

Արմինե ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ
Երևանի պետական համալսարան

**ԳՈՒՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ԱՌԿԱՅԱՑՈՒՄԸ
ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ԽՈՍՈՒՅԹՈՒՄ**

Գեղարվեստական հաղորդակցությունը վերջին ժամանակներս հայրենըվել է փարբեր գիտակարգերի (գրականագիտություն, լեզվաբանություն, հանրահոգեբանություն, մշակութաբանություն և այլն) հետազոտական մեթոդների կիրարկման կիզակետում: Լեզվական հաղորդակցության այս ոլորտում առանձին կարևորություն են ձեռք բերում գունանունների հանրանշանակությունները, ինչի մասին են վկայում մի շարք հեղինակների աշխատություններում առաջ քաշված հիմնադրույթները (Միշել Պաստուրո, Թոնի Բերնհարթ, Էլոդի Ռիպոլ, Պիեռ Մոնիե):

Սույն հոդվածում փորձ է արվում ամփոփ կերպով ներկայացնել խնդրո առարկա երևույթի շուրջ եղած տեսագործական հայեցակարգերը, և դրանց վերլուծության արդյունքում համակարգել գունանունների առկայացման օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործոնները գեղարվեստական խոսույթում: Վերլուծության ընթացքում հատուկ ուշադրության են արժանանում լեզվաբանական, գրականագիտական և հոգեբանական մոտեցումները:

Բանալի բառեր. գունանուն, գեղարվեստական հաղորդակցություն, բանաստեղծական խոսույթ, գունային խորհրդանիշ, գունային զուգորդումներ, հարանշանակային իմաստներ, իմաստային գործառույթներ

Հայտնի է, որ բանաստեղծական տեքստը թե՛ իմաստաստեղծման, թե՛ իմաստաընկալման գործընթացներում կրում է սուբյեկտիվ բնույթ: Այդ դեպքում հարց է առաջանում՝ գույների պատմական և հանրամշակութային հարանշանակությունները ի՞նչ «չափաբաժնով» են մասնակցում բանաստեղծական հաղորդակցական գործընթացին բովանդակության և արտահայտության դիտվածքներում:

Գրականագետներն ու լեզվաբանները առայսօր վիճարկում են վերոնշյալ դիտվածքների այս կամ այն բաղադրիչի առաջնայնության (դոմինանտության) խնդիրը: Ոմանց կարծիքով, գեղարվեստական ստեղծագործությունը ոչ թե սիմվոլների հավաքածու է, այլ՝ հեղինակային հնարների, ինչը նույնն է, թե առաջին պլան մղել բանաստեղծական տեքստի ձևական կողմը /Шкловский, 1983/: Ձևապաշտության (ֆորմալիզմի) ընդդիմախոսները պնդում են հակառակը: Նրանց համոզմամբ՝ պոետիկայի հիմքում բառերն են, լեզվական փաստերը, որոնք ուսումնասիրվում են լեզվաբանության տիրույթում /Жирмунский, 2001: 33/:

Հարկ է նշել, որ հետազոտողների ճնշող մեծամասնությունը փորձում է այս կամ այն կերպ համադրել այս երկու մոտեցումները՝ սերտ կապ տեսնելով բովանդակության և ձևի դիտվածքների միջև: Յու. Ն. Տինյակովի գնահատմամբ՝ արտաքին, ձևական կողմերի՝ դիթմի, հանգի, մետրիկայի և բառերի համատեղ վերլուծության միջոցով է կառուցվում բանաստեղծական տեքստի իմաստը /Тынянов, 2018: 4/: Առավել հստակ այս մոտեցումը ձևակերպված է Յու. Մ. Լոտմանի կողմից: Նա գտնում է, որ խնդրո առարկա դիտվածքների փոխհարաբերությունը փոքր-ինչ այլ է, քան սովորական լեզվական համակարգում. այստեղ արտահայտության դիտվածքը ձեռք է բերում իմաստի կառուցման գործառույթ, սակայն գեղագիտական ներգործության առումով առաջնայնությունը տալիս է բառային մակարդակին /Лотман, 1972: 272/:

Ըստ Վ. Վ. Վինոգրադովի՝ բանաստեղծական տեքստում մի ամբողջություն են կազմում դիթմը, շարակարգը, բառանյութը, հնչյունական և հնչերանգային ելևէջները՝ դառնալով մի յուրահատուկ բանաստեղծական համանվագ /Виноградов, 1963: 133/: Էմերսոնը նկատում է, որ բանաստեղծական կառույցին առնչվող բանավեճի մեջ գոյություն ունի ձևի և բովանդակության շատ պարզ բանաձև. ընդամենը պետք է ասել «Բովանդակությունը ձև է պահանջում» /Эмерсон, 2001: 57/: Պարույր Սևակն էլ, կարծես հակադարձելով Էմերսոնին, ասում է. «Ձևն էլ ունի իր բովանդակությունը» /տե՛ս՝ Գասպարյան, 2001: 50/: Նա հանգն ու վանկը համարում է բանաստեղծական ձևի արտաքին հայտանիշները, ոչ թե հատկանիշները: «Ինչ վերաբերում է բանաստեղծական ձևին,- գրում է պոետը,- արտահայտչական միջոցներին, հանգ ու վանկին, չափ ու կշռույթին, ապա նախապես ձևը կարող է ընտրել նա, ով ոտանավոր է գրում, և ոչ թե՝ բանաստեղծություն: Եվ, ընդհակառակը, ով բանաստեղծություն է գրում, նա ձևի փնտրտուք չի ունենում, նրա միակ նպատակը լինում է իր ասելիքը տեղ հասցնելու մտատանջանքը» /Սևակ, 1974: 396/:

Սևակի խոստովանությամբ՝ տասնյակ տարիների իր մտատանջությունները նրան բերել են այն եզրակացության, որ գրականության մեջ, վերջին հաշվով, կարևորը «ինչն» է, և ոչ թե՝ «ինչպեսը»: Նրա կարծիքով ինքնատիպ կարող է լինել այն բանաստեղծը, ով իր ասելիքը արտահայտում է նոր ձևով և նոր գինին լցնում է նոր տիկի մեջ /Սևակ, 1974: 396/:

Բանաստեղծական լիակատար արժևորման համար Սևակն առաջարկում է մի երրորդ գործոն՝ դատողությունները կառուցելով հայ բանաստեղծների օրինակի վրա: Խոսելով նույն ժամանակներում ապրող և իրար հետ գործող Վարուժանի, Սիամանթոյի, Տերյանի և Թեքեյանի մասին՝ նա շեշտում է, որ իրենց ասելիքով ու էլի շատ ու շատ բաներով նրանք սման են իրար, բայց, չնայած, «ինչի» և «ինչպեսի» այս արտաքին

նմանություններին, այս չորս բանաստեղծները շատ ավելի տարբեր են, քան՝ նման: «Ըստ այսմ,- եզրակացնում է պոետը,- կա ինչ-ուր, ինչ-պես-ուր և մի երրորդ բան, որ ես ինձ թույլ կտամ կոչելու որպես-ուր» դրա տակ հասկանալով ոչ այլ ինչ, քան պատկերավոր մտածողություն: Հենց պատկերավոր մտածողության մեջ պետք է փնտրել բանաստեղծի ինքնատիպությունը» /Սևակ, 1974: 400/:

Բանաստեղծի ինքնատիպությունը պայմանավորված է նաև պոեզիայի գոյության իմաստով: Ի վերջո ո՞րն է պոեզիայի նպատակը: Ըստ Մ. Լոտմանի, պոեզիայի նպատակը ոչ թե «հնարներն» են, այլ՝ աշխարհաճանաչումը, ինքնաճանաչումը, մարդկային անհատականության ինքնակերտումը, մարդկանց միջև գեղագիտական հաղորդակցությունը: Վերջին հաշվով, լեզվաբանի գնահատմամբ, պոեզիայի նպատակը համընկնում է, ընդհանուր առմամբ, մշակութային նպատակին /Лотман, 1972: 130/:

Հետազոտողների ուշադրությունից չի վրիպել բանաստեղծական տեքստի մի այնպիսի կարևոր ասպեկտ, որպիսին հուզական ներազդեցությունն է, քանի որ «պոեզիան հասկանալու համար այն պետք է վերապրել» /Фесенко, 2008: 26/։ «Իսկական բանաստեղծությունը չի կարող չլինել զգացմունքային, բայց այդ զգացմունքն էլ չի կարող չլինել խոհական, որովհետև մենք մարդ ենք կոչվում, այսինքն՝ Homo sapiens, այսինքն՝ բանական արարած, որի զգացմունքներն էլ պիտի լինեն բանական, ինչպես որ բանականությունն է զգայական» /Սևակ, 1974: 403/:

Մեր խորին համոզմամբ, ողջ վերը ասվածը դյուրությամբ կարելի է վերագրել գունանունների գործածությանը գեղարվեստական խոսույթում և ամփոփել ներքոշարադրյալ դրույթներում.

