

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԻՇԽԱՆ ՅՈՒՐԻԿԻ ԴԱԴՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱՋԸ ՈՐՊԵՍ
ՊԱՏՈՒՄԱՅԻՆ ԵՎ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ ՀՆԱՐ
ԱՆԳԼԱԼԵԶՈՒ ՄԱՆԿԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ժ.02.07 - «Ռոմանագերմանական լեզուներ»
մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների
թեկնածուի գիտական աստիճանի համար

Գիտական ղեկավար՝ Ալվարդ Հակոբի Զիվանյան
բ.գ.դ. պրոֆեսոր

Երևան - 2018

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ.....	3
ԳԼՈՒԽ 1	
ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱՋ ԵՎ ՊԱՏՈՒՄ.....	8
1.1. Պատումի ուսումնասիրության տեսական հիմքերը.....	8
1.2. Գրական երազը որպես պատումային հնար.....	18
1.3. Գրական երազի տիպային և թեմատիկ-գործառության դասակարգում.....	25
ԳԼՈՒԽ 2	
ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱՋԻ ԳԵՐԱԿԱ ԴԻՊԼՇԱՐԵՐ.....	28
2.1. Դիպաշարը որպես պատումի անտրոհելի մաս.....	28
2.2. Գրական երազի համարժեք դիպաշարեր.....	36
ԳԼՈՒԽ 3	
ՄՈՒՏՔԻ ԵՎ ԵԼՔԻ ԲԱՆԱՁԵՎԵՐԸ ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱՋՈՒՄ.....	59
3.1. Մուտքի և ելքի բանաձևերը հեքիաթի պատումում.....	59
3.2. Մուտքի և ելքի բանաձևերը գրական երազի պատումում.....	66
ԳԼՈՒԽ 4	
ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱՋԻ ԼԵՉՎԱՈՃԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ.....	82
4.1. Գրական երազը որպես լեզվաոճական հնար.....	82
4.2. Լեզվաոճական հնարները գրական երազում.....	99
ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ.....	104
ԵՋՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ.....	106
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	109

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Երազը՝ որպես մարդկային անգիտակցականի բացառիկ դրսևորում, առայսօր գտնվում է հումանիտար մի շարք գիտակարգերի՝ հոգեբանության, գրականագիտության, լեզվաբանության ուսումնասիրության կենտրոնում, ընդ որում՝ շարունակելով մնալ չհասկացված մի երևույթ: Առավել հասանելի է գրական երազի քննությունը, որը իրական երազը դարձնում է առավել շոշափելի, ճիշտ է, գրկելով այն իր բնական, ինքնաբուխ բնույթից: Հասկանալիորեն, գրական երազն ունի դրսևորման իր նախընտրած տարածքը՝ մանկական հրաշապատում տեքստը, որը պայմանավորված է այս երկու տիրույթներին ներհատուկ անօրինակ ընդհանրություններով:

Գրական երազն իրական երազի վերարտադրումն է գրական տեքստի միջավայրում, դրա տեքստայացումն ու խոսքայնացումը: Ըստ Զ. Ֆրոյդի՝ գրական երազը գործում է այնպես, ինչպես իրական երազը: Սակայն գրական երազն իրական երազի գիտակցված կրկնօրինակումն է (Freud 1917: 124):

Ատենախոսության ուսումնասիրության **առարկան** գրական երազն է անգլալեզու հեղինակային հեքիաթում՝ իր կառուցվածքային, իմաստային և գործառութային ուրույն կերտվածքով: Երազային տեքստի քննությունը կատարվում է պատումնաբանության և ոճագիտության լույսի ներքո: Նյութի ընտրությունը կարևորվում է նրանով, որ հեքիաթի և գրական երազի տեքստերն ունեն մի շարք կառուցվածքային առանձնահատկություններ, որոնց որոշարկումն ու արժևորումը էական դեր են խաղում պատումի (նարատիվ) ընկալման գործում:

Գրական երազը հետազոտելիս որպես փաստական նյութ հրաշապատում հեքիաթների անգլալեզու տարբերակների ընտրությունը կամայական չէ: Այն թելադրված է անգլերեն թարգմանված հսկայածավալ նյութի առկայության փաստով, որը հնարավորություն է ընձեռում ուսումնասիրել ոչ միայն անգլախոս հեղինակների գրվածքները, այլ նաև համաշխարհային հեքիաթագիրների անգլերեն թարգմանված երկերը՝ առավել խորքային պատկերացում կազմելու գեղարվեստական տեքստի շրջանակում երազի դրսևորման վերաբերյալ:

Հետազոտության **արդիականությունը** պայմանավորված է վերջին տարիներին գեղարվեստական տեքստում երազային՝ սուբյեկտիվ աշխարհընկալման երևույթի հանդեպ լեզվաբանական գիտակարգերի աճող հետաքրքրությամբ:

Ատենախոսության **գիտական նորույթը** թելադրված է աշխատանքի բուն հարցադրմամբ, որը նման հայեցակերպով և ընդգրկումով դեռևս չի դիտարկվել: Ըստ էության՝ **առաջին անգամ** փորձ է արվել երազն ուսումնասիրել մանկական գրական տեքստի աղերսներում՝ այն հետազոտելով լեզվաբանական տարբեր գիտակարգերի՝ պատումնաբանության, տեքստաբանության և ոճագիտության զուգադիր հենքի վրա: **Առաջին անգամ** է, որ մանկագրության համատեքստում գրական երազն ուսումնասիրվում է որպես յուրահատուկ պատումային հնար՝ ենթարկվելով տիպային և թեմատիկ-գործառության դասակարգման:

Առաջին անգամ են ուսումնասիրվում նաև գրական երազը ձևավորող անտրոհելի միավորները՝ երազային դիպաշարերը: Աշխատանքի **նորույթներից է** գրական երազի տեքստի բանաձևային կառույցների քննությունը՝ ժողովրդական և հեղինակային հեքիաթների՝ մեզ հայտնի բանաձևերի հետ զուգորդման միջոցով: Գրական երազի տեքստը երբևէ հանգամանալից ուսումնասիրության չի ենթարկվել նաև լեզվաոճական առանձնահատկությունների տեսանկյունից:

Ատենախոսության **նպատակն է** քննության առնել երազի տեքստի ոճակառուցվածքային դրսևորումներն ու գործառության նշանակությունը մանկագրության մեջ՝ այն դիտարկելով որպես ինքնատիպ պատումային և լեզվաոճական հնար: Գրական երազը, չնայած մեզ հայտնի պատումային և լեզվաոճական հնարների հետ ունեցած մի շարք տարբերությունների, այնուհանդերձ, դրանց հետ ունի բազմաթիվ ընդհանուր գծեր, որը պայմանավորված է դրանց՝ խոսքային տիրույթում հանդես գալու հանգամանքով:

Այս նպատակն իրականացնելու համար աշխատանքում առաջադրվում են հետևյալ **խնդիրները**.

- Ներկայացնել գրական երազը՝ որպես պատումի առանձին տեսակ, որն օժտված է թեմատիկ, կառուցվածքային և ոճիմաստային յուրօրինակ հատկանիշներով և որոնց շնորհիվ այն հստակ տարբերվում է պատումի այլ տեսակներից:

- Բացահայտել և տարանջատել գրական երազի գլխավոր գործառությանին առանձնահատկությունները՝ փորձելով վերջիններս ենթարկել համակարգված դասակարգման:
- Կատարել գրական երազի հանգամանալից վերլուծություն՝ առանձնացնելով երազային պատումին բնորոշ գերակա դիպաշարեր՝ բացահայտելով վերջիններիս իմաստային ներուժը:
- Ուսումնասիրել գրական երազի մուտքի և ելքի հարաբերականորեն կայուն բանաձևային կառույցները՝ զուգադրելով դրանք հրաշապատում հեքիաթի սկսվածքային և եզրափակիչ հաստատուն բանաձևերի հետ:
- Ելնելով վերլուծական նյութի առանձնահատկությունից՝ գրական երազը դիտարկել և մեկնել որպես յուրօրինակ լեզվաոճական հնար:
- Ուսումնասիրել գրական երազի միջավայրում հանդես եկող լեզվաոճական հնարները, վեր հանել վերջիններիս տարբերակիչ առանձնահատկությունները:

Ատենախոսության **տեսական արժեքը** պայմանավորված է ստացված արդյունքներով, որոնք կարող են համեստ ներդրում լինել լեզվաբանական և տեքստի մեկնության ուղղությունների զարգացման գործում: Աշխատանքը կարող է նաև տեսական հիմք ծառայել գրական երազի շուրջ նոր հետազոտությունների համար, որոնք մասնավորապես ուղղված կլինեն դրա կառուցվածքային և ոճական դրսևորումների, պատկերային համակարգի և գործառությանին դերի ու նշանակության ուսումնասիրությանը:

Քանի որ աշխատությունը կարող ենք համարել գրական երազի համակարգված ուսումնասիրություն, որտեղ փորձ է արվել վերջինս դիտարկել որպես ուրույն պատումային և լեզվաոճական հնար, ապա կատարված հետազոտության արդյունքները կարող են **գործնական ներդրում** լինել և հաջողությամբ կիրառվել պատումնաբանության և ոճագիտության դասախոսությունների և սեմինարների շրջանակներում:

Ատենախոսության մեջ կիրառվել է **կառուցվածքաբանական վերլուծության մեթոդը**՝ բացահայտելու երազի դերն ու նշանակությունը հեքիաթի պատումի կառուցվածքային համակարգում: Նույն մեթոդով է կատարվել նաև գրական երազի

բանաձևային կառույցների և կայուն միավորների՝ դիպաշարերի ուսումնասիրությունը: Կիրառվել է նաև **միջտեքստային զուգադրական վերլուծության մեթոդը**: Վերջինիս օգնությամբ երազային պատումի մեկնումը դառնում է առավել լիարժեք, բացահայտվում են գործառուֆային և իմաստային նորանոր շերտեր: Միջտեքստային հարաբերություններ են հաստատվել համարժեք դիպաշարեր և բանաձևային կառույցներ ունեցող երազային և հեքիաֆային պատումների միջև:

Ատենախոսությունը **բաղկացած է** ներածությունից, որտեղ ներկայացվում են ուսումնասիրության նպատակն ու խնդիրները, հիմնավորվում են կատարված հետազատության արդիականությունն ու նորույթը, տեսական ու գործնական արժեքը, չորս գլուխներից՝ իրենց համապատասխան ենթագլուխներով և ծանոթագրություններով, եզրակացությունից և օգտագործված գրականության ցանկից:

Առաջին գլուխը՝ «Գրական երազ և պատում», բաղկացած է երեք ենթագլխից: Առաջին ենթագլուխը՝ «Պատումի ուսումնասիրության տեսական հիմքերը», մանրակրկիտ ուսումնասիրում է գեղարվեստական պատումի վերաբերյալ տարբեր տեսաբանների առաջ քաշած տեսությունները:

Երկրորդ ենթագլխում՝ «Գրական երազը որպես պատումային հնար», քննության է ենթարկվում գրական երազի իմաստային և գործառուֆային դաշտը գեղարվեստական պատումի կառուցվածքային համակարգում:

Երրորդ ենթագլխում՝ «Գրական երազի տիպային և թեմատիկ-գործառուֆային դասակարգում», փորձ է արվում գրական երազները դասակարգել ըստ մանկական հրաշապատում տեքստերում դրանց տիպային և գործառուֆային դրսևորումների:

Երկրորդ գլուխը՝ «Գրական երազի գերակա դիպաշարեր», բաղկացած է երկու ենթագլխից: Առաջին ենթագլուխը՝ «Դիպաշարը որպես պատումի անտրոհելի մաս», ուսումնասիրում է պատումի հաստատուն, անտրոհելի կառուցվածքային միավորները՝ դիպաշարերը:

Երկրորդ ենթագլուխում՝ «Գրական երազի համարժեք դիպաշարեր», փորձ է արվում գրական երազի մանրամասն վերլուծության միջոցով առանձնացնել երազային պատումին ներհատուկ գերակա դիպաշարերը և վեր հանել դրանց իմաստային և գործառուֆային առանձնահատկությունները:

Երրորդ գլուխը՝ «Մուտքի և ելքի բանաձևերը գրական երազում», բաժանված է երկու ենթագլխի: Առաջին ենթագլուխը՝ «Մուտքի և ելքի բանաձևերը հեքիաթի պատումում», ուսումնասիրում է հեքիաթի պատումի փակող և բացող բանաձևերը՝ իմաստային, գործառութային և կառուցվածքային տեսանկյունից:

Երկրորդ ենթագլխում՝ «Մուտքի և ելքի բանաձևերը գրական երազի պատումում», քննության են ենթարկվում գրական երազի մուտքի և ելքի բանաձևերը:

Չորրորդ գլուխը՝ «Գրական երազի լեզվաոճական քննություն», բաղկացած է երկու ենթագլխից: Առաջին ենթագլխում՝ «Գրական երազը՝ որպես լեզվաոճական հնար», քննության են ենթարկվում լեզվաոճական հնարների և երազների միջև սերտ առնչությունը փաստող լեզվաբանական և հոգեվերլուծական տարբեր տեսություններ՝ գրական երազը՝ որպես ուրույն լեզվաոճական հնար դիտարկելու համար:

Երկրորդ ենթագլխում՝ «Լեզվաոճական հնարները երազում», ուսումնասիրվում են լեզվաոճական հնարների առկայացման առանձնահատկությունները երազի տեքստում:

Ատենախոսությունն ավարտվում է եզրակացությամբ, որտեղ ներկայացված են ուսումնասիրության տեսական և գործնական ձեռքբերումներն ու եզրահանգումները: Վերջում ներկայացված է աշխատանքում օգտագործված գրականության համապարփակ ցանկը:

ԳԼՈՒԽ 1

ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱԶ ԵՎ ՊԱՏՈՒՄ

1.1. Պատումի ուսումնասիրության տեսական հիմքերը

Պատումնաբանությունը (նարատոլոգիա) տեքստաբանության կարևորագույն բաժիններից է: Այն ուսումնասիրում է պատմողական երկերի կառուցվածքը և գեղարվեստական գործառույթները: Որպես առանձին գիտակարգ՝ այն ձևավորվել է 20-րդ դարի 60-70-ական թթ. կառուցվածքային լեզվաբանության և գրականագիտության հենքի վրա: Պատումնաբանության՝ որպես հետազոտական բնագավառի ձևավորման ակունքներում Վ. Պրոպի «Հրաշապատում հեքիաթի մորֆոլոգիան» (1928) և Կ. Լևի-Ստրոսի «Կառուցվածքային մարդաբանություն» (1958) աշխատություններն են, որտեղ առասպելական և բանահյուսական նյութը ուսումնասիրվում է դրանց կառուցվածքային տարրերի ընդհանրության տեսանկյունից: Գիտաճյուղի ձևավորմանը մեծապես նպաստել են 20-րդ դարի ռուս ֆորմալիստների՝ Վ. Շկլովսկու, Բ. Տոմաշևսկու, Մ. Պետրովսկու, ավելի ուշ նաև Մ. Բախտինի աշխատությունները:

Պատումնաբանությանը սկիզբ է դնում Ռ. Բարտի «Պատմողական տեքստերի կառուցվածքաբանական վերլուծության ներածություն» (1966) աշխատությունը՝ մշակելով մի շարք եզրեր և սկզբունքներ: Դրա զարգացման ուղղությունները մի քանիսն են՝ ֆրանսիական (Ռ. Բարտ, Ա. Ժ. Գրեյմաս, Կ. Բրեմոն, Յ. Տոդորով, Ժ. Ժենետ, Յու. Կրիստաև և ուրիշներ), ամերիկյան (Պ. Լաբոք, Ռ. Ուորրեն, Ն. Ֆրիդման), գերմանական (Կ. Համբուրգեր, Վ. Կայզեր, Վ. Շմիդ և ուրիշներ):

«Նարատիվ» (narrative) եզրը ծագում է լատիներեն *gnarus* բառից, որը նշանակում է «իմացող», «իրազեկված»: «Նարացիա» նշանակել է՝ «պատմում է նա, ով գիտի» (Prince 1987: 396): Ելույթի ներածական մասին հաջորդող հատվածը, որը պարունակել է ճառի հիմնական բովանդակությունը, հռետորաբանության մեջ անվանվել է նարացիա: Նարատոլոգիան (narratology)՝ որպես գիտական եզր, շրջանառության մեջ է դրվել շատ ավելի ուշ՝ Յ. Տոդորովի կողմից:

