիմանկարի», այնպես էլ այս երկու ստեղծագործությունների գլխավոր հերոսներից ընթերցողի ստացած տպավորության միջև: Յեյթսի պատմվածքներն ընթերցելուն զուգընթաց՝ Սթիվենն ավելի տարօրինակ ու ծայրահեղ է դառնում իր վճռական պայքարում՝ իռլանդական մշակույթի՝ սահմանափակումներ ենթադրող ավանդույթների դեմ: Այդ ընթացքում նա սովորում է հետևել Բլեյքի հեղափոխական պատվիրանին, թե ծայրահեղությունների ուղին առաջնորդում է դեպի իմաստնության պալատը, և Օսկար Ուայլդի անհարգալից տարբերակին՝ ոչինչ ավելի մեծ հաջողության չի բերում, քան չափազանցությունը: 1890-ականների անգլիացի և իռ-

¹ Joyce, James. Stephen Hero, ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon, London, Cape, 1969, p.178.

լանդացի բազմաթիվ արվեստագետների նմանությամբ Սթիվենը նույնպես ընտրում է չափազանցությունների ուղին՝ բողոքելու միջին խավի ներսում ձևավորված սովորույթների դեմ: «Սթիվեն-հերոսի» բազմաթիվ տեսարաններում առկա է այդ տարօրինակ չափազանցությունը, սակայն ամենաակնառուն այն հատվածն է, թե ինչ մոլեգնությամբ է Սթիվենը փորձում վերհիշել և հրապարակայնորեն վերարտադրել Յեյթսի «Օրենքի սեղանները» պատմվածքը, չնայած զգում է, որ իր վարքագիծը վտանգավոր է դառնում, և ինքը կարող է կորցնել վերահսկողությունը սեփական անձի նկատմամբ և նույնիսկ խելագարվել. «Տարօրինակությունը սկսել էր համակել նրա կյանքը»:¹ Սթիվենի համար վճռորոշ և շրջադարձային է դառնում Իզաբելի մահը: Քսանմեկերորդ գլխի վերջին հատվածը տեսանելիորեն բացահայտում է Ջոյսի իրատեսական աստվածահայտնություններից մեկը. Սթիվենի մայրը դաշնամուրի առջև ընդհատում է ինքնահայեցողության և ինքնավերլուծության գործընթացը, որ խանգարվել էր այն հանկարծակի նորությամբ, թե «Իզաբելի... ստամոքսի անցքից ինչ-որ հեղուկ է դուրս հոսում»:² Եվ Իզաբելի մահից հետո Սթիվենի ցնորքները չեն ավարտվում, ընդհակառակը, դրա պատճառով նրան լիովին պարուրում է Յեյթսի ստեղծագործություններով ներշնչված հոգևոր արվեստի մի նոր տարատեսակը: Սակայն իրադրությունն արդեն փոխվել է: «Սթիվեն-հերոսին» հատուկ բացառիկ միջոցներով Ջոյսը հակիրճ, ոճական անպաճույճ, սակայն դիպուկ միջոցներով պատկերում է այդ փոփոխությունը՝ իրապաշտորեն նկարագրելով Իզաբելի թաղումը քսաներկուերորդ գլխում. «Թաղման օրը՝ առավոտյան, փակ դաշնամուրի դիմաց կանգնած Սթիվենը լսեց, թե ինչպես դաճաղը դղրդոցով ներքև իջավ թեք աստիճաններով»:³

Համաձայն Ջոյսի նախնական մտահղացման՝ «Սթիվեն-հերոսը» պետք է լիներ ինքնակենսագրական ստեղծագործություն,

¹ Նույն տեղում, էջ 179:

² Նույն տեղում, էջ 163:

³ Նույն տեղում, էջ 166-167:

անձնական կյանքի պատմություն և գեղարվեստական միջոցների օգնությամբ բացահայտեր, թե ինչպես է տեղի ունենում մարդու մտավոր զարգացումն ու առաջընթացը, այսինքն՝ ներկայացնել մարդու ներաշխարհում տեղի ունեցող մտավոր փոփոխությունները, նաև՝ սեփական լարված մտասկզբումները, միաժամանակ ցուցադրել, թե ով էր ինքը մանուկ օրերին, ինչպես էր հասակ առել և ինչ էր դարձել՝ դուրս գալով պատանեկության կեղծավոր, ճիզվիտական պարտեզից: Նա փորձում է ինքն իրեն դիտարկել ճշմարտացիորեն, առանց դույզն-ինչ կողմնապահության և այդ նպատակով ստանձնում է աստվածակերպ կեցվածք՝ դիտարկելու և քննարկելու մանկանն ու պատանուն, ում անվանում է Սթիվեն, չնայած՝ իրականում Սթիվենը հենց ինքն է: «Սթիվեն-հերոսում» մանրամասնորեն նկարագրված են գլխավոր հերոսի կյանքի երկու տարիները, որ մա անցկացնում է Ազգային համալսարանում: Գրքի այս հատվածը ոչ թե պատկերում է «փոքրիկ տղային», այլ ներկայացնում է Սթիվեն Դեդալուս անուն-ազգանունով «երիտասարդի» կենդանի և հետևողական կերպարը, և նրա գործողություններից, մտածողության առանձնահատկություններից և նույնիսկ արտաքին նկարագրությունից ակնհայտ է դառնում, որ հերոսը ոչ այլ ոք է, քան նույն ինքը՝ Ջեյմս Ջոյսը:

«Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումը» գրելու համար Ջոյսը խորանում է իր անցյալի մեջ, գլխավորապես՝ արդարացնելու, բայց նաև՝ ցուցադրելու այն: Եղբորը՝ Ստանիսլաուսին, մա բացատրում է, որ գրքի էությունը հետևյալն է. մենք այն ենք, ինչ կանք, մեր հասունությունը մեր մանկության ծավալումն է, և քաջ տղան ամբարտավան երիտասարդի հայրն է: Սակայն ուղիներ փնտրելով, որպեսզի դրվագային «Սթիվեն-հերոսը» վերափոխի «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումի», Ջոյսը կառուցվածքային մի սկզբունք գտավ, որն այնքան ծայրահեղորեն էր արտացոլում իր մտքի կերտվածքը, որքան ինքը կցանկանար: Արվեստի գործը, մայրական սիրո մման, հաջողության է հասնում

բազում խոչընդոտներ հաղթահարելով, և Ջոյսը, որ բավարարված չէր իր ավելի վաղ շրջանի գործերով՝ որպես հեշտորեն գրված ստեղծագործություններով, այժմ գտել էր ելքը՝ այդ խոչընդոտները բարդ ձևի մեջ տեղադրելով: Սթիվենը գրականություն ստեղծելուն մոտենում է որպես «գեղարվեստական մտածողության երևույթի, հետևում, թե ինչպես է այն ծնվում ու մարմին առնում», ապա նկարագրում է, թե ինչպես է արվեստն առաջ շարժվում քնարականից դեպի էպիկականն ու դրամատիկականը. «Դյուցազներգության պարզագույն ձևը ծնվում է քնարական գրականությունից, ուր արվեստագետն ինքն իրեն դիտարկում է որպես դյուցազնական իրադարձությունների կենտրոն, և այդ ձևը զարգանում է, կատարելագործվում, մինչև որ զգացմունքայնության ծանրության կենտրոնը փոխվում է ու դառնում հավասարապես հեռու և՛ արվեստագետից, և՛ ուրիշներից: Այդ ժամանակ պատումը դադարում է սոսկ անձնական լինելուց: Արվեստագետի անձը թափանցում է պատումի մեջ, զարգանում, շարժվում, սավառնում գործող անձանց շուրջ, ինչպես կենսատու ծով... Թատերգական ձևը ևս ծնունդ է առնում այն ժամանակ, երբ կենսատու ծովը լցվում է և պտտվում գործող բոլոր անձանց շուրջ ու ներարկում այնպիսի կենսական ուժ, որ նրանք ձեռք են բերում իրենց սեփական չմարող գեղագիտական կեցությունը... Գեղագիտական արարման առեղծվածը, որը կարելի է մմանեցնել նյութական կերտմանը, ավարտված է»:¹ Այս արարիչը ոչ թե տղամարդ է, այլ կին, և Ջոյսը շարունակում է փոխառնել Ֆլոբերի պատկերը՝ նրան անվանելով «Աստված», բայց նա իրականում Աստվածուհի է: Այս արգանդից են կյանք առնում արարածները: Նույնիսկ տղամարդու միջամտությունն անհրաժեշտ չէ: Ինչպես Սթիվենն է ասում՝ «երևակայության կույս արգանդում խոսքը մարմին է առնում»:

¹ Զ. Ջոյս, Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում, թարգմ. Դ. Շարուրյան, Դույս և սեր, Երևան, 2006, էջ 313-314:

Այս երկու գրքերում Ջոյսը կարծես վերահաստատում է իր ընտանեկան ազգակցական կապերը, ազատվում իրեն երեխա համարելու հակասություններից և օգտագործում է դրանք, որպեսզի թոթափի մոր պայմանականությունն ու հոր չարությունը, հայր և մայր դառնա ինքն իր համար, ստեղծագործական գործընթացի գերմարդկային ջանքերի շնորհիվ վերածնվի ոչ թե փոխակերպվելով մեկ ուրիշի, այլ հենց Ջեյմս Ջոյսի (այս միտքն արտացոլված է նրա մականերում):

Կարծես ճշմարիտ է, որ Ջոյսը ինչ-որ չափով անվստահ է Սթիվենի նկատմամբ իր վերաբերմունքի մեջ: Իհարկե, այստեղ առանձնապես տարօրինակ ոչինչ չկա: «Ինքնակենսագիր» վիպասաններից շատերը, հավանաբար, դժվարություն են ունենում, երբ փորձում են որոշել, թե իրենց հերոսները որքան հերոսական պետք է լինեն: Բայց Ջոյսի հետազոտությունները համընկան հենց այն ժամանակների հետ, երբ հեռավորության կարգավորման ավանդական միջոցները մերժվում էին, երբ օբյեկտիվության ուսմունքը օդում էր կախված, և մարդիկ լրջորեն էին վերաբերվում այն գաղափարին, որ «իրականությունը» զարթնեցնելն էր արվեստի նպատակը, և որ արվեստագետին չպետք է մտահոգի՝ արդյո՞ք ընթերցողը հավանություն է տալու իր գրածին, թե՛ ոչ, ծիծաղելո՞ւ է, թե՞ լաց է լինելու:

Ավանդական ձևերն իրենց բուն հասկացողության մեջ հեռավորության վերաբերյալ որոշակի պարզություն էին մտցրել: Եթե հեղինակը որոշել էր, օրինակ, կատակերգություն գրել, նա գիտեր, որ կերպարները պետք է հանդիսատեսից որոշակի հեռավորության վրա «ստեղադրվեին»: Սա, իհարկե, բոլոր խնդիրները չէր լուծում: Համակրանքն ու հակակրանքը, հիացմունքն ու արհամարհանքը հավասարակշռելը շարունակում էին գլխավոր նպատակը լինել, չնայած դրա համար կարելի էր օգտագործել մինչ այդ եղած կատակերգակների փորձը: Մյուս կողմից, եթե գրողը որոշել էր ողբերգություն կամ եղերերգություն, երգիծանք կամ փառաբանություն գրել, նա կարող էր հիմնվել նախկին ավանդույթների վրա: Սակայն երի-

տասարդ Ջոյսին նման ուղենիշներ չէին սպասվում, և, թվում է՝ նա երբեք չզգաց իր վիճակի բարդությունը: Երբ ստեղծագործական վաղ շրջանում նա գրեց իր համառոտ աստվածահայտնությունները, որ երկխոսություն կամ նկարագրություն էին և պետք է բացահայտեին իրերի ներքին իրողությունները, նա ենթադրում էր թե՛ գրողի, թե՛ ընթերցողի նույնացումը, նրանք երկուսն էլ հանդիսատես էին բացահայտման պահին, երկուսն էլ կիսում էին ճշմարտության մեկ պահի տեսիլքը: Չնայած աստվածահայտնությունների մի մասը զվարճալի է, մյուս մասը՝ տխուր, մի քանիսն էլ՝ խառը, հիմնական ներգործությունը միշտ նույնն է՝ անհաղթահարելի զգացումը, որ Ջոյսը սիրում էր անվանել «մարմնավորում»: Գեղարվեստի իմաստը կյանքի է կոչվել աշխարհի մարմնի մեջ. բանաստեղծն արել է իր գործը:

Նույնիսկ այս վաղ շրջանի աստվածահայտնություններում առկա է հեռավորության բարդությունը: Հեղինակը ակնհայտորեն սպասում է, որպեսզի ընթերցողը կիսի իր կամխակալ կարծիքն ու հետաքրքրությունները և յուրաքանչյուր բառից կամ շարժումից որսալ այն ճշգրիտ տրամադրությունը կամ ծայներանգը, որ առաջանում է հենց իր՝ հեղինակի համար: Բայց քանի որ գրողի հետ նույնացումը նման պահերի հաջողության համար լուռ պահերի նախապայման է, հեռավորության հիմնական խնդիրը երբեք լուրջ չէ: Եթե նույնիսկ հեղինակն ու ընթերցողը տարբեր մեկնաբանություններ անեն, նրանք կիսում են առաջացած իրականության զգացումը: Հեռավորության բարդությունները միայն այն ժամանակ են անհաշվելի դառնում, երբ Ջոյսը երկար պատմության կենտրոնում տեղավորում է այն կերպարը, որը աստվածահայտնությունների կրողն է, աստվածահայտնություն արտադրող սարքը, որը հեղինակի կողմից օգտագործվում է որպես օբյեկտ, և որ կասկածելի հեռավորության վրա է ստեղծագործության նորմերից: Եթե նա ծաղրանքով է վերաբերվում հեղինակ-կերպարին, ինչպես նա վարվում է «Սթիվեն-հերոսի» մեծ

մասուն, ապա ի՞նչ է տեղի ունենում նրա նկարագրած աստվածահայտնությունների որակի հետ:

Արդյո՞ք դրանք դեռևս իրական աստվածահայտնություններ են, թե՞ այն, ինչ կարծում է դրանց մասին մոլորված պատանին: Եթե, ինչպես Ջոյսի եղբայր Ստանիսլաուն է բացահայտում, «հերոս» բառը ծաղրական է, կարո՞ղ ենք լրջությամբ վերաբերվել հակահերոսի հայացքին: Իսկ եթե մի կողմ թողնենք ծաղրական երանգը, եթե հերոսն իսկական հերոս է, և եթե ընթերցողն իրերը տեսնի ճիշտ այնպես, ինչպես ինքն է տեսնում, այդ դեպքում օբյեկտիվության հետ ի՞նչ կլինի: Դիմանկարն այլևս իրականության օբյեկտիվ մեկնաբանություն չի լինի՝ դիտարկված գեղագիտական պատշաճ հեռավորությունից, այլ պարզ, սուբյեկտիվ ներողամտություն: Ջոյսը երկար է գոտենարտել այս խնդրի հետ: Ֆլոբերի նման՝ Ջոյսը նույնպես իր նախորդ արվեստագետների ստեղծած ավանդույթներից չի օգտվել, նրանք երկուսն էլ իրենց համար հող չեն ստեղծել, որպեսզի ամուր կանգնեն դրա վրա: Երկուսն էլ միևնույն արգելքներին են հանդիպել, և չնայած նրանցից յուրաքանչյուրը, համեմայն դեպս, հաղթահարել է այդ դժվարությունը, Ջոյսն այնպիսի հոգեվիճակում չէր, որ դրանց պահանջների մեջ խորանար, ինչպես ռեալիստներն էին քննում հրատապ խնդիրները: Ծայրահեղ եսամուլ, որ պայքարում է գեղարվեստորեն գործ ունենալու սեփական ես-ի հետ, հումորիստ, որ չի կարողանում խուսափել այդ փքուն ես-ի դիմանկարի ծաղրական հետևանքներից, նա արդեն ավարտում «Սթիվեն-հերոսում» դեմ առ դեմ է կանգնում այն բանի հետ, որ պետք է ընդունել որպես անհաշտությունների խառնաշփոթ: Արդյո՞ք անունը, որ ինքն է հորինել, դիտմամբ է ծիծաղաշարժ դարձված, ինչպես ասում է Ստանիսլաուն: Թե՞ սիմվոլիզմի լուրջ քայլ է դա: Լուծումն ակնհայտ է. պարզապես ներկայացրու «իրականությունը» և թույլ տուր, որ ընթերցողը դատի: Կտրիր-հանիր հեղինակային բոլոր դատողությունները, բոլոր ածականները և ստեղծիր մի երկար, ամորոշ աստվածահայտնություն:

Ազատագրված լինելով հեղինակի ճշգրիտ մեկնաբանություններից՝ արդյունքում ստացված ստեղծագործությունն այնքան փայլուն և հմայիչ էր, հերոսի հայացքն այնքան պարզ, որ գրեթե ոչ մի ընթերցող չի նկատում ծաղրական և հեզմական բովանդակությունը, բացի, իհարկե, մյուս կերպարների նկատմամբ գործարկված ծաղրից:

Սթիվենի նկատմամբ հեզմանքի մասին չէր խոսվում մինչև 1922 թ., մինչև որ լույս տեսավ «Ուլիսեսը», որը բացահայտեց, թե Իկարոս-Սթիվենը ցույց է տրված սեղմված թևերով: Հեզմանքի մասին խոսակցություններն ավելի ակտիվացան, երբ «Սթիվեն-հերոսի» մի հատվածը հրատարակվեց 1944 թվականին:

Այն, ինչ գտնում ենք «Սթիվեն-հերոսում», «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումի» հիմքում դրվածի պարզունակ հաստատումը չէ: Այստեղ ավելի շուտ գտնում ենք ծայրահեղ բարդ հայացք, որն իր մեջ ներառում է հեզմանքի և հիացումի անկանխագուշակելի միախառնումը: Այսպես, թոմիստական գեղագիտությունը «հիմնականում Աքվինացու կիրառումն էր, և նա շիտակորեն մեկնաբանում էր այն՝ նորարարությունները բացահայտող պարզամիտ տեսքով: Սա նա անում էր՝ մասամբ առեղծվածային դերի նկատմամբ սեփական ճաշակը բավարարելու համար, մասամբ էլ՝ սխոլաստիկայի բոլոր նախադրյալների հանդեպ իսկական նախատրամադրվածության պատճառով»: Նախքան այս հատվածին հասնու լինելը ոչ ոք Սթիվենի վերաբերյալ նման ճշգրիտ և համալիր եզրակացության չէր հանգել: Մեղքի և հավանության զուգորդումը բոլորովին այլ է ավարտում «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումում». ենթադրյալ հեղինակն, անկասկած, հաճախ հրաժարվում է ավելի երիտասարդ պատմողի անկեղծ դատողություններից, որոնք ներխուժում են «Սթիվեն-հերոսի» մեջ: Սակայն պետք է նկատել, որ նրա դատողությունը պակաս համալիր չի դարձել: «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումի» վերաբերյալ որևէ քննադատական աշխատության մեջ Սթի-

վենի կարծիքների առնչությամբ հնարավոր չէ գտնել նման զուգադրություն. «Այս պարզ գործընթացի շնորհիվ հաստատելով, որ արվեստի գրական ձևը ամենագերազանցն է, նա շարունակեց դրա քննարկումը՝ հանուն իր տեսության, կամ, ինչպես ինքն է ներկայացնում, սահմանելու այն հարաբերությունները, որ պետք է գոյություն ունենան գրական պատկերի, հենց իր՝ արվեստի գործի և այն էներգիայի միջև, որ երևակայել ու ձև է տվել գիտակցող, արձագանքող, առանձնահատուկ կյանքի այդ կենտրոնին՝ արվեստագետին»։ Արդյո՞ք կարելի էր «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումից» եզրակացնել, որ Ջոյսը Սթիվենի մեջ տեսնում էր պարզապես իր տեսության նպատակահարմարության ջատագովին։ Կարո՞ղ էինք գուշակել, որ Ջոյսը նրան կվերաբերվեր ծաղրանքով՝ որպես «բոցավառված սրտով հեղափոխական» և «երկինք հառնող էսսեիստ»։ «Սթիվեն-հերոսում» հեղինակի վերջնական գնահատականը գեղագիտության վերաբերյալ բարենպաստ, սակայն սահմանափակ է. «Բացի պերճախոս և ամբարտավան ճամարտակությունից, Սթիվենի էսսեն գեղագիտության տեսության մանրագնին մտածված մանրամասն մեկնաբանություն էր»։ Չնայած կարելի է առարկել, թե ավարտուն գրքում Ջոյսը համել է որոշ բացասական տարրեր, ինչպես, օրինակ՝ «պերճախոս և ամբարտավան ճամարտակությունը», և ներկայացրել է մաքուր տեսությունը զրույցի ձևով, այնուամենայնիվ պարզ է, որ Ջոյսն ինքը իր հերոսի տեսության մասին դատում է ավելի մանրամասն, քան կարելի էր եզրակացնել միայն վերջնական տարբերակից։ «Սթիվեն-հերոսում» կարելի է պարզաբանումներ գտնել նաև քահանայությունը մերժելու և նրա պոետական ունակության երկու վճռական խնդիրների վերաբերյալ։ Օրինակ՝ «նա այդ պահը վանել էր իր հիշողությունից և ... առաջին պլան էր մղել ցավի բանաստեղծության որոշ էջերը»։ Կարելի՞ էր մտածել, թե «Դիմանկարի» հերոսը «ցավի բանաստեղծություններ» կգրեր։ Նման բան չէր կարելի եզրակացնել սակայն՝ կարդալով Ջոյսի քննադատների եզրակացությունները։ Բայց ո՞վ կմեղադրի