- բանաստեղծական խոսքարվեստում ներդաշնակ փոխկապակցվածության մեջ են արտահայտության և բովանդակության դիտվածքները. կարևորը բանաստեղծի նոր ասելիքն է նոր ձևի մեջ,
- տաղաչափական և ութմահնչերանգային միջոցները մասնակցում են բանաստեղծական տեքստի իմաստաստեղծման գործընթացին,
- տեքստի բանաստեղծականության հիմնական բաղադրիչը բառն է (մեր դեպքում՝ գունանունը),
- բանաստեղծական տեքստում գունանունների անհատական-հեղինակային գործածությունը և ընթերցողական ընկալումը կարող են լինել սուբյեկտիվ՝ տարբերվելով համընդհանուր լեզվականից /Vago, 2015: 88; Лукьяненко, 2004: 7/.

- գունանունների պոետիկան կարող է դառնալ անհատական-հեղինակային և հանրամշակութային սիմվոլների համատեղման միջոց (օբյեկտիվ գործոն) /Величко, 2014: 852/:

Մեր հետազոտության համար առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում այն աշխատությունները, որոնցում փորձ է արվում ուսումնասիրել գեղարվեստական խոսություն գունանունների գործածության քանակական և որակական (հարանշանակային) հատկանիշները ստեղծագործական մտքի (անհատական և հանրային) գեղագիտական արտադրանքում:

Այսպես, հանրահայտ լեզվաբան Միշել Պաստուրոն, որ մի քանի հատոր է նվիրել գույների պատմական և հանրամշակութային խնդիրներին, իր ուսումնասիրությունների արդյունքում հանգել է այն եզրակացության, որ անտիկ աշխարհում, միջնադարում գունանունների համակարգը ձևավորվել է հիմնականում երեք առանցքային գույների շուրջ՝ սևի, սպիտակի և կարմիրի: Արձանագրել է նաև, որ այս երեք առանցքային գույները շատ հաճախ հանդիպում են առասպելների, հեքիաթների, ժողովրդական բանահյուսության մեջ /Pastoureau, 2005: 36/:

Վերոնշյալ գույները կարևորվել են նաև հայ առասպելաբանության մեջ: «Դիցապաշտ հայի խորհրդանշական գույնը սպիտակն է, - գրում է Վ. Առաքելյանը, - այս գույնի պատկերացումը գուցե ճիշտ կլինի կապել լույսի հետ, ինչպես որ խավարին համընկնում է սևը» /Առաքելյան, 1975: 36/: Իսկ որդան կարմիրը հին հայերի մոտ եղել է որպես միասնության խորհրդանիշ:

Սևի, սպիտակի և կարմիր գույնի «ակտիվությունը» տարբեր մշակույթներում արդյունք չէ պատահականության, այլ՝ այն բանի, որ հազարամյակների ընթացքում ձևավորված մարդկանց աշխարհընկալման համակարգում առաջացել են միմյանց նմանվող պատկերներ, մտածողության համընդհանուր կաղապարներ, իրականության արժևորման համընդհանուր սկզբունքներ: Դրա մասին է վկայում Յունգի՝ արքետիպերի տեսությունը: Համաձայն այդ տեսության՝ արքետիպերը (մեր դեպքում արքետիպային գույները) կարող են առկայանալ գեղարվեստական ստեղծագործություններում որպես համամարդկային անգիտակցականի մշակութային արժեքներ: Այս կապակցությամբ Յունգը գրում է. «Ստեղծագործողի ուժը նաև արքետիպերով խոսելու մեջ է: Նա, ով խոսում է արքետիպերով, դառնում է հազարաձայն, հմայում է ու գերում, այստեղ է թաքնված արվեստի ներգործության գաղտնիքը» /Большакова, 2010/:

Թույլ տանք մեզ ավելացնելու, որ այլապես համամարդկային արվեստ գոյություն ունենալ չէր կարող: Ուրեմն, վերը նշված կետերից մեկը պետք է վերաշարադրել այսպես. գունանունների պոետիկան կարող է

դառնալ անհատական-հեղինակային, հանրամշակութային (ազգային) և համամարդկային (արքետիպային) սիմվոլների համատեղման միջոց:

Միշել Պաստուրոն իր «Գույները, պատկերները, սիմվոլները» աշխատության մեջ, անդրադառնալով գունանունների իմաստի երկբևեռությանը (ambivalence), վերջինիս դրսևորման օրինակներ է թվարկում, որոնք ոչ այլ ինչ են, քան գունային խորհրդանիշների արքետիպային ընկալումներ: Այսպես, օրինակ, բազում հասարակարգերում սևն այսօր զուգորդվում է սգի և մահվան հետ, ինչպես նաև՝ նրբագեղ և զուսպ ճաշակին, սպիտակը՝ մաքրագեղությանը, միաժամանակ՝ հիվանդությանը, կարմիրը՝ տոնին, ուրախությանը, սիրուն, բայց և միաժամանակ՝ զայրոյթին, էրոտիզմին, սեքսուալությանը և այլն /Pastoureau, 1992: 85/: Պաստուրոն գտնում է, որ գունընկալումը (նաև գեղարվեստական տեքստում) արդյունք է տեղային պայմանականության (convention locale) իր աշխարհագրական, մշակութային և պատմական ասպեկտներով: Ակնհայտ է, որ այս դեպքում հետազոտողը նկատի ունի ազգային մշակույթը /Pastoureau, 1992: 5/: Համանման կարծիք է հայտնում նաև լեզվաբան Մոլլար Դեֆուրը: Նրա պնդմամբ՝ գունանվանական համակարգերում որոշիչ դեր են խաղում արտալեզվական գործոնները: Այդ համակարգերի իմաստային կառույցները մշտապես էվոլյուցիոն փոփոխության են ենթարկվում՝ կախված դարաշրջանից, տվյալ հասարակարգի արժեհամակարգից /Mollard-Desfour, 2004: 25/:

Գունային զուգորդումների և ընկալումների հարցում այլ կարծիքի են հոգեբանները: Չժխտելով պատմական և հանրամշակութային գործոնների դերը՝ նրանք, այնուամենայնիվ, առաջնությունը տալիս են մարդու վրա գույնի ազդեցության օբյեկտիվ բնույթին՝ հենվելով հոգեֆիզիոլոգիական և հոգեբանական հետազոտությունների արդյունքների վրա:

Մարդու վրա գույների ազդեցության կլինիկական դիտարկումների արդյունքում, ինչպես նաև գունընկալման հոգեբանական տվյալների հիման վրա, հոգեբանները գույներին վերագրում են հոգեֆիզիոլոգիական և հոգեֆիզիոլոգիական հատկանիշներ, ինչպես, օրինակ, կարմիրը՝ ակտիվացնող, ջերմացնող, գրգռող, դեղինը՝ աշխուժացնող, կանաչը՝ հանգստացնող և այլն /Базыма, 2005: 38/:

Այստեղ մեր հետազոտության համար մի շատ կարևոր հարց է առաջանում. արդյո՞ք նույն գործընթացն է գույնի անմիջական ընկալումը և գունանվան ընթերցումը համապատասխան համատեքստում: Միշել Պաստուրոյի կարծիքով՝ դրանք միմյանցից էապես տարբեր գործընթացներ են: «Հանրային կյանքում,- գրում է Պաստուրոն,- գույնի անվանումը հաճախ ավելի մեծ դեր է խաղում, քան գույնի անմիջական ընկալումը, քանի որ անվանված գույնը ունի երևակայական և այլաբանական զորություն: Ասել՝ շրջագգեստը կարմիր է (մեր դեպքում ընթերցել) շատ ավելի