Պատումն իմաստաստեղծ գործիք է, անփոխարինելի միջոց՝ անձնական ու հավաքական ինքնությունների կառուցման, ժամանակի և տարածության փորձառությունն իմաստավորելու, ներկան ու անցյալը հասկանալու և ապագան ուրվագծելու համար: Գիտական սահմանմամբ՝ պատումը լեզվի կազմակերպումն է որոշակի կառույցի մեջ, որով այն ձեռք է բերում իրադարձությունների մասին կապակցված և կարգավորված ձևով տեղեկացնելու հատկություն (Բայադյան 2000): Պատումի ակունքները բխում են մարդու՝ գիտելիքի և փորձի տարանջատ պատահիկները միաձուլելու և դրանք իմաստավորելու անհրաժեշտությունից:

Պատում կարող են համարվել, ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ գեղարվեստական գրվածքները՝ վեպից և առակից մինչև վավերագրություն ու լուրեր: Դրանք բոլորն էլ, ըստ էության, գոյատևում են պատումային մոդելի շնորհիվ, որը հաճախ փոփոխվում է ոչ միայն տարբեր ժանրերում, այլ նույն ժանրի զարգացման տարբեր փուլերում: Բոլոր այս ժանրերի համար գործում են շարադրանքի նույնատիպ մեխանիզմներն ու պայմանականությունները, խաչաձևվում են մշակութային միևնույն արժեքներն ու համոզմունքները:

Պատմողական երկերի կառուցվածքաբանական վերլուծության հիմքերը դրվեցին 20-րդ դարասկզբին, երբ մշակվեցին երկերը կառուցվածքային տեսանկյունից վերլուծելու մի շարք սկզբունքներ (Վ. Պրոպ, Կ. Լևի-Ստրոս, Ռ. Յակոբսոն): Վ. Պրոպն իր «Հրաշապատում հեքիաթի մորֆոլոգիան» աշխատության մեջ հեքիաթներն ուսումնասիրում է ըստ գործող անձանց կատարած ֆունկցիաների: Նրա պնդմամբ՝ հեքիաթի տարբեր հերոսներ հաճախ կատարում են միևնույն ֆունկցիաները, որոնք, չնայած կատարման զանազան միջոցներին, կրում են հաստատուն բնույթ: Այստեղ կարևորվում է ֆունկցիան, այլ ոչ թե դրա կատարողն ու կատարման ձևը: Ֆունկցիա ասելով՝ Պրոպը նկատի ունի գործող անձանց կատարած քայլերը՝ պատումում դրանց կարևորության տեսանկյունից: Ֆունկցիաները հեքիաթի հիմնարար միավորներ են: Հեքիաթի ժանրում ֆունկցիաների թիվը սահմանափակ է, և դրանք միշտ հանդես են գալիս նույն հերթականությամբ: Պրոպը գալիս է այն եզրահանգման, որ կառուցվածքային տեսանկյունից բոլոր հեքիաթները նույնական են (Propp 2001: 20-23):

Կ. Լևի-Ստրոսն իր «Կառուցվածքային մարդաբանություն» գրքում պատասխանում է մի շարք հարցերի՝ կապված պատումի լեզվաբանական ծագման հետ: Առասպելները՝ որպես առանձին պատմություններ քննելու փոխարեն՝ նա փորձում է դրանց միջև գտնել կառուցվածքային ընդհանրություններ: Նա առասպելը դիտում է որպես լեզու՝ պնդելով, որ այն կարելի է քննել լեզվի կառուցվածքային վերլուծության մեթոդներով. «Առասպելը լեզու է, որը գործում է ամենաբարձր մակարդակում, որտեղ իմաստն առանձնանում է այն ձևավորող լեզվական հիմքերից» (Левин-Стросс 2008: 243): Ըստ նրա՝ առասպելի իմաստը ոչ թե բովանդակային առանձին տարրերի, այլ դրանց կապակցման եղանակների մեջ է: Առասպելը լեզվի կարգ է և կազմում է լեզվի բովանդակային մաս: Առասպելում լեզուն կիրառման տեսանկյունից ունի մի շարք ուրույն հատկանիշներ, որոնք գտնվում են առավել բարձր մակարդակի վրա, քան լեզվական արտահայտությունների մակարդակը: Այլ կերպ ասած՝ այդ հատկանիշների բնույթն առավել բարդ է, քան ցանկացած այլ տեսակի լեզվական արտահայտության բնույթը:

Այս երեք հիմնապնդումներից ելնելով՝ նա գալիս է երկու չափազանց կարևոր եզրահանգման.

- Ինչպես ցանկացած լեզվաբանական օբյեկտ, առասպելը նույնպես կազմված է բաղադրիչ միավորներից:
- Բաղադրիչ այդ միավորները ենթադրում են այնպիսի միավորների առկայություն, որոնք լեզվի կառուցվածքային մաս են կազմում, ինչպես, օրինակ, հնչույթները, ձևույթները և իմաստույթները: Սակայն այդ միավորները վերջիններիս հետ այնպիսի կապի մեջ են, ինչպես իմաստույթներն են ձևույթների նկատմամբ, իսկ ձևույթներն էլ՝ հնչույթների:

Յուրաքանչյուր ձև բարդության տեսանկյունից նախորդի նկատմամբ գտնվում է առավել բարձր մակարդակի վրա: Եվ քանի որ առասպելին բնորոշ միավորները ամենաբարդն են, ուստի դրանք անվանվում են կառուցվածքային «մեծ» միավորներ կամ առասպելույթներ (mythemes). «Առասպելույթները չեն կարող նույնացվել ո՛չ հնչույթների, ո՛չ ձևույթների, ո՛չ էլ իմաստույթների հետ, քանի որ դրանք գտնվում են

առավել բարձր մակարդակի վրա: Հետևաբար անհրաժեշտ է դրանք փնտրել արտահայտության մակարդակում» (Левин-Строс 2008: 243-244):

Ռ. Բարտի «Պատմողական տեքստերի կառուցվածքաբանական վերլուծության ներածություն» աշխատությունը առաջ քաշեց կառուցվածքաբանական քննության նոր սկզբունքներ՝ դնելով պատումնաբանության բուն հիմքերը: Իսկ այդպիսի վերլուծություն սկսելուց առաջ, ըստ Բարտի, անհրաժեշտ է նախ ստեղծել դրա նախնական մոդելը (տեսությունը), ապա նոր միայն անդրադառնալ տեքստերին, որոնք մասամբ իրականացնում են այդ մոդելը, իսկ մասամբ էլ՝ շեղվում դրանից: Բարտն առաջ է քաշում լեզվի և գրականության նույնականության գաղափարը. «Գրականությունը ոչ թե «օգտվում է» լեզվից ինչ-որ բան արտահայտելու համար, ինչպես ընդունված է կարծել, այլ նա ինքն էլ հատուկ լեզու է, իհարկե, լեզվի արտոնյալ ձև» (Барт 2000: 198, Ջրբաշյան 2016: 283):

Պատմողական երկը ոչ թե նախադասությունների պարզ հանրագումար է, այլ կառուցվածքային բազմաթիվ տարրերից կազմված բարդ կառույց, որն ունի տարբեր մակարդակներ: Եվ երկի ընթերցանությունը ենթադրում է ոչ թե անցում մի բառից կամ մի նախադասությունից մյուսին, այլ մի մակարդակից՝ մյուսին: Երկի գաղափարը գտնվում է ոչ թե վերջում, այլ նրա բոլոր մակարդակներում:

Ռ. Բարտն առաջարկում է պատումում առանձնացնել կառուցվածքային հետևյալ երեք մակարդակները՝

- գործառույթների (ֆունկցիաների) մակարդակ,
- գործողությունների մակարդակ (գործող անձանցով),
- պատումի մակարդակ (սա համապատասխանում է պատմողական դիսկուրսին):

Գործառույթներ (ֆունկցիաներ). ըստ Բարտի՝ սյուժեի նվազագույն անտրոհելի տարրերը՝ դիպաշարերը, սյուժեի ընդհանուր կառույցի մեջ կատարում են որոշակի գործառույթ: Յուրաքանչյուր գործառույթի մեջ կա որոշակի սերմ, որն էլ իր հերթին ծնում է նոր տարրեր կամ ավելի ուշ հանդես եկող գործառույթներ: Հետևաբար, սյուժեի անգամ «ամենամանր» թվացող տարրը կարող է իր հետևից բերել գործառույթների մի ամբողջ շղթա: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Բարտը, եթե պատումի մեջ

ընդգծվում է որևէ մանրուք, նշանակում է՝ այն որոշակի իմաստ ունի (Եսթ 2000: 204, Զրբաշյան 2016: 284):

Բարտն առանձնացնում է գործառույթների երկու հիմնական տիպ.

ա) *Բուն գործառույթներ*, որոնք կապված են փոխադարձ կապի հարաբերությամբ: Գործառույթների մի մասը պատմողական երկում ունի սյուժետաստեղծ դեր (դրանք անվանվում են *միջուկային* գործառույթներ), մյուսները միայն «լցնում են» պատմողական տարածքը (դրանք էլ կոչվում են *կապալիզապորներ*): Առաջինը վերաբերում է այն գործողություններին, որոնք «բացում (շարունակում կամ փակում) են որևէ իրավիճակ՝ անմիջական ազդեցություն ունենալով պատումի հետագա զարգացման վրա» (Հեռախոսը զանգեց: Բոնդը պատասխանեց հեռախոսազանգին): Դրանք կատարում են ժամանակագրական և տրամաբանական գործառույթ: Իսկ երկրորդն առնչվում է պակաս կարևոր գործողություններին կամ նկարագրություններին, որոնք սուկ օգնում են անցում կատարելու մի իրավիճակից մյուսին (Բոնդը մոտեցավ գրասեղանին, վերցրեց լսափողը, ծխախոտը դրեց մոխրամանի մեջ): Պատումային տեքստում դրանց գործառույթը զուտ ժամանակագրական է (Եսթ 2000: 210):

բ) *Ցուցիչներ*. սրանք տեղեկություն են տալիս հերոսների բնույթի, նրանց առանձնահատկության, գործողության իրադրության, «մթնոլորտի» մասին և այլն: Ցուցիչների դասավորությունը տեքստում էական չէ. այն կարող է կամայական լինել, իսկ գործառույթներն ունեն տրամաբանական որոշակի հաջորդականություն, որը միշտ չէ, որ համընկնում է ժամանակային բնական հաջորդականության հետ: Ցուցիչներն իրենց հերթին լինում են իսկական (ներկայացնում են հերոսների ներաշխարհը, օգնում են բացահայտելու կերպարի հոգեբանական խառնվածքը) և տեղեկատվական (ներկայացնում են հերոսների գտնվելու տեղը, ժամանակը, պատմական միջավայրը և այլն): Գործառույթներն ու ցուցիչները պատմողական երկերում հանդես են գալիս տարբեր հարաբերակցությամբ, որը մեծ չափով կախված է նաև երկի ժանրային պատկանելությունից:

Գործողություններ. պատմողական երկը չի կարող գոյություն ունենալ առանց գործող անձանց: Ըստ Բարտի՝ գործող անձին պետք է դիտարկել ոչ թե իբրև

հոգեբանական երևույթ, այլ պարզապես գործողության «մասնակից», որը տարբեր ժանրերում տարբեր դեր ու գործառույթ ունի: Այսպես, հեքիաթի ժանրում կան ոչ թե անհատներ, այլ, Բարտի եզրութաբանությամբ, գործողության գործակալներ (ազենտներ), որոնք կարող են կրկնվել տարբեր ժողովուրդների և տարբեր ժամանակների հեքիաթներում: Ինչպես գրում է Ռ. Բարտը, «Մեր վեպերը այս կամ այն, երբեմն նույնիսկ բացասական կերպով մեզ սովորեցրել են գործող անձանց ողջ զանգվածից առանձնացնել մեկին՝ գլխավորին: Սակայն հերոսի այդպիսի արտոնյալ դիրք ամենևին էլ բնորոշ չէ պատմողական ողջ գրականությանը» (Եարտ 2000: 219, Ջրբաշյան 2016: 287):

Պատում. այս մակարդակը լայն առումով համընկնում է պատմողական դիսկուրսի հետ և իրենից ներկայացնում է նարատիվ հաղորդակցության այն եղանակը, որն ընտրում է գրողն իր երկը կառուցելիս: Ցանկացած պատում ձևավորվում է հողորդողի և ընկալողի հարաբերակցությամբ (այլ եզրութաբանությամբ՝ *հասցեգրողի և հասցեատիրոջ*): Ընդ որում՝ հաղորդողը մեծ մասամբ ավելի տեսանելի, շոշափելի է, քան ընկալողը (ընթերցողը, հասցեատերը), սակայն նրանք երկուսն էլ ներկա են պատումում: Այդ ներկայությունը երբեմն բացահայտ, իսկ ավելի հաճախ թաքուն դրսևորումներ ունի: Պատմողական ցանկացած տեքստ նարատիվ հաղորդակցություն է. պատմողն իր իմացածը հաղորդում է մեկ ուրիշի/ուրիշների: Պետք է նկատի ունենալ, որ տեքստի հեղինակին և պատմողին չպետք է նույնացնել: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր նյութ են տալիս բանահյուսական պատմողական տեքստերը, որոնց մեծ մասը հեղինակ չունի և մեզ է հասել ասացողների (պատմողների) միջոցով: Սա է պատճառը, որ բանահյուսության մեջ պատումի մակարդակը հստակ դրսևորված է (Եարտ 2000: 229, Ջրբաշյան 2016: 288):

Ռոմանտիզմի դարաշրջանից հետո պատումի կառուցվածքի վերաբերյալ տարամետ մոտեցումները համախմբվում են իրենց ակունքի շուրջը, որը բխում է «մորֆոլոգիական» ուսումնասիրության ավանդույթից (Doležel 1990: 55):

«Մորֆոլոգիական» ուսումնասիրության մեթոդը առաջին անգամ կիրառվել է 20-րդ դարասկզբի գերմանացի գիտնականների կողմից: Ըստ Լ. Դոլեժելի՝ «Անատոմիան և մորֆոլոգիան խաչվում են այն գաղափարակետում, որ օրգանիզմն առանձին

մասերի ամբողջություն է: Սակայն, եթե անատոմիան առանձնացնում և բնորոշում է մասերը, ապա մորֆոլոգիան տեղեկություն է տալիս այն մասին, որ այդ տարբեր մասերը կազմում են առավել բարձր կարգի համակարգված մի ամբողջություն» (Doležel 1990: 56):

Պատումի մորֆոլոգիայի քննության տեսանկյունից հատկանշական են Օ. Շիսսել ֆոն Ֆլեշենբերգի՝ առավել բարձր կարգի պատումային կառույցների վերաբերյալ ուսումնասիրությունը հռետորական հնարների համատեքստում և Բ. Ջոյֆերտի հետազոտությունն այն մասին, ինչը նա բնորոշում է որպես գրական պատումի կառուցվածքի սխեմատիկ բաղադրիչներ: Վերջիններս հստակ տարբերակում մտցրին պատումի կառուցվածքային տարրերի դասավորության (տրամաբանական սխեմա) և կազմի/բովանդակության (գեղավեստական սխեմա) միջև: Ջոյֆերտի ուշադրության կենտրոնում գործող անձինք էին՝ որպես պատումի կառուցվածքի կարևորագույն միավորներ, իսկ Շիսսել ֆոն Ֆլեշենբերգը հիմնականում շեշտադրում էր պատումում տեղի ունեցող գործողությունները:

Պատումի տեսությունը պահանջում է տարբերակում պատումի երկու կողմերի, եթե օգտագործենք ռուս ֆորմալիստական դպրոցի վառ ներկայացուցիչ Վ. Շկլովսկու ընդունած եզրաբանությունը, ֆաբուլայի և սյուժեի միջև, որոնց առանջությամբ նա գրում է. «Սյուժեի ըմբռնումը շատ հաճախ շփոթում են իրադարձությունների նկարագրման հետ, այն, ինչ ես առաջարկում եմ պայմանականորեն անվանել ֆաբուլա: Իրականում ֆաբուլան միայն նյութ է սյուժետային ձևավորման համար» (Шкловский 1929: 204):