մրանց: Ինչպիսի խելամտություն էլ Ջոյսը կանխադրի իր ընթերցողի մեջ, այն բավարար չի լինի ճշգրիտ դատողությունների համար, քանի որ, ի վերջո, նման կարողությունը հատուկ է միայն Ջոյսին: Եվ սա ճշմարիտ կլինի՝ հաշվի չառնելով, թե նա որքան հեռավորություն է կարողացել պահպանել իր և հերոսի միջև մինչև այն պահը, երբ ավարտել է վերջնական տարբերակը: Պարզապես անհնար է խուսափել այն եզրակացությունից, որ գիրքն ինքնին, որոշ առումով, փորձարարական վեպի նախաշեմ է, որից հետո սկսվելու է «Ուլիսես» վեպի մեծ սիմֆոնիան: Քանի դեռ վերացական եզրակացության չենք հանգել, որ Ջոյսն իրականում իրեն ազատել էր ամեն տեսակի դատողություններից մինչև վերջնական տարբերակի ավարտը, քանի դեռ չենք տեսնում, որ նա Սթիվենի գործողություններն, իսկապես, դիտում է որպես հավասարապես խելամիտ և հիմար, նույնքան զգայուն կամ անիմաստ, այնպիսի պատկերացում կունենանք, թե մշակումների ու հղկումների մեծ մասը, որ նա ծրագրել և իրականացրել է «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակումի» ավարտում տարբերակում, մեզանից շատերի համար մշտապես կորուստ է եղել: Եթե նույնիսկ, ուսումնասիրենք Ջոյսի բոլոր ստեղծագործությունները, եթե նրա վեպերի վրա մի ամբողջ կյանք վատենք, ինչպես կեսկատակ նշում է ինքը՝ Ջոյսը, հավանաբար, այդպես էլ երբեք չենք հասնի Իռլանդիայում Սթիվենի անցկացրած վերջին օրերի այն հարուստ, մաքուր և նույնքան տարբեր որակի ըմբռնմանը, որ առկա էր Ջոյսի վիպապաշտ ստեղծագործ մտքում:

4.2. ՎԻՊԱԿԱՆ ՀԵՐՈՍԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Ուշադիր ընթերցողը դյուրությամբ կնկատի, որ «Սթիվեն-հերոսը» զգալիորեն տարբերվում է գեղարվեստական մտահղացման այն տարբերակից, որը որպես վերջնական և ավարտուն ստեղծագործություն՝ հրատարակվեց «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վերտառությամբ: «Սթիվեն-հերոսի» ձեռագիր օրինակի 383 էջից միայն 93 էջն է ներառված «Արվեստագետի դիմանկարում»։ դուրս են մնացել բազմաթիվ կերպարներ և իրադարձություններ, Սթիվենի մտավոր զարգացումն ու կատարելագործումը նկարագրված է ավելի համառոտ և ուղղակի՝ առանց ընդարձակ մեկնաբանությունների ու մանրամասների: Երբ համեմատում ենք այս երկու ստեղծագործությունները, այսինքն՝ մտահղացման նախնական և վերջնական տարբերակները, ավելի ցցուն են դառնում այն տարբերությունները, որոնք գուցե և առաջին հայացքից խիստ էական չթվային, սակայն ընդհանուր պատկերացում են տալիս Ջոյսի գեղարվեստական մտածողության մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունների մասին: Իսկ այդ տարբերությունները բազմաբնույթ են: Այսպես, օրինակ, եթե «Սթիվեն-հերոսում» շատ ավելի նկատելի է Դեդալուսների ընտանիքը, որի մանրամասն նկարագրությունը հարուստ նախադրյալներ է ստեղծում, որպեսզի պատկերացում կազմվի, թե ինչու և ինչպես համալսարանական տարիները էական դեր խաղացին և մեծ նշանակություն ունեցան Սթիվենի մտավոր ինքնուրույնության թռիչքային զարգացման գործում, ապա «Արվեստագետի դիմանկարում» ընտանիքի անդամները, փաստորեն, անհետացել են այն տեսարանից, երբ Սթիվենը մեկնում է համալսարան: Վերջնական տարբերակից դուրս է մնացել պարոն Ուլքինսոնի տան նկարագրությունը, ոչինչ չի ասվում Սթիվենի և նրա եղբոր՝ Մորիսի մտերմական հարաբերությունների մասին, ամբողջությամբ բաց է թողնված Սթիվենի քույր Իզաբելի հիվանդության և մահվան սրտառու և ցնցող իրողությունը, ոչինչ չի ասվում նաև այն մասին,

թե ինչպես էր Սթիվենը ջանում իր ընտանիքի անդամներին համոզել, որ հիանալի Իբսենով: Բացի այդ, որոշ դեպքերում, նույնիսկ եթե նկարագրված են նույն կամ համանման դեպքերը, դրանք մեկնաբանվում են տարբեր եղանակներով: Այս երևույթին բնորոշ արտահայտություններից է Ջատկի տոնի պարտականությունը կատարելու՝ Սթիվենի հրաժարման միջադեպը: «Սթիվեն-հերոսում» այս իրադարձությունը լուսաբանված է Սթիվենի և նրա մոր միջև տեղի ունեցած երկխոսության ժամանակ և, կասկածից վեր է, որ այդ ամենը իրականում հենց այդպես էլ տեղի է ունեցել: Անհրաժեշտ է նշել, որ այս դրվագը գեղարվեստական որոշակի և ուրույն արժեք է ներկայացնում: Մինչդեռ «Արվեստագետի դիմանկարում» Սթիվենի կյանքի պատմության համար անչափ կարևոր նշանակությամբ օժտված այս հատվածը փոխարինված է Քրենլիի հետ ունեցած պարզ խոսակցությամբ: Հասկանալի է, թե որն է Ջոյսի նպատակը, երբ մի կողմ է թողնում նախնական տարբերակը և նույնաման անցքերը սկսում է նորից, բայց այլ կերպ շարադրել: Նա որոշել էր խնայել տարածությունն ու ժամանակը և փորձում էր գործողության կենտրոնը, որքան հնարավոր է, տեղափոխել և տեղավորել հերոսի գիտակցության ներքին սահմաններում: Այս նպատակին հասնելու համար նա ակնհայտորեն վճռել էր զոհաբերել սեփական մեթոդը, որն, ի վերջո, ավելի շուտ «Դուբլինցիների» մեթոդն էր, քան՝ «Արվեստագետի դիմանկարի», համաձայն որի՝ դեպքերը կամ հերոսները մեկը մյուսի հետևից պետք է ներկայացվեին ճշգրտորեն, անկողմնակալ: Արդյունքում՝ «Արվեստագետի դիմանկարին» հատուկ է լարվածությունը, հերոսի ներաշխարհի զարգացման նկատմամբ ուշադրությունն ավելի կենտրոնացված է, քան մտահղացման սկզբնական տարբերակում: Բացի այդ, իրական կյանքի զարգացումը վերահսկվում և կարգավորվում է միևնույն դիտանկյունից: Ավելին, «Արվեստագետի դիմանկարում» օգտագործված է գեղարվեստական շարադրման այնպիսի մեթոդ, երբ որևէ դրվագ կամ գրույց ոչ թե մանրամասն նկարագրվում է, այլ հեղինակը պարզապես աղոտ

ակնարկում է դրա մասին (հիշենք, թեկուզ, թե ինչպես է ներկայացվում Ջորդանո Բրունոյի կերպարը քննարկվող գործերում): Այս մեթոդը, կարծես, Սթիվենի մտքերն ու գործողություններն ավելի մտահոգիչ է դարձնում, քան դրանք կան իրականում: «Արվեստագետի դիմանկարը» ընթերցելիս թվում է, թե տեղի ունեցող իրադարձություններին հետևում են ոչ թե բաց դռան միջով, այլ բանալու անցքից, աղոտ պատկերները, որ հազիվ են նշմարվում սենյակի մութ անկյուններում, ավելանում են այն հանդիսավորությամբ ու արտասովոր նշանակությամբ, որ հասանելի է մեր սահմանափակ ու կանխորոշված տեսողությամբ: «Սթիվեն-հերոսում», ընդհակառակը, դուռը կրնկի վրա բաց է, և ամեն ինչ հնարավորինս տեսանելի ու շոշափելի է դարձված, բոլոր իրադարձություններն ու պատկերները լույսի մեջ են, ավելի քիչ է հուզականությունն ու շեշտադրումը: Սակայն «Արվեստագետի դիմանկարի» կենտրոնացման հարաճուն ճնշումը, որքան էլ այն ցանկալի և սքանչելի լինի, ձեռք է բերվում կորուստների գնով: Այսպես, օրինակ, Սթիվենի ընկերները՝ Քրենլին, Լինչը և մյուսները, ներկայացվում են որպես մտահղացումներ, այսինքն՝ միայն որպես Սթիվենի մտքի արգասիք: Նրանք, ըստ ամենայնի, չեն պատկերվում, կերպավորվում: Ջոյսը համոզված է, նույնիսկ պահանջում է, որ նրանք ընդունվեն որպես անառարկելի իրողություն, որպես Սթիվենի ներաշխարհում գոյություն ունեցող կերպարներ, որոնք իրենց անուններից և խոսքերից բացի կարիք չունեն հետագա ճանաչման կամ ինքնության հաստատման: Այնինչ «Սթիվեն-հերոսում» նույն ընկերները պարզորոշ հստակեցված կերպարներ են. Ջոյսը նրանց ներկայացնում է առանձին-առանձին, հանգամանորեն նկարագրում է նրանց արտաքինը, մտածելակերպը, կարծիքներն ու տեսակետները, նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր անկախ սեփական իրողությունների համակարգը, ճիշտ այնպես, ինչպես «Դուբլինցիների» հերոսները: Նրանք զուտ ծայնարկիչ կամ ինքնակառավարվող սարք չեն, ինչպես «Արվեստագետի դիմանկարում», որտեղ պարզապես հանդես են գալիս որպես Սթիվենի՝

«չափազանց» կարևոր նշանակություն ունեցող սոսկական մտապատկերներ ու գաղափարներ:

Նման մոտեցումը նկատելի և ճշմարտացի է հատկապես այն աղջկա առնչությամբ, որին ֆիզիկապես համակրում է Սթիվենը: «Արվեստագետի դիմանկարում» առկա են միայն նրա անվան սկզբնատառերը՝ Է. Ք., և Սթիվենի կրքերն ու ցանկությունները, փաստորեն, կենտրոնացած են անանուն աղջկա շուրջ: Իսկ «Սթիվեն-հերոսում» աղջիկը սեփական անուն ունի՝ Էմմա Քլեր և կենդանի, ապրող անհատականություն է, ինչից զուրկ էր նրա «սկզբնատառավոր» նախորդը: Եվ ընթերցողը պարզորոշ տեսնում և հասկանում է Էմմային, ինչի արդյունքում էլ Սթիվենի հարաբերությունը նրա, ինչպես նաև մյուս հերոսների հետ դառնում է ավելի դրամատիկ և իրական: Այս կարծիքը լուսաբանելու լավագույն օրինակ կարող է ծառայել «Սթիվեն-հերոսի» այն դրվագը, որում Սթիվենը հանդիպում է Էմմային ոմն Դանիելի տանը, ուր երբեմն հաճախում է կիրակի երեկոները: «Արվեստագետի դիմանկարում» ոչինչ չի ասվում Դանիելի և նրա տան անդամների մասին, բայց Ջոյսը համառոտակի ընթերցողին է փոխանցում Դանիելի հյուրասենյակի սեփական նկարագրությունը: Սակայն այս երկու տարբերակների ամենաակնառու տարբերությունն այն է, թե ինչպես է նկարագրված ինքը՝ գլխավոր հերոսը: «Սթիվեն-հերոսում» նա զգացմունքային և մտավոր տեսակետից անավարտ՝ դեռևս չհասունացած պատանի, որ ավելի շուտ հիշեցնում է դպրոցի սովորական, միջին ունակությունների տեր շրջանավարտի, և հակառակ կամ գուցե՝ շնորհիվ այն փաստի, որ նրա կերպարի նկարագրությունն ավելի մանրակրկիտ է, թվում է, թե ավելի համակրելի անձնավորություն է, նաև՝ հպարտ ու գոռոզ անհատականություն: Նա ավելի շատ թուլություններ ունի և ավելի շատ հիմարություններ է անում (ինչպես, օրինակ, Էմմային հետապնդելը), քան հատուկ է նրա հետնորդի բնավորությանն ու վարքին: Նա կուռք դարձրած՝ պաշտում է Իբսենին, ինչի մասին հետագա տարբերակում գրեթե նշում չի արվում, և նրա հակազդե-

ցությունը ճիզվիտական դաստիարակության նկատմամբ ավելի մեծ ցասում ու կատաղություն է բերում, ինչպես ինքն է անվանում, «կաթոլիկ ժամտախտի» դեմ: Նա ավելի շատ է կախված իր ընտանիքից, որտեղ անվերջ հավանություն և օժանդակություն է փնտրում: Սթիվեն Դեդալուսի կերպարի ձևավորման և զարգացման ամբողջ ընթացքում քննարկվող երկու տարբերակներում հավասարապես գոյություն ունեն հինգ գլխավոր թեմաներ, որոնք սերտորեն կապված են հենց իր՝ Սթիվենի թեմայի հետ: Դրանք են՝ Սթիվենի ընտանիքը, նրա ընկերները (ինչպես արական, այնպես էլ իգական սեռի ներկայացուցիչները), Դուլիի կյանքը, կաթոլիկությունը և արվեստը: Սթիվենի անհատականության զարգացումը կարելի է դիտարկել որպես մի այնպիսի հետաքրքիր գործընթաց, որը կարծես մոռացության է մատնում առաջին չորս թեմաները, որպեսզի ամաղարտ մնա հինգերորդը: Եվ երբ այս վերջնական նպատակը իրագործվի, և արվեստն իր նախանշված տեղին արժանանա, արվեստագետն արդեն կարող է իր հարցերը լուծելու նպատակով անմիջապես վերադառնալ առաջին չորս թեմաներին: Իրականում՝ մաստիաված է ետ դառնալ, եթե ցանկանում է, որ ավարտին հասցվի մաս նրա գործառույթը՝ որպես արվեստագետի: Սակայն մինչ այս խնդիրը լուծելը՝ մա պարտավոր է որոշել, թե ինչ տիպի մարդ է արվեստագետը և, ընդհարապես, ինչ է արվեստը: Ի դեպ, հեղինակի ինքնակենսագրական նկատառումներից ելնելով՝ մի շարք առումներով այս երկուն էլ գրեթե նույնն են: Միաժամանակ նրա կենսագործունեության երկու տարբերակներն իրարից առանձնանում են հավանաբար նրանով, որ Սթիվենը որպես հերոս՝ պատանի է, իսկ որպես արվեստագետ՝ հասուն, ձևավորված տղամարդ:

Որքան էլ մեծ լինեն տարբերությունները երկու ստեղծագործություններում, կասկածից վեր է, որ գեղագիտական տեսությունը, որ մեզ այնքան մոտիկից ծանոթ է «Արվեստագետի դիմանկարից», գրեթե ամբողջությամբ արդեն նախանշված է «Սթիվեն-հերոսում», և այս երկրորդ վեպին ծանոթ ընթերցողներից շատերը համոզված են,

թե որքանով է այստեղ ներկայացված մեկնաբանությունը տարբերվում նախորդից: «Արվեստագետի դիմանկարում» Սթիվենն իր գեղագիտական ծրագիրն ուրվագծում է Լինչի հետ զրույցում, և Սթիվենի հարուստ գաղափարները, մտածողության ամբողջականությունն ու բազմաբարդությունը հակադրության մեջ են մտնում զրուցակցի աղքատիկ մտքի, գռեհիկ բացականչությունների և մեկնաբանությունների հետ: Սա վերացական նկարագրությունների նկատմամբ հետաքրքրությունը պահպանելու բավական արդյունավետ ձև է, որը շնորհիվ Սթիվենի լրջախոհությունը Լինչի հուժկորին հակադրելու, այն, ինչ կարող էր ծանր կամ միապաղաղ թվալ, դառնում է կենսախիճի և հետաքրքրական: Տեսությունը ներկայացվում է անկողմնակալ, միաժամանակ կոմիկական նախադրյալների առկայությամբ: Սակայն «Արվեստագետի դիմանկարում» Սթիվենը գրեթե չի ծավալվում իր տեսակետներն արտահայտելիս, չի մանրամասնում դրանք: Զգացվում է, որ նա այնքան է համոզված դրանց ճշմարտացիության մեջ, որ դույզն-ինչ չի մտահոգվում, թե մյուսները կամ որևէ մեկը իր հետ համաձայն կլինի՞, թե՞ ոչ: Նա վեր է համաձայնությունից և անհամաձայնությունից, նա արդեն նախապատրաստված է լինել «լուռ, արտաքսված և արհեստավարժ»:

Այդպիսին չէ «Սթիվեն-հերոսի» գլխավոր կերպարը: Նրա համար անձնական մեծագույն կարևորություն, սխրանքի հասնող նշանակություն ունի սեփական գաղափարների առաջ մղումը, և նա իր տեսակետները տարածում է ոչ թե ընկերների հետ սովորական, առօրյա զրույցների ընթացքում, այլ գրական հանրությանը հասցեագրված գրավոր գործերի միջոցով: Նրա համար այդ գործընթացը հասարակական իրադարձություն է, երևույթ, որին Սթիվենը նախապատրաստվում է մանրակրկիտ, մեծագույն խնամքով ու պատասխանատվությամբ: Ավելին, նրա գաղափարները պարզ, սոսկական հակադրության մեջ չեն դրվում մեկ այլ անձնավորության հուժկոխառն մեկնաբանությունների հետ, դրանք հակասության մեջ են կաթոլիկ եկեղեցու պայմանականությունների հետ, և այն

հատվածը, որտեղ նկարագրված է Սթիվենի զրույցը համալսարանի ղեկավարի հետ, գրքի ամենաարժեքավոր մասերից մեկն է: Սթիվենի մտքերն ու գաղափարներն այստեղ հակադրվում են Դուրլինի մտավոր կաթվածահարությանը, քանի որ, երբ նա ընթերցում է իր զեկուցումը, որը բառ առ բառ խնամքով նախապատրաստել էր, պատասխանը լինում է քար անտարբերությունը, այսինքն՝ ոչ ոք չի փորձում հասկանալ նրան. քաղքենիներին անհմար է հաղթել սեփական դաշտում, չնայած՝ տեսությունը մման ձևով ներկայացնելու առավելություններն ակնհայտ են: Եթե ուշադիր հետևենք Սթիվենին, կնկատենք, թե նա ինչպես է իր մտադրությունն առաջ տանում և զարգացնում եղբոր՝ Մորիսի հետ զրույցների ընթացքում, սակայն իրադրությունը ճգնաժամային է դառնում հրապարակային ելույթի ժամանակ:

Անհրաժեշտ է նշել, որ գեղարվեստական մման մեթոդն ունի նաև իր որոշակի թերությունները: Սթիվենի տեսության նախապատրաստումն ու զարգացումը չափազանց երկար ընթացք է ունենում, անհարկի միջամտվում է զանազան դրվագներով, և դրա նկարագրությունը այն բախտորոշ նշանակությունը չունի Սթիվենի գործունեության մեջ, ինչին այդ նույն տեսությունն արժանանում է «Արվեստագետի դիմանկարում», որտեղ Սթիվենի զեկույցի հրապարակումը անմիջապես նախորդում է նրա՝ Իռլանդիայից հեռանալու իրողությանը՝ դրանով իսկ հանդիսանալով գրքի գործողությունների գագաթնակետը, մինչդեռ «Սթիվեն-հերոսում», որքան էլ այն դրամատիկ նկարագրություն ունենա, բազմաթիվ դեպքերից և իրադարձություններից ընդամենը մեկն է կամ, պարզապես, հերթականը: Փաստորեն, գեղարվեստական այն ձևը, որով, ի վերջո, Սթիվենի տեսությունը ներկայացվում է «Արվեստագետի դիմանկարում», հենց իր՝ այդ տեսության լուսաբանումն է: Սթիվենի կենտրոնական գաղափարներից մեկն այն է, որ միայն ոչ ճշմարիտ արվեստն է «կիմետիկ», քանի որ մեզ մղում է իրագործելու այն, ինչը ճշմարիտ արվեստը պարզապես կանտեսեր, և, ընդհակառակը, ճշմարիտ