հարուստ է երազներով և զուգորդումներով, քան պարզապես կարմիր շրջագգեստ տեսնելը» /Pastoureau, 2007: 118/: Նրա պնդմամբ՝ «շրջագգեստը կարմիր է» ասույթի արտաբերումը/ընթերցումը թույլ է տալիս այն մտովի տեսնել, ինչն էլ իր հերթին արթնացնում է հարանշանակությունների և սիմվոլների մի ամբողջ համախումբ՝ քիչ, թե շատ՝ սուբյեկտիվ, քիչ, թե շատ՝ հանրային մի խմբի անդամների կողմից ընդունված /Pastoureau, 2007: 119/: Համաձայնելով այս թեզին՝ կարող ենք եզրակացնել, որ գունանունների ընկալումը բանաստեղծական տեքստում ավելի ուժգնանում է իր հուզականությամբ՝ ի հաշիվ անվանված գույնի երևակայական և այլաբանական զորության:

Այս խնդրին մեկ այլ դիտակետից է մոտենում Էլոդի Ռիպոլը: Նա գույները դասում է երեք հիմնական խմբում.

1. Օպտիկական գույները հետազոտվում են ճշգրիտ գիտությունների կողմից: Դրանց ամբողջությունը դառնում է սպիտակ:
2. Գեղանկարչական գույներ (պիգմենտներ), որոնց միախառնումը դառնում է սև. հետազոտվում է արվեստագիտության կողմից:
3. Լեզվում (տեքստերում) գործածվող գույներ (գունանուններ), որոնք վեր են հանում գունային տպավորությունները. ունեն հնչողության և սիմվոլ դառնալու ներունակություն, ուսումնասիրվում են լեզվաբանության և գրականագիտության կողմից /Ripoll, 2018: 10/:

Լեզվաբանների կողմից գունանունների տեքստային գործածություններին վերոնշյալ հատկանիշների վերագրումը փաստարկումն է այն բանի, որ գունանունները բանաստեղծական տեքստում ունեն կարևոր դերակատարություն: Գուցե և նշյալ հատկանիշների շնորհիվ է, որ լեզվաբան Թոնի Բերնհարթը վիճակագրական հետազոտությունների արդյունքում հանգում է մեզ համար խիստ կարևոր եզրակացության. բանավոր խոսքում շատ ավելի քիչ գունանուններ են գործածվում, քան՝ գրավորում: Գործածության ամենացածր հաճախականություն նրանք ցուցաբերում են դրամատիկական, իսկ ամենաբարձրը՝ բանաստեղծական տեքստում /Bernhart, 2003: 104/:

Անդրադառնալով գեղարվեստական տեքստում գունանունների կիրառությանը՝ լեզվաբան Լպալուդիեն առանձնացնում է երեք տիպի գործառոյթ.

1. Գունանունը անվանում է. օրինակ՝ «A la vérité pour que je produise tout mon effet, il faut que j'aie le grand cordon jaune pardessus l'habit»:
2. Գունանունը նկարագրում է. օրինակ՝ «Ma mère fut impitoyable, son œil bleu foncé me péria, elle fulmina de terribles prophéties»:
3. Գունանունը ակնարկվում է. օրինակ՝ «Elle lui demande ce que signifie cette énorme et ridicule mouche que lui couvre la joue. Ճանճը սև

է, խոսել ճանճից տվյալ համատեքստում նշանակում է անկարկել
սև գույնը» /Lepaludier, 2004: 80/:

Թոնի Բերնհարթը գեղարվեստական տեքստում տարբերակում է
գունանունների երեք գործառույթ.

1. Նկարագրական, որն էլ իր հերթին կարող է լինել իրական
(cheveux noirs) կամ պատկերավոր (... elle n'est pas capable d'une si
noire et si cruelle lâcheté),
2. Սիմվոլիկ,
3. Պոետիկ, որի հիմնական բնութագրիչներն են նշանակիչի
գեղեցկությունը (beauté du signifiant) և երաժշտականությունը
(musicalité du signifiant) /Bernhart, 2003: 96/:

Կարևոր ենք համարում հիշատակել որոշ գիտնականների կարծիքն
այն մասին, որ գեղարվեստական խոսույթում գունանունները ոչ երկրոր-
դական դեր են խաղում կերպարների բնավորության և նրանց վարքա-
գծի նկարագրության մեջ /Vanoncini, 2004: 359/:

Դավիդ Վագոն «Պրուստը գույներում» (Proust en couleurs) աշխատու-
թյան մեջ հայտնում է այն տեսակետը, որ Պրուստը շատ հաճախ է գոր-
ծածում գունանուններ, նույնիսկ այն հատվածներում, որտեղ, թվում է, թե
դրա կարիքը չկա: Նա գալիս է այն եզրահանգման, որ գրողի համար
գունանունները գեղագիտական մտածողության դրսևորման միջոց են
/Vago, 2015: 165/:

Դոստոևսկու արվեստի հետազոտողները բազմիցս նշել են, որ նրա
ստեղծագործություններում, մասնավորապես՝ «Ոճիր և պատիժ» վեպում,
գերիշխում է դեղին գունային ֆոնն իր նրբերանգներով, որոնք դառնում
են գլխավոր հերոսների գոյության անհուսալի մթնոլորտի, անցանկալի
իրադարձությունների ազդարարները: Այլ կերպ ասած, գունանունները
օգնում են ներթափանցելու գրողի փիլիսոփայական աշխարհայացքային
հայեցակարգ /Носовей, 2002: 10/:

Լյուսիեն Լոմեն Ֆլոբերին նվիրված մի աշխատության
մեջ զարգացնում է այն միտքը, որ վեպի իրադարձությունների զարգա-
ցումը, ընդհանուր տպավորությունը իր մեջ առաջացնում են գունազա-
ցողություններ... Տիկին Բովարիում հեղինակը ցանկանում է արտահայ-
տել մոխրագույնը (gris), Սալամբոն նրան ալ կարմիր է թվում (rougepre)
/Laumet, 1951: 105/ :

Պիեռ Մոնիեն «Գյուստավ Ֆլոբերը կոլորիստ» հոդվածում մեջբերում
է հենց Ֆլոբերի խոսքերը. «Ինձ թվում է, երբ ես որևէ վեպի վրա եմ աշ-
խատում, զբաղված եմ գունավորմամբ, որևէ գունային նրբերանգով:
Օրինակի համար «Կարթագենցիները» վեպում ես ցանկացել եմ մանու-
շակագույնին մոտ մի երանգ հաղորդել, «Տիկին Բովարիում»՝ մի նրբե-
րանգ՝ ճգնավորների գոյության այդ բորբոսագույնը» /Monier, 1921: 401/:

Այս և նման շատ օրինակներ հետազոտողների ուշադրությունը կենտրոնացնում են այն իրողության վրա, որ գրողը/բանաստեղծը կարող է ունենալ գեղանկարչին հատուկ գույների մի ներքին զգացողություն:

Հետաքրքիրն այն է, որ դեռևս անտիկ աշխարհում մտածողները ուղղակի կապ էին տեսնում պոեզիայի և գեղանկարչության միջև: Հոմերոսին համարում էին «գեղանկարիչներից լավագույնը»: Արիստոտելը պոեզիան և գեղանկարչությունը անվանում էր «երկու քույր» /Bergez, 2020: 87/:

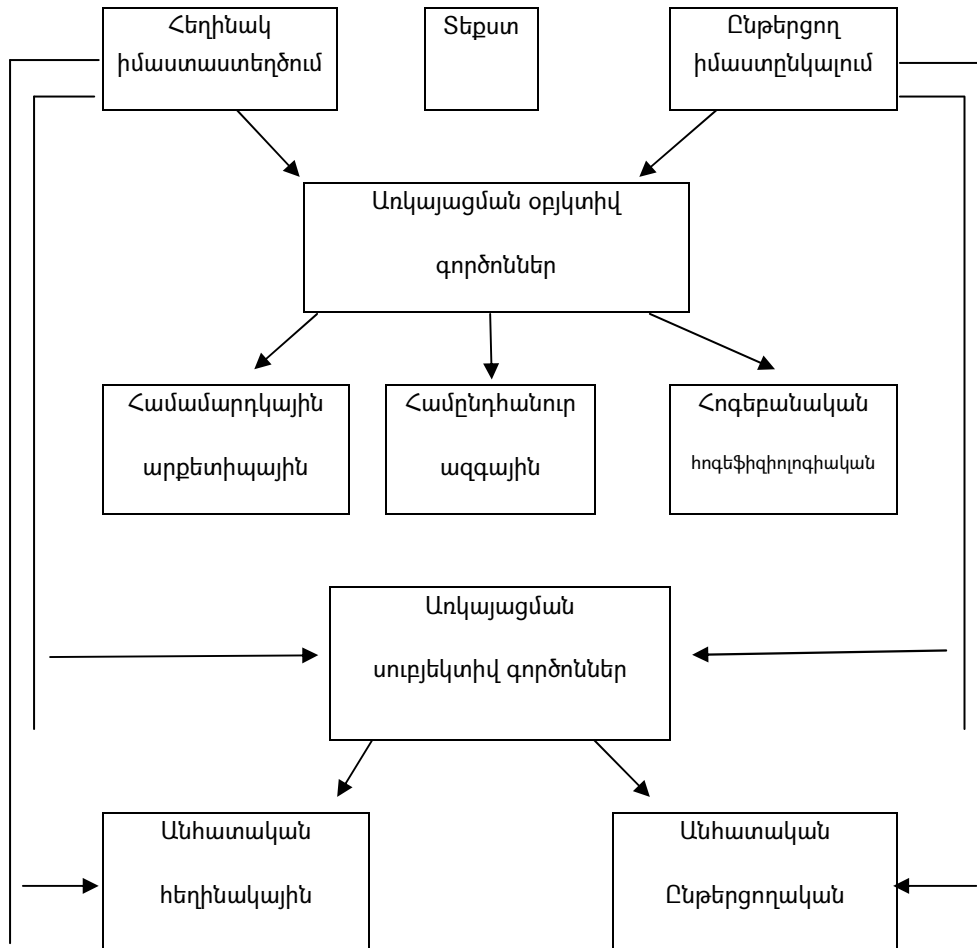
Հռոմեացի պոետ Հորացիոսի բանաստեղծություններից մեկում գործածված է «*Ut pictura poesis*» արտահայտությունը, որ նշանակում է «Ինչպես գեղանկարչությունը, պոեզիան», այն թևավոր խոսք է դարձել արվեստագիտական աշխարհում:

Էլոդի Ռիպոլի բնորոշմամբ՝ «Գեղանկարչություն-պոեզիա երկխոսությունը 19-րդ դարից սկսած մի նոր հնչեղություն է ստանում Բողլերի և այլ սիմվոլիստ բանաստեղծների կողմից՝ ճանապարհ բացելով գեղարվեստական գրականության մեջ գունանունների գործածության մեկնաբանությունների համար» /Ripoll, 2018: 159/:

Այսպիսով, ամփոփելով ողջ վերը շարադրվածը՝ եկանք հետևյալ եզրակացության.

1. Մեծ է գունանունների դերն ու նշանակությունը բանաստեղծական տեքստում, որում նրանք ցուցաբերում են ամենաբարձր հաճախականությունը:
2. Գունանունները գեղարվեստական խոսույթում
 - ա) օգնում են ներթափանցելու գրողի փիլիսոփայական աշխարհայացքային համակարգ
 - բ) գեղագիտական մտածողության դրսևորման միջոց են
 - գ) կարևոր դերակատարություն ունեն կերպարների բնավորության և նրանց վարքագծի նկարագրություններում:
3. Բանաստեղծական տեքստում դրանց հիմնական գործառույթներն են
 - ա) անվանական,
 - բ) նկարագրական,
 - գ) սիմվոլիկ:
4. Բանաստեղծական հաղորդակցության ընթացքում դրանց առկայացման գործոններն են.
 - ա) համամարդկային-արքետիպային, համընդհանուր-ազգային, հոգեբանական-հոգեֆիզիոլոգիական (օբյեկտիվ գործոններ),
 - բ) անհատական հեղինակային և ընթերցողական (սուբյեկտիվ գործոն) /տե՛ս Սխեմա N° 1/:

Սխեմա № 1



ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Առաքելյան Վ. Գրիգոր Նարեկացու լեզուն և ոճը, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975:
2. Գասպարյան Դ. Պարույր Սևակ. կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, Նոր դար, 2001:
3. Սևակ Պ. Երկերի ժողովածու. հատոր 5. Գրականագիտություն, քննադատություն, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1974:
4. Базыма Б. А. Психология цвета: Теория и практика. Санкт–Петербург: Изд. «Речь», 2005.