Շկլովսկին սյուժեն դիտարկում է իբրև ձևի տարր և նույն հարթության վրա դնում այնպիսի հասկացությունների հետ, ինչպիսին հանգ է, փոխաբերությունը և ոճի շատ այլ տարրեր: Մեկ այլ առիթով նա ավելի է մասնավորեցնում իր միտքը՝ սյուժեն համարելով նյութի կոմպոզիցիոն ձևավորում: Եվ, ինչպես ցանկացած ձև, այն նույնպես «որոնում է» նոր միջոցներ՝ գեղարվեստական արտահայտչականության հասնելու համար. «Նոր ձևը հայտնվում է ոչ թե նրա համար, որպեսզի արտահայտի նոր բովանդակություն, - գրում է նա, - այլ որպեսզի փոխարինի հին ձևին, որն արդեն կորցրել է իր գեղարվեստականությունը» (Шкловский 1929: 31):

Եթե Շկլովսկին ֆաբուլան դիտարկում էր իբրև արտատեքստային, ոչ գրական երևույթ, ապա ոուս գրականագետ Բ. Տոմաշևսկին առանձնացնում է ֆաբուլայի նվազագույն տարրեր՝ դիպաշարեր, որոնք առկա են գրական տեսքում, և դրանք նա համարում է նվազագույն թեմատիկ միավորներ:

Ստեղծագործության մեջ տարբեր դիպաշարերի կիրառումը պայմանավորված է ֆաբուլայի և սյուժեի տրամաբանության տարբերությամբ: Ըստ Ա. Վեսելովսկու՝ «Դիպաշարը պատումի պարզագույն միավոր է, որին բնորոշ է փոխաբերական և միանդամ սխեմատիզմ: Այդպիսին են դիցաբանության և հեքիաթի այն տարրերը, որոնք ենթակա չեն տրոհման» (Веселовский 1989: 300):

Ֆորմալիստների տեսանկյունից ֆաբուլան պատումի համար ծառայում է որպես «հումք», իսկ սյուժեն դրա գեղարվեստական մանրամասն մշակումն է: Սյուժե ասելով հասկանում ենք «նյութի» բաղադրիչ մաս կազմող տարրերի և հնարների ամբողջականություն, որոնք կիրառվում են պատմողության գործընթացում (ինչպես, օրինակ, դիպաշարերը՝ Վեսելովսկու ձևակերպմամբ): Այդ է պատճառը, որ ֆորմալիստական եզրաբանության համաձայն՝ «կոմպոզիցիան» ամփոփվում է սյուժեի մեջ, այլ կերպ ասած, սյուժի և կոմպոզիցիայի միջև չկա հստակ սահմանազատում, և դրանք գործածվում են որպես հոմանիշներ: Հաճախ նույն իմաստով կիրառվում է նաև «սյուժետային կոմպոզիցիա» եզրը (Шкловский 1921: 216):

Մինչ Շկլովսկու կողմից սյուժեաստեղծ հնարների նկարագրությունը «Սյուժեաստեղծ հնարների կապը ընդհանուր ոճական հնարների հետ» հենքային հողվածում՝ առաջադրվել էր երկու անվիճարկելի տեսական պնդում, որոնք թեև իրենց բնույթով հիպոթեզային են, այնուամենայնիվ, ֆորմալ տեսության տեսանկյունից կրում են արսիոմատիկ բնույթ (Сухих 2001: 83):

Առաջին դրույթի համաձայն՝ սյուժեների և դիպաշարերի ծագման, ինչպես նաև տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության և գրականության մեջ մի շարք սյուժեների միջև ընդհանրության պատճառների «ծագումնաբանական» կապի վերաբերյալ ենթադրությունները որևէ կերպ չեն առնչվում սյուժեի բնույթի և էության հետ: Սյուժեի ցանկացած «կոնֆիգուրացիա», այդ թվում ցանկացած տեսակի համընկնում չի կարելի բացատրել սյուժեից դուրս գոյություն ունեցող արտաքին գործոններով, այլ միայն

ներքին պատճառներով՝ կապված վերջինիս բնույթի հետ: Համընկնումները բացատրվում են սուկ սյուժեի ստեղծման որոշակի սկզբունքներով: Սյուժետային փոխառություններն անգամ չեն պարզաբանում միանման հեքիաթների գոյության փաստը: Հեքիաթները շարունակաբար «ցրվում» և «հավաքվում» են սյուժեի ձևավորման դեռևս մեզ անհայտ օրենքների համաձայն (Шкловский 1929: 27): Այս համատեքստում Շկլովսկին առարկում է Վեսելովսկու պնդումն այն մասին, որ նոր ձևն ի հայտ է գալիս արտահայտելու նոր բովանդակություն և գրում. «Նոր ձևն ի հայտ է գալիս ոչ թե արտահայտելու նոր բովանդակություն, այլ փոխարինելու հին ձևին, որն արդեն կորցրել է իր գեղարվեստականությունը» (Шкловский 1929: 31):

Երկրորդ դրույթի համաձայն՝ մշակույթը, ի տարբերություն գիտության, «ընդհանրացումներ» չի ընդունում: Շկլովսկու ձևակերպմամբ «գործնական մտածողությունը գնում է դեպի ընդհանրացման, առավել լայն և համապարփակ բանաձևերի ստեղծմանը: Իսկ արվեստն, ընդհակառակը, պայմանավորված կոնկրետության իր մղումով, հենվում է նույնիսկ այն բանի աստիճանավորման և մասնատման վրա, ինչը ներկայացվում է ընդհանրացված և միասնական» (Шкловский 1929: 33): «Այն ինչ արձակում ներկայացվում է որպես «a», արվեստում հանդես է գալիս «A₁A₂» բանաձևով, ինչը բոլոր հնարների էությունն է» (Шкловский 1929: 44):

Ըստ Բ. Էրլիխի՝ Շկլովսկու սույն պնդումը «ուղղակի մարտահրավեր է ընդդեմ Պոտերնյայի» (Эрлих 1996: 243): Վերջինս առաջ էր քաշել այն տեսակետը, որ ընդհանրացումը, ինչպես գիտության, այնպես էլ արվեստի խնդիրն է, միայն թե գիտությունն ընդհանրացնում է հասկացությունների մեջ վերացարկման միջոցով, իսկ արվեստը ընդհանրացման նույն նպատակին հասնում է ընդհանուրը կոնկրետով և եզակիով արտահայտելու ճանապարհով:

Ֆորմալ տեսությունը չի ընդունում այնպիս եզրեր, ինչպիսիք են «գեղարվեստական ընդհանրացումը», «տիպայնացումը», «գեղարվեստական սինթեզը», ինչը արվեստի պատկերային տեսությունից հրաժարվելու արդյունք է: Եթե արվեստի հիմքում ընկած է ընդհանրացվածի մասնատումը, ապա գեղարվեստական ստեղծագործության մակարդակում նման մասնատում ներկայացնում է սյուժեն:

Շկլովսկին գլխավոր սյուժետային հնար է համարում *աստիճանային կառուցումը* այն անվանելով (սյուժետային) «բոլոր հնարների հոգի» (1929: 44): Այն նաև արվեստի «մասնատման», «երկատման» համընդհանուր սկզբունքի մարմնավորումն է:

Շկլովսկին առանձնացնում է սյուժեի *աստիճանային կառուցման* հետևյալ մասնակի² հնարները.

Կրկնություն (повтор). դա միևնույն դրվագի, գործողության, տարրի, բառի, արտահայտության կրկնությունն է հեքիաթում, երգում, ժողովրդական դյուցազներգության մեջ, բալլադում, վեպում և այլն: Սյուժեում կրկնությունը նույնն է, ինչ բաղաձայնայինը, հանգը, կրկնագրը ոճի մակարդակում: Դրանք բոլորը խոսքի աստիճանային կառուցման միջոցներ են:

Ձուգահեռականություն (параллелизм). այն ևս խոսքի աստիճանային կառուցման ձև է: Շկլովսկու տեսակետի համաձայն՝ «եզակի միավորը տրոհվում է երկու կամ երեք մասերի իր իսկ արտապատկերումների կամ հակադրությունների միջոցով» (Шкловский 1929: 44): Նման մասնատում հնարավոր է ամենատարբեր մակարդակներում՝ խոսքի, հերոսի և այլն: Շկլովսկին բերում է Ն. Վ. Գոգոլի «Ռևիզորում» *Բորչինսկու* և *Դորչինսկու* օրինակը, որը, ըստ նրա, «երկատման» արդյունք է, ինչպես երևում է վերջիններիս ազգանունից:

Դանդաղեցում (ретардация). Վ. Շկլովսկին կարծում է, որ այս երևույթն առկա է ցանկացած սյուժեում: Հեքիաթի մակարդակում, օրինակ, այն դրսևորվում է անթիվանհամար հանձնարարումների կատարմամբ, խոչընդոտների հաղթահարմամբ և այլն:

Շարակցում (нанизывание). այն նկատելի է արկածային ժանրի հորինվածքներում, որտեղ «շարակցման» համար առանցք է դառնում հերոսը:

Շրջանակում (оформление). շրջանակման օրինակներ կարելի է հանդիպել օրինակ հեքիաթաշարերում, որտեղ մեկ հեքիաթը դառնում է շրջանակ՝ մյուս հեքիաթների համար: Ըստ Շկլովսկու՝ սյուժեի այս տեսակը հատուկ է Մ. Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ» վեպին:

Աստիճանային կառուցման վերոնշյալ հնարները, որոնք կազմում են ցանկացած սյուժեի կառուցվածքի հիմք, հաճախ կիրառվում են այլ տեսակի հնարների զուգակցմամբ:

Այսպիսով՝ Շկլովսկին գրական ստեղծագործության սյուժեն ուսումնասիրում է ոչ թե փաստացի բովանդակության (ֆաբուլա), այլ գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքի (սյուժետային հնարներ) լույսի ներքո:

1.2. Գրական երազը որպես պատումային հնար

Անդրադառնալով պատումի և երազի փոխհարաբերությանը՝ նշենք, որ չնայած երազներն ի հայտ են գալիս անգիտակցական մակարդակում, այնուամենայնիվ, դրանք օժտված են կառուցվածքային հստակ առանձնահատկություններով, որոնցով պայմանավորված՝ լեզվաբանության մեջ կիրառվում են «երազային տեքստ» և «երազային պատում» եզրերը:

Երազ-պատում քննության շրջանակներում հատկապես ուշագրավ է Յ. Տոդորովի սահմանումը, ըստ որի՝ պատումը հավասարակշիռ մի վիճակից անցում է հավասարակշիռ մեկ այլ վիճակի, որոնք տարանջատվում են անհավասարակշռության ժամանակահատվածով (Todorov 1986: 328): Բ. Ստեյթսը երազի դիրքերից հակադրվելով այդ մտքին՝ պնդում է, որ երազներին բնորոշ չէ այդպիսի կառուցվածք, քանի դրանք ո՛չ սկսվում, ո՛չ էլ ավարտվում են: Երազներին հատուկ է կայուն անհավասարակշռությունը, և վերջիններս չունեն գործառության և թեմատիկ շարժառիթ՝ հանգուցալուծում տալու որևէ խնդրի (States 1988: 152): Իսկ Ռ. Բարտը, ի հակադրություն պատումի դասական սահմանման, պնդում է, որ երազը զուրկ է ժամանակային հերթագայությունից, մինչդեռ պատումը ներկայացնում է տարածաժամանակային կայունությամբ օժտված իրադարձություններ (Barthes 1994: 47):

Պատումի հիմնական բաղադրիչների քննության համատեքստում անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել Զ. Ֆրոյդի՝ պատումի «երկրորդային մշակման» հայեցակերպին:

Զ. Ֆրոյդի պնդմամբ՝ պետք է անտեսել երազի բաղադրիչների միջև եղած թվացյալ կապը և փորձել բացահայտել դրանցից յուրաքանչյուրի սկզբնաղբյուրը: Երազների առերևույթ կապակցվածություն պայմանավորված է հոգեկան մի ուժով, որը երազանյութը ենթարկում է «երկրորդային մշակման» (Freud 1991: 486): Վերջինս

Ֆրոյդը դիտարկում է որպես մտավոր գործողություն, որը, անհամատեղելի տարրերը միաձուլելով, ստեղծում է բովանդակային մի ամբողջություն: «Երկրորդային մշակումը» նույնացվում է «արթնության մտքի» հետ, քանի որ երկուսն էլ զգայական նյութում ստեղծում են հաջորդականություն և հարաբերակցություն՝ այն համապատասխանեցնելով բովանդակային ամբողջականության չափանիշներին (Freud 1991: 537): Ըստ Ֆրոյդի՝ «երկրորդային մշակումը» գործում է երազային այլ գործընթացների հետ համընթաց և ոչ թե դրանցից հետո: Սա հաստատում է Պ. Քիլրոյի տեսակետն այն մասին, որ երազի «տեքստայնացման» և «պատումայնացման» գործընթացը ուղեկցում է երազի ձևավորման ողջ ընթացքին: Կապակցված տեքստ ստեղծելու կարողությունը, որն արթուն վիճակում օգնում է հասկանալու կատարվող իրադարձությունները, գործում է նաև երազատեսության ժամանակ (Kilroe 2000: 130): Պ. Քիլրոն շարունակելով Ֆրոյդին՝ ընդգծում է, որ «երազի ձևավորման գործընթացում առկա է պատումայնության սկզբունքը, որը թույլ է տալիս զգայական նյութը վերածել կապակցված տեքստի: Իսկ երազային տեքստը կարելի է մեկնել այն նույն եղանակով, ինչ մյուս տեքստերը» (Kilroe 2000: 128): Հակառակ այդ պնդմանը՝ Է. Հարթմանը գրում է. «Երազները սոսկ պատկերներ են, իսկ երազի լեզվով արտահայտված տարբերակը՝ երազը խոսքային տիրույթում վերարտադրելու փորձեր» (Hartmann 1996: 12):

Արվեստում երազը մարդկանց մտահոգությունները, ցանկությունները բացահայտելու միջոց է, ավելին, կան գրողներ, որոնց համար երազը նույնիսկ հեքիաթասացության մեթոդ է: Ըստ Հ. Մուրակամիի՝ «Պատմվածքը նման է արթուն ժամանակ երազների հետ խաղալուն: Դա չի նշանակում, որ ներշնչված եք երազներով, այլ պարզապես գիտակցաբար խորամանկում եք ձեր անգիտակցականը՝ ձեր իսկ սեփական երազը ստեղծելու համար» (Nöth 1990: 15):

Գրականության մեջ բազմիցս առաջ են քաշվել «երազի» գործառույթների դասակարգման և վերլուծության տարատեսակ մոտեցումներ՝ բացահայտելու դրա դերն ու նշանակությունը պատումի կառուցվածքային և իմաստաբանական համակարգում: Ուշագրավ են Ա. Բեգինի առաջադրած մեթոդները: Նա առանձնացնում է «երազի» ուսումնասիրության երեք հիմնական մեթոդ՝ հոգեբանական, գրականագիտական և մետաֆիզիկական (Béguin 1937: 124):

Հոգեբանական մեթոդը, գրում է Բեգինը, գրական երազն օգտագործում է լույս որպես նյութ՝ վեր հանելու հերոսի կամ հեղինակի հոգեկան վիճակը: Նրա համոզմամբ «գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանական վերլուծության դեպքում տեքստն օգտագործվում է որպես փաստաթուղթ, համախտանիշների ամբողջություն, որի հիման վրա հետազոտվում է հեղինակի անձը, նրա նյարդային վիճակը»: Գրական երազի բազմաշերտությունն, անշուշտ, թույլ է տալիս երազների համանման ուսումնասիրություն, քանի որ դրանք ոչ միայն հանդիսանում են ստեղծագործության կառուցվածքի բաղկացուցիչ տարր, այլ նաև արդյունավետ միջոց են՝ հերոսի ներաշխարհը ներկայացնելու համար: Կանադացի գիտնական Ա. Պոլ ժակը երազը դիտարկում է միաժամանակ և՛ պատումնաբանության, և՛ հոգեվերլուծության տեսանկյունից: Սակայն, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ա. Բեգինը, այս դեպքում ստեղծագործության ուսումնասիրությունը տեղափոխվում է միանգամայն այլ տիրույթ, այս դեպքում՝ հոգեբանության դաշտ:

Գրականագիտական վերլուծության տեսանկյունից՝ հերոսների տեսած երազները մեկնվում են բացարձակապես այլ լույսի ներքո: Հարց է ծագում՝ արդո՞ք երազները բերում են խնդրի հանգուցալուծմանը, բացահայտում են հերոսի կերպարը, թե՞ սոսկ նախաբանի դեր են կատարում:

Այսինքն՝ սույն մոտեցմամբ գրական երազը դիտարկվում է որպես գեղարվեստական երկի կառուցվածքի յուրահատուկ տարր, որը ստեղծագործության մեջ կատարում է որոշակի գործառույթ:

Պակաս հետաքրքրական չէ Բեգինի առաջադրած՝ գրական երազի վերլուծության մետաֆիզիկական մեթոդը: Նմանօրինակ հետազոտությունների առանձնահատկությունն այն է, որ դրանց հեղինակները փորձում են բացահայտել, թե ինչ իրականություն է կերտվում ստեղծագործության մեջ՝ տիեզերական, աստվածային, թե՞ պատրանքային (Béguin 1937: 127): Այլ կերպ ասած՝ երազի պոետիկայի վերլուծության դեպքում առաջ է գալիս գեղարվեստական իրականության խնդիրը: Հարկ է նշել, որ գրական երազի մետաֆիզիկական վերլուծության մեթոդը մեծամասամբ զուգակցվում է հոգեբանական մեթոդի հետ:

Գոյություն ունեն նաև գրական երազի մի շարք այլ դասակարգումներ: Սակայն Բեգինի դասակարգումն արժեքավոր է նրանով, որ այն առավել ճշգրիտ կերպով տեսանելի է դարձնում գրական երազին բնորոշ գծերը: Բեգինը գրական երազն ուսումնասիրում է՝ հենվելով վերջինիս կատարած երեք հիմնական գործառույթների վրա: Այն դիտարկվում է որպես

ա) հերոսի ներաշխարհն ու հոգեբանությունը ներկայացնելու միջոց,

բ) տեքստի կառուցվածքային տարր,

գ) ստեղծագործության ներակա կառուցվածքի բաղկացուցիչ մաս, որը հաճախ ձևավորում է գեղարվեստական իրականությունը (Béguin 1937: 133):

Գրական երազի վերլուծության մեթոդի ընտրությունը պայմանավորված է նրանով, թե որ գործառույթն է ընթերցողն ուզում բացահայտել:

Անդրադառնալով գրականության մեջ երազի եզրաբանական քննությանը՝ նշենք, որ այն չունի գիտական հստակ ձևակերպում: Սակայն մի շարք գիտական աշխատություններում առաջ են քաշվել գրական երազի տարբեր եզրաբանական ձևակերպումներ, ինչպիսիք են *երազային հնարը*, *երազային դիպաշարը*, *երազային միջավայրը* և այլն:

Դեռ ավելին, նույն ստեղծագործության մեջ գրական երազի մասին հաճախ խոսվում է բացարձակապես տարբեր եզրերի կիրառմամբ: Զ. Սպենդել դե Վարդան գերադասում է գրական երազի մի շարք եզրերի փոխարեն օգտագործել ավելի ընդհանուր ձևակերպում, այդ է «օնեյրիկ տարր» (oneiric element) (Спендель де Варда 1988: 306):

Հատուկ ուշադրության է արժանի Մ. Դիննիկի «Երազը որպես գրական հնար» աշխատությունը, որը փորձում է տալ գրական երազի հստակ սահմանումը: Նա գրում է. «Երազը լայն տարածում ունեցող գրական հնար է: Այն ծառայում է ստեղծագործության ձևային կառուցվածքի և դրա բաղադրիչ մասերի, գեղարվեստական կոմպոզիցիայի, ինչպես նաև գործող անձանց գաղափարահոգեբանական բնութագրի և վերջապես հեղինակի հայացքների շարադրման ամենատարբեր նպատակներին» (Дынник 1925: 645):

Սակայն «հնար» եզրը տվյալ համատեքստում կարող է հանգեցնել շփոթության: Այն ենթադրում է կոնկրետ, վերջնականորեն ամրագրված սահմանում, մինչդեռ գրական տեքստերում հանդիպում ենք երազի տարատեսակ դրսևորումների, որոնց գործառույթը ստեղծագործության մեջ միայն կոմպոզիցիոն (կառուցվածքային) չէ: Դիննիկը գրական երազներն ուսումնասիրում է ոչ թե ըստ տեսակների, այլ՝ ստեղծագործության մեջ դրանց կատարած գործառույթի, որը ոչ միշտ է առնչվում ստեղծագործության կառուցվածքային առանձնահատկություններին: Դա հատկապես անկերև է հեղինակի կողմից ուսումնասիրվող գրական երազի այն տեսակներում, որոնք հանդես են գալիս ոչ միայն որպես գլխավոր և դրվագային սյուժետային ձևեր, այլ նաև՝ բարդ սյուժետային կոնֆլիկտների հանգույց կամ հանգուցալուծում:

Մ. Դիննիկը առաջադրում է գրական երազի հետևյալ դասակարգումը.

Երազը՝ որպես գրական ստեղծագործության կաղապար. ստեղծագործության որևէ հերոսի երազ կարող է կաղապար հանդիսանալ գլխավոր սյուժեի համար՝ ընգծելով վերջինիս յուրահատկությունները:

Երազը՝ որպես գլխավոր սյուժետային գծի զարգացման միջոց. այս դեպքում ողջ գեղարվեստական ստեղծագործությունը կառուցվում է որևէ հերոսի երազի վրա: Հնարն ընթերցողին օգնում է իրականությունից կտրվել և գնահատել երկի գեղագիտական արժեքը: Հերոսը քուն է մտնում գործողության զարգացման սկզբում, իսկ ստեղծագործության վերջում արթնանալով՝ վերադառնում է առօրյա կյանքին:

Երազը՝ որպես էպիզոդիկ սյուժեի ձև. երբեմն հերոսի երազը ոչ թե գլխավոր, այլ էպիզոդիկ սյուժեի ձև է՝ հիմնական գործողության զարգացման մեջ առանձնանալով որպես առանձին, սակայն չափազանց կարևոր մի դրվագ: Սովորաբար նմանատիպ երազներում հեղինակն արտացոլում է այն, ինչ կարևոր ու արժեքավոր է իր և ընթերցողի համար:

Երազը՝ որպես դյուբապատում սյուժեի անսպասելի բացահայտում. երբեմն բարդ, խճճված կամ ֆանտաստիկ և անհասկանալի սյուժեն ընթերցողին է ներկայացվում առանց որևէ բացատրության: Սկզբում ընթերցողը չի հասկանում, որ այն պարզապես երազի բովանդակության մաս է, և միայն պատումի վերջում է հեղինակը նշում այդ ամենի սուկ երազ լինելը:

Երազը՝ որպես բարդ կոնֆլիկտի հանգույց և հանգուցալուծում. Երազն այս դեպքում արդյունավետ միջոց է բարեհաջող հանգուցալուծելու կոնֆլիկտային իրավիճակը:

Երազը՝ որպես նկարագրական տրամադրություն. հնարն օգտագործվում է պատումի հերոսի հոգևոր հատկանիշներն ընգծելու նպատակով:

Երազը՝ որպես մի դրվագից մեկ այլ դրվագի անցում. սա հատկապես արդյունավետ է ճանապարհորդություններ, ուխտագնացություններ, սխրանքներ նկարագրելու դեպքում: Այլ կերպ ասած, երբ գործողության զարգացումը ներկայացվում է կինեմատոգրաֆիկ դրվագների հաջորդականությամբ:

Երազը՝ որպես իռացիոնալ, անդրշիրմյան աշխարհի պատկեր. կրոնական գրականության և բանահյուսության մեջ երազն այս դեպքում տեսիլք է, որը բացահայտում է անդրշիրմյան գաղտնիքները:

Երազը՝ որպես իրականությունից դեպի ուտոպիստական ապագա անցում. ուտոպիստական ժանրի գրվածքներում երազը կիրառվում է որպես միջոց գործողությունը իրական կյանքից երևակայական ապագա տեղափոխելու համար: Հերոսը քուն է մտնում սովորական միջավայրում, սակայն նրա քունը տևում է ոչ թե մի քանի ժամ, այլ մեկ հարյուրամակ կամ ավելի և արթնանալով՝ նա իրեն գտնում է մի նոր դարաշրջանում, նոր մշակույթում և միջավայրում:

Երազը՝ որպես անցում անցյալից դեպի ժամանակակից կյանք. այստեղ հարավոր է մեկ այլ հնար, ոչ թե անցում ներկայից դեպի ապագա, այլ անցյալ ժամանակաշրջանից՝ դեպի ժամանակակից կյանք՝ որևէ հերոսի երազի միջոցով հակադրելու երկու տարբեր դարաշրջաններ:

Երազը՝ որպես հերոսի ճակատագրի մարգարեական կանխագուշակում, այդ է՝ գեղարվեստական երկի հանգուցալուծում. մարգարեական երազի պատկերումը հատուկ գեղարվեստական հնար է: Երազի բովանդակության միջոցով բացահայտվում է ողջ սյուժեի զարգացումը, այսինքն՝ կոնֆլիկտի հանգուցալուծումը տրվում է նախօրոք:

Երազը՝ որպես հերոսի աշխարհայացքի պատկերում. այս հնարը կիրառվում է, երբ հեղինակը ցանկանում է հնարավորինս պատկերավոր կերպով ներկայացնել

հերոսի աշխարհայացքը, որպեսզի պահպանի ստեղծագործության գեղարվեստականությունը՝ առանց այն փիլիսոփայական շարադրանքի վերածելու:

Երազը՝ որպես բարոյագիտական գնահատում. Երբեմն հեղինակը ստիպված է սյուժե ներմուծել բարոյականության տարրեր՝ գնահատելու գործող անձանց արարքների բարոյական կողմը: Արժեքների բարոյագիտական գնահատումը գրական տեքստի մակարդակում կարող է ոչ գեղարվեստական բնույթ կրել, կամ էլ՝ կողմնապահության մեջ մեղադրանքի առիթ հանդիսանալ:

Երազը՝ որպես տրամադրություն. Երազային դիպաշարը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ կարող է ստեղծել առանձնահատուկ տրամադրություն՝ դրանց հաղորդելով զգացմունքային տոնայնություն (Дынин 1925: 645):

Ըստ Ա. Ս. Ռեմիզովի՝ գրական երազը կարող է հանդես գալ որպես *գեղարվեստական տարր*, որը գտնվում է երազային իրականությունից դուրս՝ ամբողջովին ենթարկվելով իրականության տրամաբանությանը և որպես *հայտնի իրականություն*, որը ներդաշնակ կապի մեջ է իրական աշխարհի հետ (Ремизов 2000: 253):

Ն.Ա. Նագորնայան գրական երազն ուսումնասիրելով Ա. Ռեմիզովի նյութի հիման վրա՝ առաջ է քաշում հետևյալ դասակարգումը.

Երազը՝ որպես երևակայականի դրսևորում,

Երազը՝ որպես իրականությունը շփվելու միջոց,

Երազը՝ որպես տեքստ,

Երազը՝ որպես հեղինակի աշխարհի կարևոր տարր և այն նկարագրելու պայմանանշանային համակարգ՝ «հիպնոտիկ պայմանանշաններ» (Нагорная 1977: 1):

Ե. Ֆ. Վոլիկը երազները բաժանում է հետևյալ խմբերի.

Կերպարաստեղծ երազներ. վերջիններս բացահայտում են հերոսի իրական «ես»-ը, բնավորության թաքնված գծերը,

Կանխագուշակող երազներ. այս խմբի երազներն այլաբանական պատկերների միջոցով կանխագուշակում են հերոսի, երբեմն նույնիսկ ողջ մարդկության ապագան,

Ճգնաժամային երազներ. դրանք այն երազներն են, որոնք արմատականորեն փոխում են մարդու՝ առօրյայի նկատմամբ մոտեցումը (Волик 2007: 163):

Ըստ Օ. Վ. Ֆեդունինայի՝ հերոսների տեսած երազները մոտեցնում են կոնֆլիկտի հանգուցալուծումը, բացահայտում են հերոսի բնավորությունը և միջնորդի դեր են կատարում ընթերցողի և հեղինակի միջև (Федунина 2013: 15):

1.3. Գրական երազի տիպային եվ թեմատիկ-գործառույթային դասակարգում

Մի շարք տեսաբաններ փորձել են տալ գրական երազի ամբողջական դասակարգում՝ ըստ պատումում վերջինիս կատարած գործառույթի: Հիմնվելով գրական երազների գոյություն ունեցող տարաբնույթ խմբավորումների վրա՝ ներկայացնում ենք գրական երազի տիպային և թեմատիկ-գործառույթային դասակարգում՝ դիտարկելով երազի առավել տարածված դրսևորումները հրաշապատում երկերում:

Ապագայագուշակ երազներ. գրական երազն առավել հաճախ գործածվում է որպես կանխատեսման միջոց: Կանխատեսող երազները կարող են բաժանվել երկու խմբի. երազներ, որ գրական երկում ուղղակի խորհրդանիշեր են՝ ապագա իրադարձությունները կանխագուշակելու համար, և երազներ, որտեղ կան գերբնական էակներ, որոնք ինչ-որ բան են զգուշացնում կամ կարգադրում՝ այդ կերպ նպաստելով սյուժեի զարգացմանն ու դրամատիկ լարվածության ստեղծմանը: Ապագայագուշակ երազները հերոսին ապագա իրադարձությունների վերաբերյալ տեղեկություն են տալիս, որ այլ կերպ հնարավոր չէ ձեռք բերել: Այդպիսի երազը գրեթե միշտ ճշմարիտ է, բայց և այնպես հերոսը կարող է այն սխալ մեկնել և ընկալել որպես անցյալի արձագանք: Գրական տեքստերում ապագայագուշակ երազներն ուղարկվում են աստծու, մարգարեի, պայծառատեսի կողմից, կամ հերոսն է օժտված լինում գուշակելու ձիրքով: Ինչ-որ պահի նա ամբողջացնում է տեսածը՝ բացահայտելով սպասվող իրադարձությունները:

*Իրականությունը գաղտնազերծող երազներ*³. Ինչպես իրական կյանքում, այնպես էլ հեքիաթային աշխարհում անրջային տեսիլքների մեկ այլ կարևորագույն գործառույթ իրականության գաղտնազերծումն է: Երազի միջոցով հեղինակը վեր է հանում հերոսի համար կարևոր նշանակություն ունեցող փաստեր, որն այդ պահին հնարավոր չէ պարզել:

Վերջինս երազում կարող է տեսնել վաղ անցյալում կատարված իրադարձություններ, նույնիսկ, եթե ինքն այդ իրադարձությունների ականատեսը չի եղել: Այդպիսի երազները սովորաբար անցյալի մասին տալիս են ճշգրիտ տեղեկություններ:

Երազը՝ որպես հանդերձյալ աշխարհի հետ կապի միջոց. Երազի միջոցով կարող է կապ ստեղծվել որևէ մահացած կերպարի հետ (Goldberg 1983: 21): Երազներում մահացածները, ըստ Դ. Բարեթի, ի հայտ են գալիս մի քանի նպատակով՝ մահվան վիճակը նկարագրելու, իրենց մահվան հանգամանքները փոխելու, հարազատներին հանդիպելու կամ նրանց որևէ կարևոր ուղերձ փոխանցելու (Barrett 1991: 107): Այսպիսի երազները մեծ մասամբ մարգարեական են:

Խրափական երազներ. ըստ Ս. Քրուգերի՝ գրական ստեղծագործություններում երազներն ունեն խրատական բնույթ (Kruger 1992: 125): Հերոսը երազում մի շարք փորձություններով անցնելու կամ կարևոր տեղեկատվություն ձեռք բերելու միջոցով՝ արթմնի գիտակցում է, որ պետք է առավել հասուն և լուրջ մոտենալ իր շուրջը կատարվող իրադարձություններին:

Տագնապալի երազներ. տագնապալի երազներն ամենալայն կիրառումն ունեն գեղարվեստական տեքստում: Դրանք միջոց են վեր հանելու հերոսի ապրումներն ու հույզերը և լիարժեք ընկալելու վերջինիս ներաշխարհը: Որպես կանոն, տագնապալի երազներն անտեսվում են հերոսի կողմից, եթե դրանք կրկնվող բնույթ չեն կրում:

Անմարսությունից առաջացած մղձավանջներ. տագնապալի երազները հաճախ առաջանում են անմարսության հետևանքով: Նմանօրինակ երազներ կարելի է գտնել դեռևս վաղ շրջանի արձանագրություններում: Մանկական երկերում անմարսությունից առաջացած երազները մանուկ ընթերցողին խրատում են ետ մնալ գիշերային որկրամոլությունից: Դրանք նաև մղձավանջային այլաբանություն ստեղծելու և հերոսի անգիտակցականում թաքնված մտքերը բացահայտելու միջոց են:

Ամփոփելով՝ նշենք, որ երազը կարելի է համարել տեքստի և պատումի ուրույն տեսակ, քանի երևակայական նյութի տեքստայնացման և պատումայնացման սկզբունքը, ըստ էության, գործում է նաև երազի ձևավորման ժամանակ: Այս դեպքում երազային տեքստը կարող է ուսումնասիրվել տեքստի վերլուծության ավանդական

բոլոր մեթոդներով: Ընգծենք նաև այն, որ պատումային մակարդակում երազը է
բերում գործառության տարաբնույթ դրսևորումներ և հանդես գալիս ինքանտիպ
ոճիմաստային բազմազանությամբ:

ԳԼՈՒԽ 2

ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱԶԻ ԳԵՐԱԿԱ ԴԻՊԼՇԱՐԵՐ

2.1. Դիպաշարը որպես պատումի անտրոհելի մաս

Պատումի կառուցվածքային քննության առանցքում դրա հաստատուն, անտրոհելի միավորներն են՝ դիպաշարերը: Պատումնաբանության մեջ «դիպաշար» եզրը առանձնահատուկ հնչեղություն ստացավ շնորհիվ Ա. Վեսելովսկու: Իր «Սյուժեի պոետիկան» (1913) աշխատության մեջ նա առաջին անգամ տվեց դիպաշարի սահմանումը՝ այն դիտարկելով որպես պատումի նվազագույն միավոր. «Դիպաշար ասելով՝ նկատի ունեմ մի բանաձև, որը հասարակության զարգացման սկզբնական շրջանում պատկերավոր կերպով պատասխանել է հարցերի, որոնք բնությունը ծառայել է մարդու առջև իրականության վառ ու կարևոր կամ կրկնվող տպավորություններն ամրագրելու միջոցով: Դիպաշարին հատկանշական է անտրոհելի միանգամ սխեմատիզմը: Այդպիսին են առասպելների և հեքիաթների այն տարրերը, որոնք ենթակա չեն տրոհման: Դիպաշարի պարզագույն ձևը կարելի է արտահայտել $a+b$ բանաձևով. *չար պառավը չի սիրում գեղեցկուհուն և նրան փախի է կյանքի համար վրանգավոր մի առաջադրանք*: Բանաձևի յուրաքանչյուր մաս (հատկապես b -ն) ենթակա է փոփոխման: Առաջադրանքները կարող են լինել երկուսը, երեքը (որն ամենից տարածվածն է) և ավելին» (Веселовский 1989: 300):

Դիպաշարի՝ Ա. Վեսելովսկու սահմանումը հետագայում արժանանում է քննադատության. «Վեսելովսկու կողմից «դիպաշար» եզրի համանման սահմանումը մեր օրերում չի կարող կիրառվել: Ըստ Վեսելովսկու՝ դիպաշարը պատումի անտրոհելի միավոր է: [...] Մինչդեռ դիպաշարերը, որոնք նա որպես օրինակ է բերում, իրականում տրոհելի են: Այսպիսով՝ ի հեճուկս Ա. Վեսելովսկու տեսակետի՝ պետք է պնդենք, որ դիպաշարը ո՛չ միանգամ է, ո՛չ էլ անտրոհելի» (Որոտ 1969: 21): Վ. Պրոպը դիպաշարի ամբողջականությունը դիտարկում է ոչ թե դրա ընդհանուր իմաստաբանական հատկանիշների (պատկերավորության), այլ տրամաբանական ամբողջականության տեսանյունից՝ դիպաշարը բաժանելով առանձին բաղադրիչների: Արդյունքում նա

ընդհանրապես հրաժարվում է «դիպաշար» եզրից և առաջ քաշում «գործող անձի ֆունկցիաներ» եզրը (Пронин 1928: 29):

Մեր ընկալմամբ՝ Վ. Պրոպի ֆունկցիաները համարժեք են Ա. Վեսելովսկու դիպաշարերին, թեև Վ. Պրոպը փոքր-ինչ ընդլայնում է «դիպաշար» եզրի գործառնության դաշտը:

Ա. Վեսելովսկու պնդմամբ՝ դիպաշարի պատկերային միանգամ սխեմատիզմը կարող էր նույնացվել դիցաբանության և հեքիաթի անտրոհելի տարրերի հետ: Ինչպես նշում է Ա. Բյոմը «չափազանց կարևոր է գտնել եզրի այնպիսի սահմանում, որը հնարավորություն կտա դիպաշարը հստակ տարբերակել ինչպես վաղ շրջանի, այնպես էլ ժամանակակից ստեղծագործությունների մեջ» (Бём 1919: 227):

Լեզվաբանության մեջ «դիպաշար» եզրը դիտարկվում է որպես գեղարվեստական տեքստի միջմակարդակային միավոր, որը ստեղծագործության թեմայի և գաղափարի հետ գտնվում է որոշակի կապի մեջ: Ն.Վ. Վերշինինան դիպաշարը սահմանում է որպես ստեղծագործության տարրերի համակարգ, որը տարանջատված է կոնկրետ դետալներից, արտացոլում է տեքստի բովանդակությունը, երբեմն նաև թեմատիկան և հուզականությունը, որպես կանոն, ունի ստորոգելիություն և արտահայտվում է պարզագույն բառային բանաձևերով (Вершинина 2008: 23-24): Ինչպես նշում է Ի. Վ. Սիլանտևը, դիպաշարը պատումային իրադարձությունների իմաստային սուբստրատի կրողն է, որն էլ հենց դիպաշարը սերտորեն կապում է ստեղծագործության թեմային (Силантьев 2004: 35):

Ըստ Ն. Վ. Շկուրինայի՝ դիպաշարի տարբերակիչ հատկանիշը այն ձևավորող տարրերի կրկնողությունն է: Հաճախ դիպաշարի համար հիմք են հանդիսանում ստեղծագործության մեջ հեղինակի կողմից ամրագրված առանձնահատուկ միավորները՝ բանալի բառերը (Шкурина 1993: 62): Բանալի բառերը և բառային-թեմատիկ խմբերը, որոնք ձևավորվում են տեքստի գլխավոր դիպաշարի շուրջ, կազմում են «դիպաշար» եզրի լեզվաբանական մեկնության հիմք:

Դիպաշարը կոչվում է վերջինիս կառուցավածքի հիմքում ընկած առանցքային բառի անվանումով: Քերականական առումով այդ բառերը բայակազմ գոյական կամ բայի հետ իմաստաբանորեն կամ բառակազմորեն կապված գոյականներ են: Օրինակ՝

կարոտի դիպաշար, միայնության դիպաշար և այլն: Վերջիններս ունեն ստորոգելիական կառուցվածք, որի հիմքում ընկած է համապատասխան բայը կամ բայական արտահայտությունը, օրինակ՝ կարոտ-կարոտել, միայնություն-միայնակ լինել և այլն: Անկասկած, դիպաշարի գոյականացման այս եղանակը միակը չէ: Գործնականում լեզվաբանական վերլուծության մեջ գոյություն ունեն օրինակներ, որոնք դիպաշարը ներկայացնում են ոչ ստորոգելիական բառերով, օրինակ՝ ջրի դիպաշար, գարնան դիպաշար, թատրոնի դիպաշար (Вершинина: 2008: 24-28):

Դիպաշարը՝ որպես գեղարվեստական տեքստի ուրույն կատեգորիա, կատարում է մի շարք գործառույթներ, որոնց քննությունը թույլ է տալիս բացահայտել դիպաշարի դերը տեքստում.

Թեմատիկ գործառույթ. Ինչպես նշում է Ի.Վ. Սիլանտևը, ֆաբուլայի և սյուժեի հետ մեկտեղ, թեման դիպաշարին ամենամոտ գտնվող կատեգորիան է (Силантьев 2004: 59): Ստեղծագործության թեման տեքստի մտահղացման ընհանրացումն է, միջդեռ դիպաշարը դրա մասնակի դրսևորումն է:

Սուբեկտիվ գործառույթ (զարդարում, երաժշտականացում). դիպաշարի սուբեկտիվ գործառույթը դրսևորվում է ստեղծագործության միջավայրի ստեղծմամբ: Որպես կանոն՝ տվյալ գործառույթը առկայանում է կրկնվող բնույթի բառային միավորներում, որոնք օգտագործվում են տեքստային հատվածին հուզական երանգ հաղորդելու նպատակով: Խոսքն այստեղ սուկ բառային կրկնության մասին չէ: Նման սուբեկտիվությունը նպատակ ունի ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրել տեքստի մտահղացման վրա:

Կառուցվածքաստեղծ գործառույթ. անկասկած, լինելով խոսքի բաղկացուցիչ մասերից մեկը և ձևավորելով թեմատիկան՝ դիպաշարի կատեգորիան ստեղծում է ստեղծագործության առանձնահատուկ հարացույց (Плисс 2012: 3): Ընթերցողը դիպաշարն անմիջականորեն ընկալում և տեքստում տարբերակում է բանալի բառերի կամ անուղղակի անդրադարձի՝ ռեմինիսցենցիայի միջոցով՝ վերջինիս բազմակի կրկնության շնորհիվ:

Իմաստային գործառույթ. դիպաշարը հանդես է գալիս որպես տեքստի կոնցեպտուալ՝ հասկացական բաղադրիչ: Դիպաշարը ոչ միայն տեքստի

կառուցվածքային տարր է, որը հենվում է դրա թեմատիկ դրսևորման վրա, այլև՝ առանձնահատուկ մի տարր, որն ազդում է իրադարձությունների զարգացման՝ ստեղծագործության հիմնական հարացույցի մշակման վրա (Плисс 2012: 3):

Դիպաշարը հաճախ ուսումնասիրվում է միջտեքստայնության տիրույթում: Վերջինիս միջտեքստային ներուժն այնքան մեծ է, որ միջտեքստայնությունը համարվում է դիպաշարի պարտադիր հատկանիշ:

Ըստ Մ. Բախտինի՝ մեկ տեքստի շրջանակում յուրաքանչյուր բառ պետք է հարաբերակցվի մյուս տեքստերի հետ՝ տեքստերի միջև ձևավորելով երկխոսություն (Бахтин 1979: 364): Ավելի ուշ Բախտինի գաղափարները վերամշակել է Յու. Լոտմանը: Նրան գրավել է Բախտինի այն միտքը, որ յուրաքանչյուր առանձին բառ արտահայտության «հապավում» է, և որ յուրաքանչյուր բառից գալիս է այն համատեքստի և համատեքստերի «բույրը», որոնցում այն հանդես է եկել (Бахтин 1975: 106): Լոտմանը տեքստը դիտարկում էր «որպես մի հատիկ, որն իր մեջ պարունակում է հետագա զարգացման ծրագիր, որին հատուկ է ներքին անորոշություն: Հենց տեքստի մյուս տեքստերի հետ ունեցած կապն է՝ միջտեքստայնությունն է, որ ստեղծում է մեկնության իմաստային ներուժը» (Лотман 1994: 22):

Միջտեքստային կապերը միշտ ցույց են տալիս որևէ ստեղծագործության հարաբերակցությունը գրական կամ մշակութային այլ համատեքստերի հետ: Տվյալ հարաբերակցությունը կարող է տեղի ունենալ տարբեր հիմքերի վրա, այդ թվում ընդհանուր դիպաշարային կառուցվածքի:

Դիպաշարերին հատուկ միջտեքստայնության քննության տեսանկյունից ուշագրավ են նաև Վ. Շկլովսկու գաղափարները, ով դիպաշարը ներկայացնում է որպես թեմա, որն ամրագրում է սյուժեի և ստեղծագործության գաղափարական շարժը: Դիպաշարի՝ սյուժեի հետ ունեցած գաղափարական կապը սկզբնական այն վեկտորն է, որն ապահովում է անցումը դիպաշարի թեմատիկ ըմբռնումից դրա միջտեքստային մեկնություն: Իր «Մոտիվների պոետիկան» աշխատության մեջ Ի. Սիլանտևը նշում է, որ միջտեքստայնության գաղափարը, ըստ էության, տարրալուծում է թեմա հասկացությունը տեքստի մեջ: Կարևոր է նշել, որ լայն իմաստով միջտեքստային առնչություններ կարելի է բացահայտել նաև լեզվական և ոչ լեզվական

միջավայրերի՝ գրական տեքստերի և գեղարվեստական այլ համակարգերի՝ երաժշտության, նկարչության, կինոյի, լուսանկարչության ու գովազդի միջև (Силантьев 2004: 60):

Դիպաշարի միջտեքստայնությունն արտահայտվում է միջտեքստային կրկնության միջոցով՝ հակադրվելով լեյտմոտիվին, որը որևէ դիպաշարի պարտադիր կրկնությունն է նույն ստեղծագործության տեքստի սահմաններում: Պատումի լեյտմոտիվային կառուցվածքի սկզբունքի մեկնության տեսանկյունից ուշագրավ են Բ.Մ. Գասպարովի դիտարկումները: Նրա համոզմամբ՝ ցանկացած դիպաշար մեկ անգամ հայտնվելով՝ կրկնվում է բազում անգամներ՝ յուրաքանչյուր անգամ դրսևորվելով նոր ձևի մեջ, նոր հատկանիշներով, և այլ դիպաշարերի հետ նոր համադրությամբ: Այստեղ դիպաշարի դերում կարող է հանդես գալ ցանկացած երևույթ՝ իրադարձություն, բնավորության գիծ, համապատկեր, ինչ-որ առարկա, խոսք, գույն, ձայն և այլն: Միակ բանը, որ բնորոշում է դիպաշարը, նրա վերարտադրումն է տեքստում, այնպես, որ, ի տարբերություն ավանդական սյուժետային պատումի, որտեղ քիչ թե շատ նախապես որոշված է, թե ինչը կարող է համարվել «դիսկրետ» բաղադրիչներ (հերոսներ կամ իրադարձություններ), այնտեղ գոյություն չի ունենում որևէ սահմանված հաջորդականություն: Այն ձևավորվում է՝ ելնելով ստեղծագործության կառուցվածքից և դրա զարգացումից (Гаспаров 1993: 30-31):

Դիպաշարի հստակ սահմանման գործում մեծ է նաև Բ. Վ. Տոմաշևսկու ավանդը, որ Ա. Վեսելովսկու գաղափարները զարգացնելուց զատ առաջ է քաշում դիպաշարի վերաբերյալ սեփական տեսությունը: Տոմաշևսկին դիպաշարը սահմանում է թեմայի հետ հարաբերությամբ. «ստեղծագործության անտրոհելի մասի թեման կոչվում է դիպաշար: Ընդ որում՝ ցանկացած նախադասություն ունի իր դիպաշարը: Այսպիսով, ըստ Տոմաշևսկու՝ դիպաշարը ստեղծագործության նվազագույն, անտրոհելի թեմատիկ միավորն է: Դիպաշարերի ամբողջությունը տրամաբանական, պատճառական և ժամանակային կապի մեջ ձևավորում է ֆաբուլան: Մինչդեռ այդ դեպքում սյուժեն դիտվում է որպես միևնույն դիպաշարերի ամբողջություն այն հաջորդականության և հարաբերության մեջ, որոնցով դրանք հանդես են գալիս ստեղծագործության մեջ»:

Ինչպես նշում է Տոմաշևսկին, ստեղծագործության դիպաշարերի ողջ համակարգը որոշակի գեղարվեստական ամբողջություն է: Դիպաշարերից յուրաքանչյուրն իր մեջ պետք է կրի ոչ միայն գաղափարական բեռնվածություն, այլ նաև տեքստի շրջանակներում պետք է արդարացվի որպես մեկ ամբողջություն (Томашевский 1931: 137):