«գեղագիտական զգացմունքը» ստատիկ է, և ճշմարիտ արվեստագետը էապես անկողմնակալ և անաչառ է. «Արվեստագետը Արարչի մամն մնում է իր կերտածի ներսում, հետևում, վերևում կամ դրսում՝ անտեսանելի, անէանալու աստիճան հղկված, եղունգները սառնասրտորեն խարտոցելով»:¹ Նման անկողմնակալ, ստատիկ, ոչ կինետիկ ձևով էլ Սթիվենն իր տեսությունն է բացահայտում Լինչին: Իսկ «Սթիվեն-հերոսում» այն բացահայտվում է կինետիկ միջոցներով: Սթիվենն անձնապես հետաքրքրված է իր զեկուցման հաջողությամբ, նրա մտավոր ապագան, կարծես, պայմանավորված է դրանով, և ընթերցողի մոտ ցանկություն է առաջանում ոչ թե անհրաժեշտաբար ինչ-որ բան անել, այլ ուղղակի համակրել նրան և մտահոգվել վերջնական արդյունքի ու հանգուցալուծման համար: Առավել հետաքրքրական է «Սթիվեն-հերոսի» այն հատվածը, որ վերաբերում է աստվածահայտնությունների տեսությանը, և որն ամբողջությամբ բացակայում է «Արվեստագետի դիմանկարում»: Հենց այս տեսությունն է, որ որոշիչ նշանակություն ունի՝ Ջոյսին որպես արվեստագետ հասկանալու համար: Այս տեսության հիման վրա է, որ նրա հետագա բոլոր ստեղծագործությունները կարելի է համարել հենց այդ հայացքների լուսաբանումը, խտացումը և իրագործումը: Եվ եթե լավ մտապահենք այս տեսությունը՝ որպես ստատիկ տեսության հետագա հայեցակետ, որ զարգացվում և ավելի է ընդարձակվում «Սթիվեն-հերոսում», այն էապես կօգնի հասկանալ, թե ինչ մեծության գրող է Ջոյսը: Նման տեսությունն օգտակար չի կարող լինել թատերագրի համար, ինչ սկզբում իրեն պատկերացնում էր Ջոյսը: Այս տեսությունն ավելի շուտ ենթադրում է կյանքի քնարական, քան դրամատիկ ըմբռնում:

¹ Նույն տեղում, էջ 313:

ՎԵՐՋԱՐԱՆ

Ձեյմս Ջոյսը գրականություն մտավ իռլանդական արվեստի համար առանձնահատուկ ժամանակաշրջանում, երբ սկսվել էր մշակութային կարևորագույն իրադարձությունը՝ իռլանդական կամ կելտական վերածնունդը, որի ակտիվ մասնակիցներն էին Ավգուստա Գրեգորին, Ջոն Միլինգտոն Սինգը, Շոն Օ'Քեյսին և իր ստեղծագործական վաղ շրջանում՝ նաև Ուիլյամ Բաթլեր Յեյթսը: Այս շարժման նշանաբանը «Իռլանդական Իռլանդիան» էր: Շարժման գործիչները ձգտում էին դիմակայել Անգլիայի ու նրա մշակույթի ազդեցությանը և, հուսահատվելով, թե իրական կյանքում կարող են գտնել իրենց իդեալը, դիմեցին Իռլանդիայի հերոսական անցյալին: Իռլանդական վերածննդի գրողների ստեղծագործություններում սկսեցին հանդես գալ առասպելական հսկաներն ու դրուիդները: Սակայն Ջոյսը հրաժարվեց ընդունել նման ծրագիրն ու բացահայտ պանիռլանդիզմը և իռլանդական վերածնունդը ծաղրաբար անվանեց «կելտական վերջալույս»: Ջոյսի համոզմամբ՝ իռլանդական արվեստը, որ նա համարում էր գավառական, երբեք չպետք է սահմանազատվեր եվրոպական ազդեցությունից, և էական չէր, թե այդ ազդեցությունը որտեղից կգար՝ Ֆրանսիայի՞ց (Ֆլոբեր, Մոպասան), Ռուսաստանի՞ց (Զեյսով, Տոլստոյ, Դոստոևսկի), թե՞ արգահատելի Անգլիայից (Թ. Դարդի): Դեռևս իռլանդական գրականության մեջ էլ Ջոյսը տեսնում էր այնպիսի օրինակներ, որ արժանի էին ընդօրինակման՝ Սվիֆթ և Սթեռն: Իսկապես մեծ իռլանդական գրականությունը պետք է զարգանար հենց այս ավանդույթներով:

Բայց Ջոյսին այդպես էլ չբավարարեց օբյեկտիվությունը: Նրա բողոքի առարկան դարձան շարժման հատկապես ավարտական փուլի թերությունները՝ ռոմանտիկական-առեղծվածային միտումները, իռլանդացի գյուղացիների կենցաղի և բարքերի չափից ավելի գովերգումը: Մերժողական վերաբերմունքի մեջ նա հրաժարվեց նկատել իռլանդական վերածննդի գործիչների իրական և, պետք է

ասել, ոչ փոքր ներդրումը ազգային մշակույթի զարգացման գործում: Եվ նրանց հակադրվելու համար նա ոչ երկինաստորեն ընտրեց ամենավիճահարույց ճանապարհը: Քաղաքականության մեջ նրա կուռքը դարձավ Պառնեյը, իսկ որպես արվեստի անառարկելի հեղինակություն՝ ընտրվեց կաթոլիկական Իռլանդիայում արգելված Դենրիկ Իբսենը: Իռլանդական վերածննդի ջատագովները ջանադրաբար սովորում էին գեղերենը, իսկ Ջոյսը, չնայած լեզվական իր բացառիկ ընդունակություններին, այդպես էլ ձեռնամուխ չեղավ դրա ուսումնասիրությանը, այլ յուրացրեց նորվեգերենը, որպեսզի բնագրով Իբսեն ընթերցեր: Նա ուշադիր կարդում էր Իբսենի ստեղծագործությունները և հիացական մամակներ հղում նրան, իսկ այնուհետև փնտրեց և եվրոպական գրականության մեջ գտավ նրա հետևորդներին, որոնցից Գերհարդ Դաուլատմանի «Միխայել Կրամեր» պիեսը (1900թ.) թարգմանեց անգլերեն: Իբսենին էին նվիրված Ջոյսի առաջին զեկուցումներն ու հոդվածները: Նորվեգացի դրամատուրգի ճակատագրի մեջ Ջոյսը տեսնում էր սեփական ապագան: Կամավոր աքսորը, որին ինքն իրեն ենթարկել էր Իբսենը, Ջոյսի ընկալմամբ այն առանձնահատուկ իրավիճակն էր, որ չափազանց սուր հայացքով էր օժտում ստեղծագործ անհատին: Ջոյսը փորձեց Իբսենի պատգամներն իրագործել կարճ, արձակ գործերում՝ «Աստվածահայտություններում», որ գրեց 1900-1903 թ. ընթացքում: Այս ստեղծագործություններից պարզ դարձավ, որ Ջոյսը Իբսենին ընկալել էր իռլանդական վերածննդի փնտրտուքների շրջանակում: Այդ բարդ շարժման բացթողումները քննադատելով՝ նա ըստ էության՝ համամիտ էր նրանց գաղափարներին. ժամանակակից կյանքին նայում էր առասպելների միջով, իսկ հմանների լեգենդների մեջ տեսնում էր ժամանակակից կյանքի արտացոլումը:

Ռուբեկը, ինչպես նաև Իբսենի մյուս պիեսների հերոսները՝ Սոլենսը և Բորկմանը, ստեղծագործ բնավորություն է, նկարիչ, որ արհամարհում է «հիմար ամբոխին» և երազում է բարձր կանգնել նրանից: Սակայն Ջոյսին միայն այս չի հետաքրքրում: Նա ցանկա-

նում է իմանալ քանդակագործ Ռուբեկի հոգևոր կործանման իրական պատճառները: Ջոյսը լուծում է նաև իր ստեղծագործության համար կարևորագույն հարցը՝ ինչպիսի՞ բարոյական և գեղագիտական կապ գոյություն ունի արվեստագետի ճակատագրի մեջ: Ջոյսի համար թե՛ Ռուբեկը, թե՛ Սոլմեսն ու Բորկմանը «մարդասպաններ» են: Իհարկե, ոչ թե բառի ուղղակի իմաստով. նրանք մարդասպաններ են բարոյական, հոգևոր տեսակետից: Անչափ կարևոր է, թե ինչ եզրակացության է հանգում Ջոյսը՝ նորվեգացի դրամատուրգի ստեղծագործությունները վերլուծելուց հետո. եթե մարդը խախտում է կյանքի հիմնական օրենքը՝ սիրո օրենքը, նա ներում չունի, եթե նույնիսկ արվեստագետ է: Մասնավորի և ընդհանուրի փոխկապվածությունը, բարոյական խնդիրների հանդեպ լարված ուշադրությունը Իբսենի պիեսներում հանգեցրին ռեալիզմի և սիմվոլիզմի գուգակցմանը, ինչը բնորոշ է նաև Ջոյսի ստեղծագործական մեթոդին: Խորհրդանշը դառնում է արդյունք, ռեալիստականի գեղարվեստական, երբեմն՝ նաև իրականության մատուրալիստական նկարագրության հետևանք: Կենցաղային մանրամասները ոչ թե խանգարում, ավելի շուտ նպաստում են սիմվոլիզմի արտացոլմանը: Ջոյսի ստեղծագործական ուղու սկզբում կյանքի ռեալիստական և սիմվոլիստական պատկերումները, պայմանականորեն ասած, գոյություն ունեն առանձին-առանձին: 1902-1906 թթ. Ջոյսը փորձում է իր կենսափորձը բոլոր մանրամասներով փոխանցել «Սթիվեն-հերոսը» վեպի էջերին:

Ջոյսի առաջին հասուն ստեղծագործությունը «Դուբլինցիներ» պատմվածքների ժողովածուն է: Իր խնդիրը գրողը ձևակերպել է հետևյալ կերպ՝ «նոր գլուխ ավելացնել երկրի բարոյական պատմության մեջ» և «իռլանդացիներին հնարավորություն ընձեռել, որպեսզի իրենք իրենց զննեն լավ հղկված հայելու մեջ»: Իրադարձությունների վայր ընտրված է Դուբլինը, որը Ջոյսի համար մի կողմից «կաթվածահարության կենտրոնն» է՝ ժամանակակից իռլանդական կյանքի բոլոր արատների՝ պահպանողականության, ստորաքարշության,