5. Большакова А. Ю. Архетип – концепт – культура // *Вопросы философии*, № 7. Москва, 2010.
6. Величко А. Поэтика цвета в художественных текстах как средство объединения глубинных индивидуальных и общелингвокультурных символов // *Фундаментальные исследования*, № 6, 2014.
7. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва: Изд. АН СССР, 1963.
8. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. Москва: Азбука-классика, 2001.
9. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972.
10. Лукьяненко И. Семантика и специфика функционирования цветообозначений красного тона в произведениях В. Набокова. Дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук. Калининград, 2004.
11. Носовец С. Цветовая картина мира Владимира Набокова в когнитивно-прагматическом аспекте: Цикл рассказов «Весна в Фиальте». Автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук. Омск, 2002.
12. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Москва: КомКнига, 2018.
13. Фесенко Э. Я. Теория литературы. Москва: Академический Проект, Фонд «Мир», 2008.
14. Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва: Советский писатель, 1983.
15. Эмерсон Р. У. Нравственная философия. Москва: АСТ, 2001.
16. Bergez D. Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue. Paris: Armand Colin, 2020.
17. Bernhart T. “Affectio derer Körper”: Empirische Studie zu den Farben in der Prosa von Hans Henny Jahnn (Literatur - Handlung - System). Deutscher Universitätsverlag, 2003.
18. Pastoureau M., Simonnet D. Le petit livre des couleurs. Paris: Editions Du Seuil, 2005.
19. Laumet L. La Sensibilité de Flaubert. Alençon: Poulet-Malassis, 1951.
20. Lepaludier L. L'objet et le Récit de Fiction. Rennes: PU Rennes (Interférences), 2004.
21. Mollard-Desfour A. Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècle. Le bleu. Paris: CNRS, 2004.
22. Monnier P. Gustave Flaubert coloriste. Paris: Mercure de France, 1921.
23. Pastoureau M. Dictionnaire des couleurs de notre temps: Symbolique et société. Paris: Editions Bonneton, 1992.
24. Ripoll E. Penser la couleur en littérature: explorations romanesques des lumières au réalisme. Paris: Classiques Garnier, 2018.

25. Vago D. Proust en couleur. Paris: Champion, 2015.
26. Vanoncini A. Balzac et les couleurs // *L'Année balzacienne*, № 5. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

Ա. ԿԻՐԱԿՕՍՅԱՆ – *Актуализация цветоименований в художественном дискурсе.* – В последнее время при изучении художественной коммуникации активно внедряются исследовательские методы различных научных дисциплин (литературоведение, языкознание, социолингвистика, культурология и т.д.). В области художественной языковой коммуникации особую значимость приобретают коннотативные значения цветоименований, о чем свидетельствуют концепции, разработанные в фундаментальных трудах некоторых авторов (Мишель Пастуро, Тони Бернар, Элоди Риполь, Пьер Моние).

В данной статье делается попытка вкратце представить теоретико-практические концепции интересующей нас проблемы и на основе их анализа систематизировать объективные и субъективные факторы актуализации цветоименований в художественном дискурсе. Особое внимание уделяется языковедческому, литературоведческому и психологическим подходам.

Ключевые слова: цветоименование, художественная коммуникация, поэтический дискурс, цветовой символ, цветовые ассоциации, коннотативное значение, смысловые функции

A. KIRAKOSYAN – *Actualization of Colour Names in Fictional Discourse.* – Fictional communication has recently become the focus of research methods in various disciplines (literature, linguistics, sociology, culture, etc.). The meaning of colours is especially important in this field of linguistic communication, as evidenced by the principles put forward in the works of a number of authors (Michel Pastoureau, Toni Bernhart, Elodie Ripoll, Pierre Monnier). This paper is an attempt to summarize the theoretical and practical concepts on the subject in question and, as a result of their analysis, to coordinate the objective-subjective factors of the presence of colours in the fictional discourse. Special attention is paid to linguistic, literary and psychological approaches.

Key words: colour naming, fictional communication, poetic discourse, colour symbol, colour associations, connotative meaning, semantic functions

Ներկայացվել է՝ 25.09.2021
Երաշխավորվել է ԵՊՀ ֆրանսիական բանասիրության
ամբիոնի կողմից
Ընդունվել է տպագրության՝ 19.11.2021