Տեքստաբանության մեջ գոյություն ունի նաև լեյտմոտիվ հասկացությունը, որը մի կողմից սահմանվում է որպես ստեղծագործության դոմինանտ, մյուս կողմից նշվում է, որ լեյտմոտիվը «թեմատիկ տարրերի կամ արտահայտչամիջոցների խումբ է, որը կոնկրետ ժանրի և ոճի համար մշտական, «կանոնիկ» բնույթ է կրում: Այդ իմաստով լեյտմոտիվը մերձենում է մոտիվին, սակայն, ըստ տեսաբանների, լեյտմոտիվի գործառույթը միանգամայն տարբերվում է դիպաշարի գործառույթից: Դիպաշարը նպաստում է գործողության զարգացմանը և անմիջականորեն կապված է սյուժեի հետ, մինչդեռ լեյտմոտիվի գործառույթը հիմնված է գրողի ողջ ստեղծագործության և լեյտմոտիվի միջև կապի վրա, որն ընթերցողին թույլ է տալիս հետևել տեքստի մտքին (Зыховская 2008: 88):

Վ. Մ. Ժիրմունսկին նշում է, որ «խոսքը ի վիճակի է փոխել իր նշանակությունը՝ կախված այն հարաբերություններից, որոնց առանցքում վերջինս հանդես է գալիս: Տեքստի վրա աշխատելիս հեղինակն ընտրում է որոշակի բառային միավորներ, խմբավորում և կանոնակարգում է դրանք՝ կախված տեքստի զարգացման տրամաբանությունից, որը հանգեցնում է նրան, որ բառույթը չի կարող դուրս մղվել համատեքստից և ընկալվել դրանից դուրս: Այդ դեպքում տեքստի միավորները ձևավորում են որոշակի ստորակարգություն, իսկ ամբողջական իմաստային խմբերը կազմում են միմյանց հաջորդող մասեր: Սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ գեղարվեստական տեքստի ցանկացած մասնիկ, որ երևան է գալիս սկզբում, հետագայում կարող է կրկնվել: Հենց դա էլ ստեղծագործության ինտրիգն է, որը ձևավորում է տեքստի ներքին կառուցվածքը՝ դիպաշարը» (Жирмунский 1977: 22):

Տոմաշևսկին նաև տարբերակում է «անկախ» և «կախյալ» դիպաշարեր: Նրա պնդմամբ՝ «պատմությունը վերապատմելիս անմիջապես պարզ է դառնում, թե ինչը կարող ենք դուրս թողնել, իսկ ինչը՝ ոչ, որպեսզի չխախտենք պատումի

կապակցվածությունը: «Կախյալ» են համարվում այն դիպաշարերը, որոնք ենթակա չեն բացթողման, իսկ «անկախ» դիպաշարերի՝ պատմությունից դուրս մնալու դեպքում անգամ իրադարձությունների պատճառահետևանքային և ժամանակային հաջորդականությունը չի խախտվում»: «Կախյալ» դիպաշարերը ձևավորում են ստեղծագործության միջուկը, մինչդեռ «անկախ» դիպաշարերը առավել ոճական բնույթ են կրում: Ըստ Տոմաշևսկու՝ «Պատմությունը պահանջում է «կախյալ» դիպաշարերի առկայությունը միայն, սակայն երբեմն գերիշխում են «անկախ» դիպաշարերը՝ որոշելով սյուժեի կառուցվածքը:

«Կախյալ» դիպաշարերը հենվում են ֆաբուլայի օրենքների (ժամանակ, պատճառականություն), իսկ «անկախ» դիպաշարերը՝ սյուժեի օրենքների (գեղարվեստական արժեք) վրա» (Томашевский 1999: 185): Բացի դրանից նա դիպաշարերը բաժանում է երկու խմբի՝ դինամիկ և ստատիկ: Անկախ դիպաշարերը սովորաբար ստատիկ են, բայց ոչ բոլոր ստատիկ դիպաշարերն են անկախ: Այս դասակարգումը հենվում է ֆաբուլայի վրա՝ որպես ստատիկ մի իրավիճակից անցում մեկ այլ ստատիկ իրավիճակի:

Նախքան դիպաշարի և պատումի կապը պարզաբանելը՝ անհրաժեշտ է տարանջատել «պատում» և «ֆաբուլա» եզրերը: Պատումը իրադարձությունների գծային հաջորդականությունն է, իսկ ֆաբուլան պատումի բաղկացուցիչ մասը, որի քննության առանցքում զարգացող իրադարձությունների պատճառահետևանքային և տարածաժամանակային կապերն են (Якобсон 1990: 114): Դիպաշարը իրադարձությունների ներկայացումն է, որոնք հանդիսանում են պատումային միավորներ: Հետևաբար դիպաշարը պատումի ընդհանրացված մակարդակի միավոր է, պատումի սեփական լեզուն (Силантьев 2004: 78):

Դիպաշարի և իրադարձությունների միջև կապը դիտարկվում է դիպաշարի ստորոգելիության՝ դիպաշարի կառուցվածքում գործողություն-ստորոգյալի և գործող անձի միջև կապի համատեքստում: Ստացվում է, որ դիպաշարը հնարավոր գործողությունների համալիր է, և այդ գործողությունները հարաբերակցվում են դիպաշարի և թեմատիկ ամբողջականության հետ: Դիպաշարի կապը կարելի է տեսնել

ոչ միայն իրադարձությունների, այլ նաև հերոսի և թեմայի հետ (Силантьев 2004: 79-81):

Դիպաշարի և հերոսի կապը արտահայտվում է նաև իմաստային մակարդակում: Հերոսն ընկալվում է որպես գործող անձ, որի կատարած գործողությունները հայտնվում են ստեղծագործության կիզակետում՝ ձևավորելով ողջ տեքստի գաղափարը: Այստեղ խոսքը ոչ միայն դիպաշարի և հերոսի միջև իմաստային կապի, այլ նաև նույնականության մասին է:

Ի. Վ. Սիլանտևը նշում է, որ հաճախ թեման և դիպաշարը չեն տարբերակվում: Հեղինակն առաջարկում է դիպաշար-թեմա խնդրի հնարավոր լուծում. «դիպաշարը, որպես պատումի գաղափարական առանցք, չի տարանջատվում թեմայից իբրև այդ գաղափարի բովանդակալից ամրագրման ձև», հետևաբար, «թեման պատումում ապակողմավորվում է ֆաբուլային դիպաշարերի միջոցով» (Силантьев 2004: 84-86):

Յուրաքանչյուր տեքստի հիմքում ընկած են տեքստաստեղծ գործառույթով օժտված տարրեր, որոնք հեղինակին օգնում են տեղ հասցնել միտքը, իսկ ընթերցողին հնարավորություն են տալիս առավել լավ ըմբռնել այն: Տեքստի կազմության մեջ մեծ դեր են խաղում բանալի բառերը, որոնք հիմնարար դեր են կատարում տեքստի ստեղծման և ընկալման գործում: Ինքնին «բանալի բառեր» եզրը ամենաշատ կիրառվողն է, սակայն տեսքաբանության մեջ առկա են փոխաբերական եզրեր նույն իմաստով՝ «տեքստի իմաստային ուղենիշ» (Ա. Սոկոլով), «հիմնարար տարրեր» (Վ. Օդինցով), «իմաստային միջուկներ» (Ա. Լուրիա) և այլն:

Բանալի բառերը կազմում են ստեղծագործության դիպաշարը և հանդես են գալիս որպես տեքստի գաղափարական կաևոր տարրեր, որոնք իրենց մեջ ամփոփում են, ինչպես բովանդակային-փաստական, այնպես էլ բովանդակային-գաղափարական և բովանդակային-ենթատեքստային տեղեկատվություն (Николина 2003: 185): Դրանք տեքստի մեջ ձևավորում են իմաստաբանական համալիրներ, որոնց շուրջ «համախմբվում են դրանց հոմանշային միավորները, բառեր, որոնք ասոցիատիվ կապի մեջ են գտնվում դրանց հետ, և վերջապես նույնարմատ բառերը, որոնց կրկնությունն այս կամ այն համատեքստում, որպես կանոն, պատահական չէ» (Николина 2003: 186): Հենց այդ համալիրն էլ ընկած է տեքստի դիպաշարի

նյութականացման հիմքում և կազմում է դրա իմաստաբանական դոմինանտը, որը, ձևավորված լինելով բանալի բառերից, ուղղակիորեն կապված է տեքստի իմաստային դաշտի հետ:

Այն, Լ.Գ. Բաբենկոյի պնդմամբ, իրենից ներկայացնում է երկկողմանի մտավոր գոյացություն (լեզվական միավոր-նշանների շարք, որը պայմանավորված է հեղինակի մտադրությամբ և ռեցիպիենտի կողմից անմիջապես ընկալման պահին տեքստի մեկնությամբ) (Бабенко 2004: 51-52):

Այսպիսով, բանալի բառերի վերլուծության լեզվաբանական մոտեցումը միանգամայն կարևոր է տեքստի՝ որպես խոսքային նշանների համալիրի ուսումնասիրության համատեքստում: Այսպիսով, բանալի բառերը դիտարկվում են որպես ստեղծագործության դիպաշարը ձևավորող միջոցներից մեկը, որի պատճառով էլ գրականգիտական և լեզվաբանական մոտեցումների համակցությունը շատ արդի է դառնում:

Դիպաշարի սահմանման անորոշությունը մեծ մասամբ արդյունք է այն բանի, որ դիպաշարը դիտարկվում է տարբեր դիրքերից՝ թեմայի, իրադարձությունների, ֆաբուլայի, սյուժեի և այլն: Եվ այս պարագայում ցանկացած մեկնություն ճիշտ է յուրովի» (Силантьев 2004:162):

2.2. Գրական երազի համարժեք դիպաշարեր

Երազային դիպաշարերն իրենց բնույթով յուրահատուկ են, քանի որ հաճախ մեկնաբանվում են առասպելական դիպաշարերի հիման վրա: Վերջիններս իրենց նախնական ձևով հանդես են գալիս առասպելներում, հեքիաթներում և ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Ըստ Զ. Ֆրոյդի՝ երազի ձևավորման և առասպելաստեղծության հիմքում ընկած է նույն գործընթացը, ընդ որում՝ երազի պատկերային համակարգը ոչ թե երազային աշխատանքի, այլ մարդու անգիտակցականում (the Unconscious) դրսևորվող երևակայության արգասիքն է և շատ ավելի վառ է արտահայտված ժողովրդական բանահյուսության մեջ, առասպելներում, ավանդազրույցներում, դարձվածքներում, ասացվածքներում, քան երազներում (Freud 1978: 467): Ֆրոյդի համոզմամբ՝ երազներին ու առասպելներին բնորոշ է ներկայացման (representation)՝

որպես խոսողի մոտ մտավոր պատկերի առաջացման արխաիկ՝ առասպելական մեթոդը, որը համարվելով անարդյունավետ՝ փոխարինվել է տեսական-տրամաբանական մտածողությամբ (Freud 1978: 721): Սակայն մտածողության արխաիկ մեթոդը պահպանվել է անգիտակցականում՝ հիմք հանդիսանալով այնպիսի տեսքերի ստեղծման համար, որոնցում մեծ է անգիտակցականի դերը: Այդպիսին է երազային տեքստը: Այնուամենայնիվ, Ֆրոյդը հանգամանալից կերպով չի հիմնավորել ներկայացման այդ մեթոդի էությունը:

Կ. Յունգը ներկայացման մեթոդում պատկերները դիտում է որպես նշաններ, որոնք խորհրդանշական բնույթի են, այսինքն՝ իրենց բուն նշանակությունից բացի ստեղծում են ասոցիացիաներ (Jung 1974: 69): Այսպես, Յունգը առաջ է քաշում արքետիպերի գաղափարը, որը պարզաբանում է խորհրդանշական պատկերների համակցման և պատկերային տեքստի ձևավորման սկզբունքը:

Արքետիպը ծագում է հունարեն «արխես» (նախնական) բառից, որը մատնանշում է արխաիկ բնույթի պատկերները, որոնք գալիս են մարդկության ստեղծման ամենավաղ փուլից: Քանի որ երազներն ու առասպելները պարունակում են տարրեր, որոնք չեն կարող մեկնաբանվել մարդու անձնական փորձի տեսանկյունից, Յունգը գալիս է այն եզրակացության, որ դրանք իրենց գոյությամբ պարտական են զուտ ժառանգականությանը: «Տիպոս» (կնիք, դրոշ) արմատը արտահայտում է այդ բարդ պատկերները ձևավորող և համակցող սկզբունքները (Jung 1969: 67): Արխետիպը վեր է հանում մարդու անգիտակցականում դրսևորվող երևակայական պատկերների ձևավորման սկզբունքները, որոնք գործում են նաև երազներում և առասպելներում: Այսպիսով՝ արքետիպերի բացահայտումը հնարավորություն ընձեռեց մեկնաբանել երազներում ի հայտ եկող պատկերների և տարբեր ժողովուրդների հեքիաթներում առկա դիպաշարերի միջև ընդհանրությունները:

Չնայած գրական երազների բազմազանությանը և տարաբնույթ դրսևորումներին՝ մեզ հաջողվել է բացահայտել և ամրագրել անտրոհելի և Բ. Տոմաշևսկու եզրաբանությամբ՝ կախյալ մեկ գերակա դիպաշար՝ **անցուղին** (portal), որն անխուսափելիորեն ներկա է մեր ուսումնասիրած նյութում ներկայացված գրեթե բոլոր նմուշներում: Չբացառելով հնարավոր այլ դիպաշարերի առկայությունը՝ նշենք,

որ անցուղու դիպաշարն իր թեմատիկ, կառուցվածքային, իմաստային և գործառութային պարամետրերով ամենակայացածն ու հաստատունն է, թեև օժտված է տարբերակայնությամբ: Որպես ենթադիպաշարեր՝ կարող ենք ներկայացնել **ջրհորը** (well), **հայելին** (looking-glass), **դուռը** (door), **պատուհանը** (window) և **զգեստապահարանը** (wardrobe): Վերջիններս դիպաշար ենք համարում որոշ վերապահումով՝ պայմանականորեն՝ ելնելով Ս. Թոմփսոնի «Բանահյուսական դիպաշարերի համացույցում» ինդեքսավորված դիպաշարերի հետ դրանց նմանությունից:

Հրաշապատում հեքիաթում անցուղին իրական աշխարհից դեպի կախարդական աշխարհ տանող ճանապարհն է: Հերոսը, հայտնվելով տարաշխարհիկ մի տիրույթում, անցնում է մի շարք փորձությունների միջով, գործում է սխրանքներ, իսկ վերջում վերադառնում իրական աշխարհ: Ըստ Մ. Մեդկովայի՝ հեքիաթում անցուղու դիպաշարն անցումային ծեսի⁴ (rite of passage) փոխաբերությունն է. «Ժողովրդական հեքիաթում անցուղու միջոցով հերոսը մտնում է մեկ այլ՝ ավելի բարձր տարիքային փուլ, իսկ հեքիաթի ավարտին ընթերցողին ներկայանում որպես չափահաս: Այն կարող է արտահայտվել, օրինակ, վերջինիս թագադրմամբ, ամուսնությամբ կամ երեխաներ ունենալով: Մինչդեռ հեղինակային հեքիաթում, որպես կանոն, տարիքային զարգացում տեղի չի ունենում: Նույնիսկ եթե հերոսը մեծանում է, ապա իրական աշխարհ ետ գալուն պես վերադառնում է իր սկզբնական տարիքին» (Медкова 2013: 14):

Անցուղին՝ որպես անտրոհելի դիպաշար, ներկա է ցանկացած տեքստում, որն առնչություն ունի տարբեր հնարավոր աշխարհներ կապելու հետ: Ինչ-որ առումով երազը նույնպես կամրջում է երկու տարբեր իրականություններ:

Սակայն միայն երազի դիպաշարը բավարար չէ հեքիաթի ընթացքն արագացնելու համար: Ուստի, հերոսների դեպի այլաշխարհ ճանապարհորդությունը պետք է տեղի է ունենա ինչ-որ անցուղու միջոցով: Հեքիաթում որպես իրական և երևակայական աշխարհները կապող օղակ հաճախ հանդիսանում է **ջրհորը (well)**: Դա պայմանավորված է ջրհորի մասին հին պատկերացումներով: Ջրհորը համարվելով սուրբ՝ շատ ազգերի համար եղել է պաշտամունքի առարկա: Կ. Բորդը, ուսումնասիրելով Բրիտանիայի և Իռլանդիայի սուրբ ջրհորների մասին

ավանդությունները, մատնանշում է դրանց վերագրված առողջարար ուժը (Bord 1985: 34): Քրիստոնեական շրջանում ջրհորները դառնում են ուխտատեղի: Հյուսիսային Ուելսում գտնվող Սբ. Ուինիֆրեդ ջրհորը միջնադարում ուխտագնացության ամենահայտնի սրբավայրերից էր (Bord 1985: 55): Իսկ Անգլիայում գտնվող Սբ. Մեդրոն ջրհորից ոչ հեռու գտնվող գլաքարին մեկ գիշեր անցկացնելու դեպքում, ենթադրվում է, որ երազի միջոցով հնարավոր է դառնում տեսնել ապագան և ազատվել բոլոր հիվանդություններից (Thomas 1974: 3-7): Ջրհորները համարվում էին դեպի ստորգետնյա աշխարհ տանող անցուղի: Հնդեվրոպական մշակույթներում տարածված էր մի առասպել, ըստ որի հերոսը ջրհորի միջով ընկնում է անդրշիրիմյան աշխարհ և, մահին հաղթելով, վերադառնում է երկիր (Токарев, Мелетинский 1982: 531):

Ժողովրդական պատկերացումներից ելնելով՝ պարզ է դառնում, թե ինչու է հեքիաթի տեքստում հենց ջրհորը կապ հանդիսանում իրական և երևակայական աշխարհների միջև: Լ. Քերոլի «Ալիսը Հրաշքների աշխարհում» վեպի հերոսուհու համար Հրաշքների արտասովոր աշխարհ տանող ուղին ջրհորի նմանվող գետնափոր ճագարահորն է.