կոռուպցիայի, մշակութային հետամնացության առանցքակետը, մյուս կողմից՝ աշխարհի հնագույն մայրաքաղաքը, ընդհանրապես քաղաքի խորհրդանիշը: «Չափից ավելի խորն եմ մտածել գրքիս մասին, - գրել է Ջոյսը, - և այն շարադրել եմ արվեստի դասական ավանդույթի իմ պատկերացմանը համապատասխան»:¹ «Դասական ավանդույթներ» ասելով՝ Ջոյսը հասկանում էր իրեն քաջածանոթ Մոպասանի և Ֆլորբերի արվեստը և «դասական արվեստի» սեփական տեսությունը, որի գեղագիտական բաղադրիչները փոխառել էր Թոմմա Աքվինացուց: Լիակատարությունը, ներդաշնակությունը, պայծառացումը նպաստում են ստեղծելու գեղեցիկը, որը Ջոյսի համար ճշմարիտի հոմանիշն է: Լիակատարությունը անհատի և հասարակության կյանքի համակողմանի պատկերումն է, ներդաշնակությունը՝ պատմվածքների՝ լավ մտածված հաջորդականությունը, դրանց ներքին թեմատիկ, գաղափարական, ոճական կապը միմյանց և ժողովածուի ընդհանուր մտահղացման հետ: Ժողովածուի մեջ ոչինչ պատահական չէ: Պատմվածքները պետք է ընդունվեն այն հերթականությամբ, որը սահմանել է Ջոյսը՝ «Քույրերը», «Հանդիպում», «Արաբի» (պատմվածքներ մանկության մասին), «Էվելին», «Մրցավազքից հետո», «Երկու ասպետ», «Գիշերօթիկ» (պատմվածքներ պատանության մասին), «Ամպիկը», «Կրկնակը». «Հողը», «Դժբախտ պատահար» (պատմվածքներ հասունության մասին), «Բաղեղի օրը», «Մայրը», «Ողորմածություն» և «Մեռյալները» (պատմվածքներ հասարակության կյանքի մասին): Լիակատարության և ներդաշնակության միությունից պետք է ծնվի պայծառացումը: Պայծառացում՝ աստվածահայտնություն, կա և՛ յուրաքանչյուր պատմվածքի մեջ առանձին վերցրած, և՛ ժողովածուի մեջ ամբողջությամբ:

Ստեղծագործական հասունության հասնելով «Դուբլինցիներում»՝ Ջոյսը կրկին անդրադառնում է արվեստագետի մասին վեպ

¹ Joyce, James. *Letters*, ed. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1966, vol. 2, p. 60.

ստեղծելուն, որի կյանքի պատմությունը զգալիորեն պետք է արտացոլեր գրողի սեփական կյանքի ուղին: «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպը բովանդակությամբ գրեթե նույնությամբ կրկնօրինակում է «Սթիվեն-հերոսին»: Կարևոր է նշել նաև, թե ինչպիսի փոփոխության է ենթարկվել հեղինակի գեղարվեստական մտածողությունը: Վեպի մեջ կյանքն այնպես չի վերարտադրվում, ինչպես այն օբյեկտիվորեն գոյություն ունի իրականության մեջ, այլ այնպես, ինչպես այն ընկալում է Սթիվեն Դեդալուսը: Իրականության նման արտացոլումը Ջոյսին ոչ միայն հնարավորություն է ընձեռում խուսափել երկարաբանություններից և իր ստեղծագործությունն ավելի կենտրոնացված դարձնել, այլև բացահայտում է գրողի մեթոդի մի նոր որակ՝ պսիխոլոգիզմը: Սակայն դա վեպը չի գրկում պատմական արժանահավատությունից, իռլանդական կյանքի համայնապատկերը ճշմարտացի ու ամբողջական է: Ջոյսը շարունակում է քննարկել նույն սոցիալական-հասարակական խնդիրները, որոնց արդեն անդրադարձել էր «Սթիվեն-հերոսում» և «Դուբլինցիներում»: «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպը վերջնականապես Ջոյսի ստեղծագործության մեջ ներմուծում է արվեստագետի թեման: Հեղինակը այս վեպում մանրամասն քննում է բանաստեղծի կայացման բուն գործընթացը ու ցույց է տալիս, թե ինչպիսի արվեստագետ էր ծնվում և ծնավորվում Սթիվենի հոգում: Ջոյսի ստեղծած կերպարները տիպական են: Այսպես, խոսելով Սթիվենի հավատի կորստյան մասին՝ գրողը, պահպանելով հոգեբանական ճշգրտությունը, ցույց է տալիս, որ հրաժարումը դոգմատիկ կաթոլիկությունից՝ Սթիվենի նման երիտասարդի համար բոլորովին էլ չէր նշանակում հրաժարում հավատից ընդհանրապես: Ճիզվիտից, որ պատրաստվում էր հոգևոր աստիճան ստանձնել, ծնվում է բանաստեղծը, որ արվեստագետ է ձեռնադրվելու: Այդ պատճառով էլ Սթիվենի արվեստը մեծ մասամբ կրոնական արվեստ է: Բայց քանի որ նա ամեն գնով պայքարում է իր ներսում բուն դրած կրոնականության դեմ, նրա որոնումները

դառնում են անվերջանալի բացասումների և անվերջանալի հակասությունների փնտրտուք: Ջոյսի ծառայությունն այն է, որ նա կարողացել է ցուցադրել իր հերոսի էվոլյուցիան սկզբից մինչև վերջ, բնավորության փոփոխման ամբողջական դիմամիկան: «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպի մեթոդի կարևոր առանձնահատկությունը հեզմանքն է: Սթիվենի հանդեպ հեզմանքն ավելի նկատելի է «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպում, քան՝ «Սթիվեն-հերոսում»: Իր հեզմական վերաբերմունքն ընդգծելու համար նա իր հերոսին համեմատում է Իկարոսի հետ, այսինքն՝ ընթերցողի հիշողության մեջ վերակենդանացնում է նրա թռիչքներն ու անկումները: Այնուհետև, «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպում Ջոյսը ներմուծում է հեզմական մեկնաբանի՝ Լինչի կերպարը, որի նպատակը Սթիվենի վերամբարձ արտահայտությունների զսպումն է: Այս ամենը մեզ ստիպում է Ջոյսին տարբերել իր հերոսից: Առաջ անցնելով իր ժամանակից՝ Ջոյսը ստեղծում է արվեստագետի՝ «կողմնակի մարդու» դիմանկարը և իր վերաբերմունքն է հաստատում նման հերոսի նկատմամբ: Ջոյսն առանձնացնում է Սթիվենի սոցիալ-քաղաքական միհիլիզմը և դատապարտում է նրա՝ «կողմնակի մարդու» անսահման եսամոլությունը:

«Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպը հարուստ նյութ է տալիս նաև Ջոյսի գեղարվեստական վարպետությունը վերլուծելու համար: Հետաքրքրական է գրողի նորարարությունը դաստիարակչական վեպի ավանդական ժանրի բնագավառում՝ վեպի զարմանալի փոքր ծավալը, նման ժանրի համար սովորական դարձած երկար նկարագրությունների բացակայությունը, որոնք Ջոյսը տեղավորել է ենթատեքստի մեջ: Մակերևութին մնացել են միայն «կարևոր անկարևորությունները», որ երբեմն ավելի նշանակալից են, քան ծավալուն և երկարաշունչ դատողությունները: Այստեղից է մանրամասնի հսկայական դերը, որի խնդիրն է՝ ընթերցողին ստիպել ինքնուրույն վերակառուցել իրականության

պատկերը: Ոճական հաջորդ կարևոր առանձնահատկությունը ներկայացվող նյութի ենթարկումն է հերոսի ընկալման առանձնահատկություններին: Ջոյսը վեպը շարադրելիս երբեմն մանկան պես միամիտ է, երբեմն արտացոլում է Սթիվենի սխալաստիկական հակումները: Այստեղ արդեն նկատելի են Ջոյսի ոճական փորձարարության նախադրյալները, որ հետագայում մեծ թափ են ստանալու «Ուլիսեսում»: Հատուկ ուշադրության է արժանի վեպի գլուխների յուրօրինակությունը: Յուրաքանչյուր գլխում հարազատ մնալով գեղեցիկի եռամիասնության մասին իր գեղագիտական ծրագրին՝ Ջոյսը անդրադառնում է առավել կարևոր թեմաներին՝ ամեն անգամ դրանք բացահայտելով նորովի: «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպում Ջոյսի մեթոդի մասին խոսելիս անհրաժեշտ է նշել, որ, արտացոլելով արվեստի օրինաչափությունները դարի սահմանագծում, Ջոյսը պատումի հիմնական շեշտը դրել է գիտակցության հոսքի բացահայտման վրա: Ջոյսի հերոսի գիտակցության մեջ և Սթիվենի պատմությունն ընթերցողի գիտակցության մեջ իրականությունը կարող էր նվազեցվել մինչև ամնշան միակնարկ կամ բազմաթիվ զուգադրությունների հոսքի միջով ձգվել-ընդլայնվել մինչև էպիկական կտավի սահմանները: Հենց այդ պատճառով էլ «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպն իր մեջ բովանդակում է դեպի «Ուլիսեսում» օգտագործված գիտակցության հոսքը անցում կատարելու հնարավորությունը:

Ջեյմս Ջոյսի փոքր գործերը (առաջին շրջանը) կարևորվում են գրողի արձակի ձևավորման յուրահատկություններով. նրա մեծ արվեստը սկսվում է շատ վաղ, երբ կարճ ժամանակահատվածում ձև և բովանդակություն են ստանում նրա մոդեռն արվեստի հիմնական թեմաները, նաև արձակի ինքնատիպ ոճը (որից հետագայում ազդվեցին էռնեստ Հեմինգուեյը, Սքոթ Ֆիցջերալդը, Դոս Պասսոսը, Ուիլյամ Ֆոլկները, վերջինիս շնորհիվ՝ Հրանտ Մաթևոսյանը և այլք), ձևավորվում են նրա գեղագիտությունն ու աշխարհայացքը, գրվում է «Դուբլինցիները» ժողովածուն, նաև «Սթիվեն-հերոսը» փորձարար-

րական վեպը և դրա հասուն ու հավասարակշռված տարբերակը՝ «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» գլուխգործոցը: «Դուբլինցիները» պատմվածաշարը հետագայում համաեվրոպական երևույթ դարձավ պատմվածքի ժանրում և այդ ժողովածուից հետո փոխվեցին ժանրի կարևորագույն բաղադրամասերը:

«Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպը ձևափոխեց եվրոպայում չափանիշ դարձած դաստիարակչական վեպի հոգեբանական և իմացական շերտերը, այն հագեցրեց ստեղծագործողի ներաշխարհի պատկերման խիտ դրվագներով, պատումի նյութ դարձրեց զարգացող արվեստագետի հոգևոր աշխարհի ամենաճգնաժամային ապրումներն ու պահերը՝ զուգահեռ պատկերելով Սթիվեն Դեդալուսի հայրենիքի՝ Իռլանդիայի հասարակական կյանքի անդրադարձը հերոսների ամենօրյա «աստվածահայտնություններում»:

Հետագայում Ու. Ֆոլկներն օգտագործեց Ջոյսի կարճ պատմվածքի (short story) «միջուկը»՝ «Աստվածահայտնությունը», և ստեղծեց իր գլուխգործոցները՝ «Աղմուկ և ցատում» (1929), «Լույս օգոստոսին» (1932), «Աբիսոդոմ, Աբիսոդոմ» (1936) վեպերը՝ հենվելով իր փոքր պատումների ճկուն «շղթայի» վրա, որոնք առանձին վերցրած կարող են հանդես գալ ինքնուրույն, վերածվել պատմվածքի: Ֆոլկները հետևել է Ջոյսի հայտնի մտահղացմանը, որը մա հասցեագրել է եղբորը՝ Ս. Ջոյսին, նրան գրած մամակում. «Որոշել էի «Դուբլինցիներ» պատմվածաշարը ավարտել «Մեռյալներից» հետո մի գովազդային գործակալի՝ Լեոպոլդ Բլումի մասին պատմվածքով, բայց այն դուրս եկավ պատմվածքի ժանրի սահմաններից, և արդյունքում ծնվեց «Ուլիսես» վեպը»:¹

Նույն կերպ Ջոյսի «փոքր արձակի» ինքնատիպ նմուշներից մեկից՝ «Ջակոմո Ջոյսից», ծնվեց հենց «Ուլիսես» վեպի կարևոր մի

¹ Նույն տեղում, էջ 165:

«շերտը», մաև ձևավորվեց ջոխյան «մտքի հոսքի» յուրօրինակ և հեղաշրջող մեթոդն ու տեխնիկան:

Հատկապես կարևոր էր եվրոպական և համաշխարհային վեպի զարգացման հարցում ջոխյան «մտքի հոսքի» մեթոդի ու տեխնիկայի կիրառման երևույթը, որի ձևավորվող սաղմերը տեսնում ենք գրողի վաղ շրջանի արձակում, և որն այնքան հետևորդներ ունեցավ հետագա տասնամյակներում (հիշենք թեկուզ Սամուել Բեքթի արձակը՝ «Ինչպես սա է» (1961), «Մելոնը մեռնում է» (1951), ու սյուրռեալիստական պիեսները՝ «Գոդոյին սպասելիս» (1952), «Խաղի վերջը» (1957)), իսկ ֆրանսիական վեպում՝ մեծ վիպասան Լուի Ֆերդինանդ Սելինի ուշ շրջանի վեպերը («Նորդ», «Ռիգադոն»):

Ջոյսի վաղ շրջանի ստեղծագործությունները զգալի նշանակություն և ազդեցություն են ունեցել 20-րդ դարի եվրոպական գրականության վրա: Առանց Ջոյսի ստեղծագործության՝ անհնար է պատկերացնել ժամանակակից արտասահմանյան հոգեբանական վեպը և աբսուրդի թատրոնը: Սակայն Ջոյսը նշանակալի չափով և օբյեկտիվորեն պատասխանատու է ժամանակակից գրականության մեջ ֆորմալիստական փորձերի համար, այն ճնշող տպավորության համար, որ թողնում են Ջոյսի հետևորդների ստեղծագործությունները: Պակաս հակասական չէ մաև գրողի աշխարհայացքի ներգործությունը. մա անգթորեն քողազերծում է իր ժամանակի հասարակության արատները՝ նպատակ ունենալով վերականգնել մարդու բուն էությունը, ստիպել, որպեսզի մարդը փորձի իրեն կողքից մայել, սակայն Ջոյսի ստեղծագործությունները չեն հաստատում բարոյական կատարելագործման հնարավորությունը, այդ խնդրի լուծման իրական ուղիներ չեն մատնանշում: Ավելին, եթե նրա ուշ շրջանի ստեղծագործությունները մակերեսորեն իմաստավորվեն, կարող են ընկալվել իբրև խոր հոռետեսական դրույթների ապացույց, որ մարդը վատն է և միշտ վատն է լինելու: Հակասական է մաև գրողի հասարակական դիրքորոշումը: Լինելով արդարության և մարդասիրական վերաբերմունքի ջատագով, ցանկացած բռնության և էս-

թեոիզմի որևէ արտահայտության հակառակորդ՝ նա նախընտրեց «չնկատել» Երկրորդ աշխարհամարտը: Այսպիսով, Ջոյսի ստեղծագործությունը ճշմարտության և մոլորության միախառնման օրինակ է: Բոլոր հիմքերը կան՝ գնահատելու Ջոյսի կողմից սոցիալական և բարոյական խնդիրների առումով հասարակության քննադատությունը, արվեստագետի հանդեպ ներկայացրած բարձր պահանջները, անհատապաշտության և եսամոլության մերկացումը ինչպես արվեստում, այնպես էլ կյանքում: Եվ այս հարցերը քննելիս մեզ նեցուկ է հիմնականում Ջոյսի վաղ շրջանի արվեստը, որ օգնում է հասկանալու, թե ինչպես է ձևավորվում նրա ուշ շրջանի վեպերի բարդ համակարգը, «Ուլիսեսի» մտքի հոսքը, «Ֆիննեգանի հոգեհացում» Ջոյսի գեղագիտության նոր չափման տակ հայտնված բառը, որը դառնում է մի նոր «վիպական իրականություն»:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Ջոյսի վաղ շրջանի ստեղծագործությունները զգալի նշանակություն և ազդեցություն են ունեցել 20-րդ դարի եվրոպական գրականության վրա: Առանց նրա ստեղծագործության անհնար է պատկերացնել ժամանակակից հոգեբանական վեպը և աբսուրդի թատրոնը:

Ջոյսը գրականություն մտավ իռլանդական արվեստի համար առանձնահատուկ ժամանակաշրջանում, երբ սկսվել էր իռլանդական կամ կելտական վերածնունդը: Սակայն Ջոյսը հրաժարվեց ընդունել բացահայտ պանիռլանդիզմը. նրա համոզմամբ՝ իռլանդական արվեստը չպետք է սահմանազատվեր եվրոպական ազդեցությունից: Հենց իռլանդական գրականության մեջ էլ Ջոյսը տեսնում էր ընդօրինակման արժանի մեծություններ՝ Սվիֆթ և Սթեռն:

Ստեղծագործական վաղ շրջանում, որպես արվեստի անառարկելի հեղինակություն, Ջոյսն ընտրեց կաթոլիկական Իռլանդիայում արգելված Հենրիկ Իբսենին: Նա փորձեց Իբսենի պատգամներն իրագործել կարճ արձակ գործերում՝ «Աստվածահայտնություններում»:

Ջոյսի ստեղծագործական մեթոդին բնորոշ է ռեալիզմի և սիմվոլիզմի զուգակցումը: Խորհրդանիշը դառնում է արդյունք, ռեալիստական, երբեմն՝ նաև մատուրալիստական նկարագրության հետևանք: Կենցաղային մանրամասները ոչ թե խանգարում, այլ մպաստում են սիմվոլիզմի արտացոլմանը:

Ջոյսի առաջին հասուն ստեղծագործությունը՝ «Դուբլինցիները», գրված է «դասական արվեստի»՝ սեփական տեսության հիման վրա, որի գեղագիտական բաղադրիչները փոխառել էր Թովմա Աքվինացուց: «Դասական ավանդույթներ» ասելով՝ Ջոյսը հասկանում էր Սոպասանի և Ֆլոբերի արվեստը: Լիակատարությունը, ներդաշնակությունը, պայծառացումը մպաստում են ստեղծելու գեղեցիկը, որը Ջոյսի համար ճշմարիտի հոմանիշն է:

«Աթիվեն-հերոս» վեպը Ջոյսի ստեղծագործության մեջ ներմուծում է ստեղծագործ անհատի և արվեստի թեման: Առաջ անցնելով իր ժամանակից՝ Ջոյսը ստեղծում է արվեստագետի՝ «կողմնակի մարդու» դիմանկարը, առանձնացնում է նրա սոցիալ-քաղաքական նիհիլիզմը և դատապարտում է «կողմնակի մարդու» անսահման եսամոլությունը:

«Արվեստագետի դիմանկարում» բացահայտվում է Ջոյսի նորարարությունը դաստիարակչական վեպի ավանդական ժանրում: Մակերևութին մնում են միայն «կարևոր անկարևորությունները», որ երբեմն ավելի նշանակալից են, քան ծավալուն և երկարաշունչ դատողությունները: Այստեղից էլ մանրամասնի հսկայական դերը, որի խնդիրն է ընթերցողին ստիպել ինքնուրույն վերակառուցելու իրականության պատկերը:

Ոճական հաջորդ կարևոր առանձնահատկությունը ներկայացվող նյութի եմթարկումն է հերոսի ընկալմանը: Վեպը շարադրելիս Ջոյսը արտացոլում է նաև հերոսի սխոլաստիկական հակումները: Նկատելի են ոճական փորձարարության նախադրյալները, որ հետագայում մեծ թափ են ստանալու «Ուլիսեսում»:

Հատուկ ուշադրության է արժանի վեպի կառուցվածքը: Յուրաքանչյուր գլխում հարազատ մնալով գեղեցիկի եռամիասնության մասին իր գեղագիտական ծրագրին՝ Ջոյսն անդրադառնում է առավել կարևոր թեմաներին՝ ամեն անգամ դրանք բացահայտելով նորովի:

Նշանակալից են Ջոյսի ֆորմալիստական-ձևապաշտական փորձերը ժամանակակից գրականության մեջ: Սակայն առավել նշանակալից է Ջոյսի արվեստը՝ դարաշրջանը և մարդուն գրական նոր մեթոդներով պատկերելու հարցում: Առայսօր այդ մեթոդը մնում է չգերազանցված:

Ջոյսի ստեղծագործությունը ճշմարտության և մոլորության միախառնման օրինակ է: Բոլոր հիմքերը կան գնահատելու Ջոյսի կողմից սոցիալական և բարոյական խնդիրների առումով հասարակության քննադատությունը, արվեստագետի հանդեպ ներկայաց-

րած նրա բարձր պահանջները, անհատապաշտության և եսամոլության մերկացումը ինչպես արվեստում, այնպես էլ կյանքում:

Ջոյսի բանաստեղծությունները, իր մյուս գործերի նման, կառուցիկ են, նրանցում աչքի է զարնում բառօգտագործման յուրօրինակությունը: Ջոյսը կարողանում է մեկ առանձնահատուկ բառի միջոցով կենտրոնացնել ամբողջ բանաստեղծության իմաստը: Նրա պոեզիայի առանձնահատկությունը ծայնի նվազ հնչեղությունն է և միտումը դեպի ներքին արտահայտչականությունը:

«Ջակոմո Ջոյս» վիպակում Ջոյսը փոխում է պատումի ժանրությունը՝ այն հիմնովին տանելով ներաշխարհային ապրումների ոլորտ և ապահովում անցումը դեպի «Ուլիսեսի» գիտակցության հոսք:

Ջոյսի վաղ շրջանը յուրօրինակ շտեմարան է նրա հասուն շրջանի վեպերի համար. դա է պատճառը, որ գրողը 20-րդ դարի իր մեծ երգիծական վեպում՝ «Ուլիսես»-ում, նորից ու նորից վերադառնում և օգտագործում է իր վաղ շրջանի գյուտերը՝ աստվածահայտնությունները՝ դասական արձակի գլուխգործոց «Դուբլինցիներից», դաստիարակչական վեպի նորացված տարբերակները՝ «Սթիվենս հերոսը» և «Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում» վեպերից, ինչպես նաև մտքի հոսքի առաջին դրսևորումը՝ «Ջակոմո Ջոյս» վիպակից:

ՕԳՏԱԳՈՐԾԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

ՍԿԶԲՆԱԴԲՅՈՒՐՆԵՐ

1. Joyce, James. A Portrait of the Artist as a Young Man, New York, Viking, 1968
2. Joyce, James. Chamber Music, New York, Columbia University Press, 1954
3. Joyce, James. Critical Writings, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann, London, Faber, 1959
4. Joyce, James. Dubliners, New York, Viking, 1969
5. Joyce, James. Exiles, New York, Viking, 1951
6. Joyce, James. Finnegans Wake, New York, Viking, 1939
7. Joyce, James. Giacomo Joyce, ed. Richard Ellmann, New York, Viking, 1968
8. Joyce, James. Letters, ed. Stuart Gilbert and Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1957
9. Joyce, James. Pomes Penyeach, London, Faber & Faber, 1933
10. Joyce, James. Selected Letters, ed. Richard Ellmann, New York, Viking, 1975
11. Joyce, James. Stephen Hero, ed. Theodore Spencer, rev. John J. Slocum and Herbert Cahoon, London, Cape, 1969
12. Joyce, James. Ulysses, ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York, Random House, 1986
13. Ջ. Ջոյս, Արվեստագետի դիմանկարը պատանության հասակում, թարգմ.՝ Բ. Շարուրյան, Զույս և սեր, Երևան, 2006
14. Ջ. Ջոյս, Դուրլինցիներ, թարգմ.՝ Ա. Հարությունյան, Ա. Արսենյան, Գ. Հարությունյան, Սովետական գրող, Երևան, 1978

ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

15. Beja, Morris. James Joyce: The Centennial Symposium, Urbana, Illinois University Press, 1986

16. Caroline, Gordon & Tate Allen. *The House of Fiction*, New York, Charles Scribner's Sons, 1950
17. Chester, Anderson. *Joyce's Verses*, New York, Viking, 1964
18. Ellmann, Richard. *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982
19. Ellmann, Richard. *Stanislaus Joyce's Diary*, New York, Viking, 1959
20. Gabler, Hans Walter. *A Critical and Synoptic Edition*, New York, Random House, 1984
21. Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*, London, Faber & Faber, 1930
22. Gogarty, Oliver St. John. *Mourning Became Mrs. Spendlove*, New York, Creative Age Press, 1948
23. Goldberg, L. *James Joyce*, Edinburgh-London, Faber & Faber, 1967
24. Goldberg, L. *The Classical Temper*, London, Oxford University Press, 1961
25. Gorman, Herbert. *James Joyce*, New York, Farrar and Rinehart, 1939
26. Hart, Clive. *James Joyce's "Dubliners": Critical Essays*, London, Faber, 1969
27. Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper*, ed. Richard Ellmann, London, Faber, 1958
28. Kain, Richard M. *Fabulous Voyager*, Chicago, Chicago University Press, 1955
29. Kenner, Hugh. *Dublin's Joyce*, New York, Columbia University Press, 1987
30. Kenneth, Burke. *A Portrait*, "Fact, Inference, and Proof in the Analysis of Literary Symbolism", in *Terms for Order*, ed. Stanley E. Hyman, Bloomington, Indiana University Press, 1964

31. Kenneth, Burke. *Perspectives by Incongruity*, ed. by Stanley E. Hyman & Barbara Karmiller, Bloomington, Indiana University Press, 1954
32. Knight D. *The Reading of Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1952
33. Levin, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*, New York, New Directions Press, 1960
34. Lloyd, David. *Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*, Los Angeles, California University Press, 1987
35. Mahaffey, Vicki. *Reauthorizing Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
36. Noon, W.T. *Joyce & Aquinas*, New Haven, Yale University Press, 1957
37. O'Connor, Frank. *The Backward Look: A Survey of Irish Literature*, London, Macmillan, 1967
38. Peake, Charles. *James Joyce: The Citizen and the Artist*, Stanford, Stanford University Press, 1977
39. Pound, Ezra. *Literary Essays*, London, Faber, 1962
40. Reynolds, Mary. *Joyce and Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1981
41. Scholes, Robert and Richard M. Kain. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for "A Portrait of the Artist as a Young Man"*, Evanston, Northwestern University Press, 1965
42. Scholes, Robert. *Joyce and the Epiphany*, Evanston, Northwestern University Press, 1967
43. Schutte, William. *Joyce and Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1957
44. Sprinchorn, E. *The Portrait of the Artist as Achilles. Approaches to the Twentieth Century Novel*, New York, Viking, 1965

45. Tindall, William York. *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World*, New York, Charles Scribner's Sons, 1950
46. Tindall, William York. *The Literary Symbol*, New York, Charles Scribner's Sons, 1955
47. Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York; Charles Scribner's Sons, 1931
48. Гаунтман Г. Пьесы, Москва, Искусство, 1959
49. Жантиева Д. Г. Английский роман XX века, Наука, Москва, 1965
50. Жантиева Д. Г. Джеймс Джойс, Высшая Школа, Москва, 1967
51. Ивашева В. В. Английская литература XX века, Просвещение, Москва, 1967
52. Михальская Н. П. Пути развития английского романа, Высшая Школа, Москва, 1966
53. Шой Б. О драме и театре, Москва, Искусство, 1963
54. Эко Умберто. Поэтики Джойса, Санкт-Петербург, Симпозиум, 2003
55. Ա.Հարությունյան, Գրական ուղղությունների պայքարը անգլիական վեպում 20-րդ դարասկզբին, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 1992
56. Աւետարան ըստ Յովնանի, Սուրբ գրոց ընկերություն, Շտուտգարտ, 1989

ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ

57. Ghiselin, Brewster. *The Unity of Joyce's Dubliners*, Accent 16, November 25, New York: New York Times Co., 1956
58. Loomis, C.C. Jr. *Structure and Sympathy in Joyce's "The Dead"*, PMLA, 1960

59. Loss, K. Archie. Interior and Exterior Imagery in the Earlier Work of Joyce and in Symbolist Art, *Journal of Modern Literature* N 8, March 30, New York: New York Times Co., 1980
60. Pound, Ezra. *The Portrait of the Artist, The Egoist*, July 22, Faber & Faber, London, 1914
61. Куасашвили Н.А. Джакомо Джо́йс, Литературная Грузия, N 9-10, Тбилиси, 1969
62. Урнов Д. Портрет Джеймса Джо́йса-писателя и “пророка”, Знамя N 5, Москва

რესურსები

63. <http://www.bookrags.com/biography/james-joyce/>
64. <http://www.jamesjoyce.ie/detail.asp/>
65. <http://thedianerehmshow.org/shows/2014-06-18/career-and-influence-james-joyce>
66. <https://www.google.am/search?q=james+joyce&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org>
67. http://en.wikipedia.org/wiki/James_Joyce

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	3
ԳԼՈՒԽ 1. ԶԵՅՄՍ ԶՈՅՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ. ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ	13
1.1. Թ. ԱՔՎԻՆԱՑՈՒ, Զ. Կ. ՄԱՆԳԱՆԻ, Օ. ՈՒԱՅԼԴԻ ԵՎ Յ. ԻԲՍԵՆԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ	13
1.2. ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՍԽՈԼԱՍՏԻԿԱՅԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ՆՈՐ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐԻ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ. Զ. ԶՈՅՍԻ ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ	26
ԳԼՈՒԽ 2. ԶԵՅՄՍ ԶՈՅՍԻ ՓՈՔՐ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ «ԱՍՏՎԱԾԱՀԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՑ» ՄԻՆՉԵՎ «ԶԱԿՈՍՈ ԶՈՅՍ»	50
2.1. ԶԵՅՄՍ ԶՈՅՍԻ «ԱՍՏՎԱԾԱՀԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ» ԳԱՂԱՓՈՐՆ ՈՒ ԴՐԱ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԱՐՄՆԱՎՈՐՈՒՄԸ	50
2.2. ԶԵՅՄՍ ԶՈՅՍԻ «ԴՈՒՔԼԻՆՑԻՆԵՐ» ՊԱՏՄՎԱԾԱՇԱՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՆՈՐ ԱՐՁԱԿԻ ՀԻՄՔ	62
2.3. ԶԵՅՄՍ ԶՈՅՍԻ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ	91
2.4. «ԶԱԿՈՍՈ ԶՈՅՍ» ՎԻՊԱԿԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՄՏՔԻ ՀՈՍՔԻ ՍԿԻՋԲ	100
ԳԼՈՒԽ 3. ԶԵՅՄՍ ԶՈՅՍԸ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾ	105
ԳԼՈՒԽ 4. ԶԵՅՄՍ ԶՈՅՍԻ ՓՈՔՐ ՎԵՊԵՐԻ ԶԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ	121
4.1. «ՍԹԻՎԵՆ ՀԵՐՈՍԸ» ՎԵՊԸ՝ ՈՐՊԵՍ «ԱՍՏՎԱԾԱՀԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ» ԽՏԱՑՈՒՄ	121
4.2. ՎԻՊԱԿԱՆ ՀԵՐՈՍԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ	138
ՎԵՐՋԱԲԱՆ	146
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ	156
ՕԳՏԱԳՈՐԾԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	159

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՍԱՐԳՍՅԱՆ ԼՈՒՍԻՆԵ ՀՐԱԶԻԿԻ

ԶԵՅՄՍ ԶՈՅՄԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ

Մենագրություն

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Լ. Հովհաննիսյանի

Չափսը՝ 60x84 1/16: Տպ. մամուլ 10,5:
Տպաքանակը՝ 100 օրինակ:

ԵՊՀ հրատարակչություն

ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1