*...when the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket or a watch to take out of it, and burning with curiosity, she ran across the field after it, and was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge. In another moment **down went Alice** after it, never once considering how in the world she was to get out again. The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself **falling down** what seemed to be **a very deep well**.*

Carroll 1979: 3

Այստեղ երազը և ջրհորի դիպաշարը փոխլրացնում են միմյանց: Ջրհորով վայրէջքի ընթացքում կատարվող բոլոր տարօրինակությունները ստիպում են ենթադրել, որ այդ ամենը հերոսուհու երևակայության արդյունքն է: Սպիտակ ճագարը և վայրէջքի ժամանակի խեղաթյուրումը փաստում են, թե որքան արագ է Ալիսը ընկղմվում երազների աշխարհ: Այս փաստը առանձնահատուկ շեշտադրում է ստանում սրընթաց գործողություն ցույց տվող բայերի՝ *the Rabbit...hurried on, it flashed across her mind, she ran across the field, it pop down a large rabbit-hole*, և մակբայերի՝ *in another moment, suddenly* կիրառմամբ: Վերջիններս կարելի է դիտարկել որպես համատեքստային հոմանիշների հաջորդականություն:

Սպիտակ ճագարի ու երազայինի կապը կարելի հաստատել այն հանգամանքով, որ երբ վերջապես Ալիսը հասնում է ճագարահոր և դիպչում է գետնին, տեսնում է անկյունով արագ սլացող ճագարին: Եվ քանի որ այդ կենդանու հայտնվելը առաջին նշանն էր, որ Ալիսը նիրհի մեջ է, ապա Ալիսի՝ արդեն ճագարահորում լինելը և արագ սլացող ճագարին տեսնելը փաստում են, որ հերոսուհին ամբողջովին անգիտակցական աշխարհում է:

Տեքստում հերոսու երազների աշխարհի վայրէջքը շեշտվում է “down” մակբայի բազմակի կիրառմամբ, որը միաժամանակ որոշակի տագնապալից ռիթմ է հաղորդում արձակ տեքստին.

Down, down, down. Would the fall never come to an end

Down, Down, Down. There was nothing else to do.

Carroll 1979: 4

Ժամանակակից անգլերենում *down the rabbit hole* արտահայտությունն այնքան լայն տարածում է գտել, որ օգտագործվում է որպես դարձվածք՝ արտահայտելով որևէ նոր «աշխարհ» հետազոտելու կամ անհայտ մի բանի մեջ խորասուզվելու իմաստը:

Ջրհորի դիպաշարը՝ որպես հեքիաթի տեքստի կառուցվածքային և իմաստային բաղադրիչ, հանդիպում է նաև մի շարք այլ ստեղծագործություններում: Ըստ Ն. Դեմուրովայի՝ Հրաշքների ստորգետնյա աշխարհում Ալիսի արկածների գաղափարը Լ.

Քերոլը վերցրել է Ջ. Մաքդոնալդի «Ֆանտազիա» վեպից (Демурова 1979: 64): Այդ հանգամանքը փաստում է նաև Ֆ. Սոտոն՝ ընգծելով, որ «Ալիսը Հրաշքների աշխարհում» և «Ալիսը Հայելու աշխարհում» երկերը սերտորեն առնչվում են Ջ. Մաքդոնալդի «Ֆանտազիա» վեպի հետ, ինչը ևս մեկ անգամ փաստում է այս երկու ստեղծագործությունների միջև առկա միջտեքստային բազմաշերտ կապը:

Ստորև ներկայացնում ենք վեպից մի հատված, որտեղ գլխավոր հերոսը՝ Անոդոսը, փնտրելով իր կարծեցյալ սիրեցյալին, ջրհորի միջով հայտնվում է ստորգետնյա աշխարհում.

*I saw nothing but **a great hole** in the earth, into which I could find no way of entering. Had she fallen in? I could not tell. I must wait for the daylight. I sat down and wept, for there was no help.*

*...At last I saw it was almost a perpendicular opening, like **a roughly excavated well**, only very large. I could perceive no bottom; and it was not till the sun actually rose, that I discovered a sort of natural staircase, in many parts little more than suggested, which led round and round the gulf, descending spirally into its abyss.*

MacDonald 2011: 147-148

Սակայն, այս դեպքում հերոսի ճանապարհորդությունը դեպի ստորգետնյա թագավորություն տեղի չի ունենում վայրէջքի միջոցով: Տղան Փերինների աշխարհ (Fairylan) իջնում է ջրհորի ողջ երկայնքով ձգվող ոլորապտույտ սանդուղքով: Դեպի Հրաշքների աշխարհ Ալիսի վայրէջքը պայմանավորված է նաև ջրհորի ուղղաձիգ կառուցվածքով. *the rabbit-hole went straight on like a tunnel*: Մինչդեռ Անոդոսին դեպի Փերինների աշխարհ տանող ջրհորը հստակ ուղղաձիգ կառուցվածք չունի: Հեղինակն այդ մասին փաստում է *almost* մակբայի միջոցով. *almost perpendicular opening*: Բացի այդ, հսկայական անցքի ջրհոր լինելը ներկայացվում է անուղղակիորեն՝ համեմատության լեզվաոճական հնարի միջոցով՝ *a perpendicular opening, like **a roughly excavated well***:

Հերոսի՝ խորը երազի մեջ ընկղմվելը շեշտվում է այն փաստով, որ որքան խորն է իջնում, այնքան ավելի է մթագնում միտքը: Տեքստում այդ հանգամանքը հեղինակն ընգծում է շրջուն շարադասության միջոցով: Այն, որ հերոսի մեջ աստիճանաբար արթնանում է անգիտակցականը, փաստում է նաև համեմատական ածականների առատ կիրառությունը. **wider and loftier** grew the way, **darker** grew my thoughts.

Wider and loftier grew the way; new paths branched off on every side; great open halls appeared; till at last I found myself wandering on through an underground country, in which the sky was of rock, and instead of trees and flowers, there were only fantastic rocks and stones. And ever as I went, darker grew my thoughts, till at last I had no hope whatever of finding the white lady.

MacDonald 2011: 148

Այսպիսով, տարբեր հեքիաթներում ջրհորի դիպաշարի միջտեքստային ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ ջրհորը կամուրջ է իրական և երևակայական աշխարհների միջև, որը, չնայած տեքստային տիրույթում որոշակի տարբերակայնության, գրեթե միշտ հանդես է գալիս իր բնական կոորդինատներով:

Մանկագրության մեջ իրական և երևակայական աշխարհները կամրջող անցուղիների շարքում իր ուրույն տեղն ունի **հայելին**:

Վերջին ժամանակներում հայելու դիպաշարը հաճախ հայտնվել է բանասիրական տարբեր գիտակարգերի քննության առանցքում: Սակայն Ու. Էկոյի «Հայելի» աշխատությունը (1983) դարձավ *հայելիության* նշանագիտական ուսումնասիրության առաջին լուրջ փորձերից մեկը: Վերջինս խորը վերլուծության է ենթարկում հայելու՝ որպես օպտիկական օբյեկտի հնարավորությունները, որը հանդես է գալիս որպես նշան՝ հայելին և հայելանման առարկաները դիտարկելով մարդու անձնական (առօրեական) կիրառման տեսանկյունից: Հենվելով ֆրանսիացի հոգեվերլուծաբան Ժ. Լականի «հայելային «ես»-ի» հայեցակերպի վրա՝ Ու. Էկոն հայելին ուսումնասիրում է որպես «անհատի ինքնորոշման գործիք»: Նա հայելին դուրս է թողնում սեմիոտիկ նշանների դաշտից՝ մատնանշելով, որ հայելին չի

«մեկնաբանում», այլ միայն վերարտադրում է իր վրա ընկածն այնպես, ինչպես այն կա: Հայելուն հատուկ է գերճշգրտությունը: Հայելու մեջ նայելով՝ մարդը գիտակցում է, որ այլևս չի կարող ինքն իրեն խաբել: Ինչպես նշում է Ու. Էկոն. «մեր ուղեղը մեկնաբանում է աչքի ցանցաթաղանթով ներթափանցող ցանկացած տեղեկատվություն, միջդեռ հայելին արտացոլվող օբյեկտը մեկնության չի ենթարկում» (Eco 1983: 207-208):

Ավելի ուշ գիտական լուրջ փորձեր արվեցին Տարտուի պետական համալսարանի լեզվաբանների կողմից՝ բացահայտելու գրական տեքստում հայելու նշանագիտական ներուժը: Նրանց կարծիքով հայելին աշխարհի պատկերը կանոնակարգող մի մեխանիզմ է, որը միտված է տարբեր աշխարհներ իրար հակադրելու հատկությամբ: Այս պարագայում հայելին սահմանագիծ է «մեր» և «օտար» աշխարհների միջև: Այսինքն՝ առաջ է քաշվում այն վարկածը, որ հայելին օժտված է աշխարհը կազմակերպելու հատկությամբ: Այս մոտեցումը հենվում է Յու. Լոտմանի «Գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքը» (1970) աշխատության գաղափարների վրա, որոնց համաձայն՝ գեղարվեստական աշխարհը իրար հակադրված երկու տիրույթների համակարգ է (Лотман 1970: 267):

Հայելու դիպաշարը մանկական գրականության մեջ հնարավորություն է տալիս այն դիտարկել որպես ընդհանուր գրական գործընթացի անքակտելի մաս, որը չի սահմանափակվում այնպիսի բաղադրիչներով, ինչպիսիք են սյուժեն, կոնֆլիկտը, արժեքային ուղենիշերը: Հայելին մեծ դեր է խաղում մանկահաս տարիքում: Այն դառնում է երեխայի գեղարվեստական գիտակցության ակտի մաս: Երեխան հայելու մեջ իր պատկերը հայտնաբերելով՝ անմիջապես համակարգված խաղի մեջ է մտնում վերջինիս հետ: Ընդ որում՝ նա գերագույն հաճույք է ստանում այդ «խաղ-հետազոտությունից»: Այդ խաղի մեջ անհետանում է պայմանական և իրական աշխարհների միջև գտնվող անջրպետը: Երեխան առաջին անգամ ճանաչում և ընդմիջտ ընդունում է իր պատկերը (Лойтер 2001: 7-15): Նա յուրացնում է այն՝ հավատալով, որ այդ պատկերը իր սեփականն է: Հայելու մեջ իր արտացոլումը տեսնելուց հետո երեխան դեռ պետք է ճանապարհ անցնի՝ այդ օտար պատկերն ընդունելու իբրև սեփական:

Հայելու արքետիպի շուրջ ծագում է իր սեփական առասպելաբանությունը, որը մանկական բանահյուսության մեջ իր գեղարվեստական դրսևորումը ստանում և արտահայտվում է խորհրդանշական ձևով: Գիտակցության արքետիպային կառուցվածքները հատկանշում են ոչ միայն նույն կերպարների կրկնությունը, այլ նաև տալիս են դրանց կերպարանափոխման որոշակի ձևեր:

Հայելին՝ որպես գերբնական և տարաշխարհիկ իր, որն օժտված է կախարդական հատկություններով, հաճախ օգտագործվում է գրական հեքիաթի տեքստում: Հայելու աշխարհը արևուրդ՝ բոլոր կոորդինատները գլխիվայր շրջված աշխարհ է: Այն կարող է հանդիսանալ շրջապատող իրականությունը վերագիտակցելու միջոց: Մանկական երկերի հերոսները հայելու միջոցով թափանցում են մեկ ուրիշ աշխարհ՝ այնտեղ հանդիպելով իրենց կրկնօրինակին:

Հայելու դիպաշարը կարող է իրացվել տեքստի բոլոր մակարդակներում՝ սյուժետային, կառուցվածքային և պատկերային: Շատ հաճախ հայելին օգտագործվում է որպես պատումային հնար, «կախարդական» բանալի՝ մանկական ստեղծագործությունը հետազոտելու համար: Հայելին մանկագրության մեջ դառնում է միջոց՝ շրջապատող աշխարհի գեղարվեստական ընկալման համար: Առանձին դեպքերում այն «մանկական հիշողության» հեղինակային վերարտադրման միջոց է (Pogachev 2015: 178):

Հայելու դիպաշարն իր ուրույն տեղն ունի նաև ժողովրդական հեքիաթներում: Ս. Թոմփսոնի «Բանահյուսական դիպաշարերի համացույցում» կան հայելու անհամար օրինակներ, որոնք գաղտնազերծող և փոխակերպող գործառույթ ունեն:

Մանկագրության մեջ այն նաև դեպի ստորգետնյա աշխարհ տանող անցուղի է: Ասվածի վառ օրինակ է Լ. Քերոլի «Ալիսը Հայելու աշխարհում» վեպը: Ալիսը հայտնվում է բուխարու գոգին, չնայած ինքն էլ չի նկատում, թե ինչպես: Իսկ հայելին իսկապես սկսում է հալել, ինչպես արծաթափայլ մշուշը: Փոքր-ինչ անց Ալիսն անցնում է հայելու միջով և հեշտությամբ ցատկում Հայելու աշխարհ:

Oh, Kitty! how nice it would be if we could only get through into Looking- glass House! I'm sure it's got, oh! such beautiful things in it! Let's pretend there's a

way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! It'll be easy enough to get through— ' She was up on the chimney-piece while she said this, though she hardly knew how she had got there. And certainly the glass was beginning to melt away, just like a bright silvery mist. In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room.

Carroll 2007: 12

Այն փաստը, որը հերոսուհին աստիճանաբար ընկնում է երևակայության գիրկը մատնանշվում է աղջկա շուրթերից հնչող *pretend* բառի կրկնությամբ: Հեղինակն այդ հանգամանքը ընգծում է նաև համեմատությունների միջոցով: Սկզբում Ալիսը հայելին պատկերացնում է շղարշի նման նուրբ ու թափանցիկ (*soft like gauze*), հետո «փաստում» (*I declare*) է, թե ինչպես է այն մշուշի վերածվում (*it's turning into a sort of mist now*), իսկ վերջում տեսարանն ավելի պատկերավոր է դառնում, և հայելին սկսում է ցրվել վաղորդյան արծաթ մշուշի պես (*the glass was beginning to melt away, just like a bright silvery mist*): Բառերի զգուշավոր ընտրությունն ընթերցողին նույնպես ստիպում է հետևել աղջկան և միանալ դեպի Հայելու աշխարհ նրա երևակայական ճանապարհորդությանը: Չնայած որ, ի տարբերություն Հրաշքների աշխարհի, հերոսուհին Հայելու աշխարհ չի հասնում երկարաձիգ անկումից հետո, այնուամենայնիվ, այստեղ նույնպես առկա է վայրէջքի գաղափարը, որը տեքստում ընգծվում է *down* մակբայի միջոցով:

Քերոլյան տեքստը կառուցված է հենց հայելու արտացոլանքի սկզբունքով: Այնտեղ գերիշխում է հայելային պատկերը: Հայելու աշխարհը իրական աշխարհի հայելային արտացոլանքը կարծես լինի: Շատ առումներով երկը կարող է համարվել «Ալիսը Հրաշքների աշխարհում» վեպի հայելային տարբերակը, որն ամբողջությամբ կառուցված է հակադրությունների սկզբունքով: Վերջինս առավել տեսանելի է երկու տեքստերի քրոնոտոպային մակարդակներում: Եթե «Ալիսը Հրաշքների աշխարհում»

իրադարձությունները տեղի են ունենում դրսում արևոտ գարնանը, ապա «Ալիսը Հայելու աշխարհում»՝ ներսում ձնառատ ձմռանը.

So she was considering in her own mind, (as well as she could, for the hot day made her feel very sleepy and stupid,) whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly a white rabbit with pink eyes ran close by her.

Carroll 1979: 2

Alice was sitting curled up in a corner of the great arm-chair, half talking to herself and half asleep, the kitten had been having a grand game of romps with the ball of worsted Alice had been trying to wind up, and had been rolling it up and down till it had all come undone again; and there it was, spread over the hearth-rug, all knots and tangles, with the kitten running after its own tail in the middle.

Carroll 2007: 8

Եթե առաջին վեպի կիզակետը մարմնական փոփոխություններն են, ապա երկրորդում շեշտադրված են տարածաժամանակային փոփոխությունները: Հայելում աշխարհը գլխիվայր է երևում, որն էլ ընթերցողին ստիպում է կասկածի տակ դնել այս աշխարհի «օրենքներն» ու դրանց սկզբնաղբյուրները: Հայելու մեջ ամեն ինչ հակառակ ուղղությամբ է շարժվում՝ ժամանակը, տարածությունը: Սպիտակ ձին աջ ոտքը փորձում է ձախ կոշիկի մեջ դնել, Ալիսը կառքով հակառակ ուղղությամբ է շարժվում, իսկ անշարժ մնալու համար անհրաժեշտ է երբեմն վազել:

«Ալիսը Հայելու աշխարհում» գրքի մասին մեկնաբանություններում Մ. Գարդները գրում է. «Հայելու մեջ բոլոր ասիմետրիկ առարկաները (առարկաներ, որոնք չեն համապատասխանում իրենց հայելային արտացոլանքին) ներկայանում են շրջված» (Կարոլ 1978: 114-118): Օրինակ՝ ՓՐՉՐԹԱՆ (Jabberwocky) բանաստեղծության տեքստը շրջված է.

There was a book lying near Alice on the table, and while she sat watching the White King (for she was still a little anxious about him, and had the ink all ready to throw over him, in case he fainted again), she turned over the leaves, to find some part that she could read, ‘— for it’s all in some language I don’t know,’ she said to herself. It was like this.

YKCOWREBBAJ

sevot yhtils eht dna, gillirb sawT

ebaw eht ni elbmig dna eryg diD

‘sevogorob eht erew ysmim lIA

.ebargtuo shtar emom eht dnA

Carroll 2007: 18

Իհարկե, օրինաչափությունից այս բոլոր շեղումների համար բեղուն միջավայր է ստեղծում երագը: Այս դեպքում, տեքստի հայելային՝ շրջուն արտապատկերումը կարող ենք դիտարկել որպես յուրահատուկ հնար: Երագում շրջանառվող տեքստը իրական տեքստի շրջված՝ *թարսերենով* գրված տարբերակն է: Նշենք, որ *թարսերենը*՝ որպես ծածկալեզու, խոսքի գաղտնիությունն ապահովում է բառերն ամբողջությամբ կամ դրանց վանկերը շրջելու շնորհիվ՝ յուրաքանչյուր վանկից առաջ կամ հետո տարբեր հնչյուններ կամ վանկեր ներմուծելով (Ոսկանյան 2012: 410):

Շրջուն տեքստի մեկ այլ օրինակ կարելի է նկատել Ն. Գեյմանի «Քորալայն» վիպակում, որը նույնպես հայելային վերարտադրության հետևանք է: Սա թույլ է տալիս միջտեքստային կապ հաստատել երկու ստեղծագործությունների միջև.

Her mother breathed on the inside of the mirror glass, and quickly, before the fog faded, she wrote

ՁՍ ԳԼՁԻ

with the tip of her forefinger. The fog on the inside of the mirror faded, and so did her parents, and now the mirror reflected only the corridor, and Coraline, and the cat.

Gaiman 2008: 32

Հայելային պատկերներ են նաև Շրլիսկն ու Դրլիսկը, որոնց հեղինակը ստեղծել է կերպարի կրկնապատկման սկզբունքով: Նշենք, որ կերպարի կրկնապատկումը Վ. Շկլովսկին համարում էր զուգահեռականության դրսևորում՝ այն դասելով տեքստի աստիճանային կառուցման հնարների շարքին:

Շ. Լեսլին նշում է. «Հայելու աշխարհում, որտեղ ամեն ինչ հակառակ ընթացք ունի, առկա է գերբնական կյանքի սիմվոլիկան» (Leslie 1933: 212): Ա. Թեյլորը, գնահատելով Քերոլ մաթեմատիկոսի հանճարը, «Ալիսը Հայելու աշխարհում» գրքի մասին գրում է. «Քերոլն այստեղ գերազանցում է Այնշտայնին: Շատ հնարավոր է, որ հեղինակն իր գրքում իրավամբ պատկերացնում է Ալիսի մտավոր ճանապարհորդությունները, որի արդյունքում նա հայտնվում է այնտեղ, որտեղից եկել է: Սակայն այս դրվագի հիմքում ընկած է մաթեմատիկական հնարք: Ինչպես հայտնի է, իրական աշխարհում արագությունը չափվում է տարածությունը ժամանակի վրա բաժանելով՝ $s=d:t$: Հայելու աշխարհում արագությունը չափվում է ժամանակը բաժանելով տարածության վրա՝ $s=t:d$: Մեծ արագության պարագայում մեծ է ժամանակը, իսկ տարածությունը՝ փոքր: Որքան բարձր է արագությունը, այնքան փոքր է անցած տարածությունը: Որքան ավելի արագ է վազում Ալիսը ժամանակային տիրույթում, այնքան ավելի դանդաղ է վերջինիս շարժման ընթացքը (Кэппорт 1978: 345):

Ջրհորի և հայելու դիպաշարի կողքին իր առեղծվածային հատկություններով և երկու տարբեր աշխարհներ իրար կապելու կարողությամբ պակաս նշանակալից չէ նաև (կողպված) **դուռը**:

Ն. Գեյմանի «Քորալայն» վիպակի համանուն հերոսուհուն Այլ Աշխարհ տանող ուղին հենց դուռն է: Քորալայնի հայրը աղջկա ծանձրույթը փարատելու համար նրան առաջարկում է հաշվել իրենց նոր տան դռներն ու պատուհանները.

*Of the doors that she found, thirteen opened and closed. **The other—the big, carved, brown wooden door at the far corner of the drawing room—was locked.***

She said to her mother, “Where does that door go?”

*“**Nowhere**, dear.”*

*“It has to go **somewhere**.”*

Her mother shook her head. “Look,” she told Coraline.

*She reached up and took a string of keys from the top of the kitchen doorframe. She sorted through them carefully, and selected **the oldest, biggest, blackest, rustiest key**. They went into the drawing room. She unlocked the door with the key.*

The door swung open.

*Her mother was right. The door didn’t go **anywhere**. **It opened onto a brick wall.***

Gaiman 2008: 7

Սովորական դուռը հազիվ թե այդքան մեծ հետաքրքրություն առաջացներ, ինչպես հերոսուհու, այնպես էլ ընթերցողի մեջ և տեղիք տար մտածելու, որ դրա հետևում գուցե թաքնված է ինչ-որ արտասովոր վայր: Սակայն այդ գործում կարևորվում է տարածության մեջ դռան դիրքը՝ *at the far corner of the drawing room* և արտաքին տեսքը՝ *big, carved, brown*:

Ուշագրավ է տեքստում *Nowhere* դերանվան կիրառումը: Վերջինս, ըստ Ռ. Սադերլանդի, մտնում է այսպես կոչված զրոյական դասի մեջ (null class): Զրոյական դասը մատնանշում է գոյություն չունեցող առարկաներ (Sutherland) և ներառում է բառային միավորներ, մասնավորապես դերանուններ, որոնք զուրկ են կոնկրետ վերաբերական առնչությունից:

Սակայն հրաշապատում տեքստերն առանձնանում են իմաստային բազմաշերտությամբ, հետևաբար չի բացառվում, որ *Nowhere* դերանունը բերված

տեքստում ունենա քողարկված իմաստային ներուժ և նախանշի հնարավոր մեկ այլ աշխարհի գոյությունը, որը պայմանականորեն կարող է կրել *Nowhere* անվանումը՝ այսպիսով ձեռք բերելով կոնկրետ վերաբերություն և վերաբերյալ:

Ջրոյական դասի բառամիավորների շատ նման մեկնություն ենք հանդիպում թերիմաստ նախադասությունների/տեքստերի համատեքստում, որտեղ նույնպես զրոյական դասի անդամները ձեռք են բերում վերաբերյալներ:

Թերիմաստ տեքստերում, մասնավորապես «Ալիսը Հրաշքների աշխարհում» վիպակում, զրոյական դասի բառամիավորների քննությանն անդրադարձել է Ա. Ջիվանյանը: Ստորև բերենք մի դրվագ վերջինիս վերլուծությամբ.

“Who did you pass on the road?” the King went on, holding out his hand to the Messenger for some more hay.

“Nobody,” said the Messenger.

*“Quite right,” said the King; “this young lady saw him too. So of course **Nobody** walks slower than you.”*

Carroll 179

Այստեղ վերաբերական կապ է ձևավորվում *Nobody* դերանվան, որը որպես կանոն զուրկ է վերաբերյալից և կոնկրետ առարկաների (մեր դեպքում անձի) միջև: Այդ մասին է վկայում թագավորի հետևյալ արտահայտությունը՝ *this young lady saw him too. So of course **Nobody** walks slower than you*: Բացի այդ, բերված տեքստում *nobody* դերանունը ձեռք է բերում անձնանվան կարգավիճակ. այն գրված է մեծատառով (*Nobody*): Տեքստում դերանվան կոնկրետ վերաբերյալ և հատուկ անվան գործառույթ ձեռք բերելն առաջին հերթին պայմանավորված է թագավորի և սուրհանդակի միջև առաջացած թյուրըմբռմամբ: Թագավորի *Who did you pass on the road?* հարցին *Nobody* պատասխանը հնչեցնելով՝ սուրհանդակը նկատի ունի, որ ոչ ոքի չի տեսել: Սակայն, թագավորը *Nobody* բառն ուղիղ իմաստով չի հասկանում և կարծում է, որ սուրհանդակը հանդիպել է մեկին, որի անունը *Nobody* է (Дживанян 1991: 73):

Պատումում կարևոր դեր է խաղում նաև բանալու դիպաշարը: Բանալիներից միայն մեկն է, որ կարող է բացել Այլ Աշխարհի տանող դուռը: Քորալայնն ու Այլ Մայրը փորձում են ամեն կերպ իրենց ձեռքում պահել այն: Հետաքրքրական է բանալու արտառոց նկարագիրը գերադրականների միջոցով՝ *the oldest, biggest, blackest, rustiest*: Այլ Աշխարհի տանող բանալին մյուս բանալիներից տարբերվում է այնպես, ինչպես Այլ Աշխարհն է տարբերվում իրական աշխարհից: Կարելի է ասել, որ հրաշապատում երկերում առհասարակ բանալու արտաքին տեսքը ուղիղ համեմատական է դռնից այն կողմ գտնվող աշխարհի հետ:

Ի տարբերություն Քորալայնի հին ու ժանգոտ բանալու, որը բացում է Այլ Աշխարհի տանող դուռը, Ալիսի բանալին ոսկուց է, որովհետև այն բացելու է մի դուռ, որի հետևում հիասքանչ ու աննման պարտեզ է: Այս դեպքում երազային աշխարհի անօրինաչափությունը կրկին մատնանշվում է դռան և այն բացող բանալու չափի միջոցով: Սակայն այս դեպքում հեղինակը դիմել է խոսքի պատկերավորման մեկ այլ միջոցի՝ նվազաբերության (լիտոտա)՝ առարկաները պատկերելով փոքրացված, նվազեցված չափերով՝ *tiny golden key, small passage not much larger than a rat-hole*: Դռան նկարագրությունն առավել արտահայտիչ է դառնում պատկերավոր համեմատության շնորհիվ՝ այն նմանեցվելով առնետաբնի.

Suddenly she came upon a little three-legged table, all made of solid glass; there was nothing on it except a tiny golden key [...] Alice opened the door and found that it led into a small passage, not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw.

Carrol 1879: 2

Սովորաբար բանալիները ստիպում են մտածել որևէ բան բացելու մասին: Քորալայնին՝ նույնպես: Սակայն աղջկան սաստիկ անհանգստացնում էր նաև այն միտքը, որ բանալին իրեն կարող է ընդմիջտ դռան հետևում թողնել: Ուստի ներքին վախը թոթափելու համար՝ նա որոշում է ազատվել բանալուց՝ այն նետելով ջրհորը, որտեղից դեռ ոչինչ չէր վերադարձել:

Ներսի և դրսի, իրականի և երևակայականի միջև սահմանը հաճախ ուրվագծվում է **պատուհանի** միջոցով: Պատուհանը տեսողական կապ է ստեղծում այդ երկու տիրույթների միջև՝ դառնալով տեղեկատվություն ձեռք բերելու միջոց: Պատուհանը «վտանգավոր-անվտանգ» իմաստային հակադրության կրողն է: Մի կողմից այն կարող է խախտել դրսի աշխարհի հետ սահմանագիծը՝ թույլ տալով արտաքին վտանգի ներթափանցումը, մյուս կողմից էլ՝ հնարավորություն ստեղծել ներսից վերահսկելու շրջակա տարածությունը և դրանով երաշխավորել անվտանգությունը (Токарев, Мелетинский 1982: 250):

Շատ մշակույթներում պատուհանը կրում է «տան աչքի» խորհրդանշական իմաստը: Այդ է պատճառը, որ մի շարք լեզուներում «պատուհան» բառի հիմքում «աչքի» իմաստն է (միջին ռուս.՝ око, հին անգլ. eagduru բոց.՝ աչքի դուռ, որին փոխարինել է հին սկանդ. uind-auga-ն բոց.՝ «քամոտ աչք» բառը և այլն):

Պատուհանի դիպաշարն առանցքային դեր է խաղում Ջ. Մ. Բարիի «Փիթրը և Վենդին» և «Փիթր Փենը Քենսինգթոնի այգիներում» վիպակներում: Երեխաների համար պատուհանը դեպի Անանուն կզղի տանող և այնտեղից տունդարձի միակ ճանապարհն է: Այն ոչ միայն սահմանագիծն է դրսի և ներսի, այլ նաև կամուրջ՝ իրական և երևակայական աշխարհների միջև.

*Once again the stars blew the **window** open, and that smallest star of all called out:*

“Cave, Peter!”

Then Peter knew that there was not a moment to lose. “Come,” he cried imperiously, and soared out at once into the night, followed by John and Michael and Wendy.

Mr. and Mrs. Darling and Nana rushed into the nursery too late. The birds were flown.

Barrie 1911: 41-42

Ըստ Փ. Հոլինդեյլի՝ «պատուհանը երկվություն ունի. փակ պատուհանը երեխաներին ետ է պահում դուրս ելնելուց՝ դեպի երևակայական աշխարհի ճամփորդելուց, մինչդեռ բաց պատուհանը նրանց թույլ է տալիս մտնել ներս՝ դեպի տուն» (Hollindale 2005: 200):

Վենդիին համոզված էր, որ պատուհանը բաց կլինի, քանի որ վստահում էր իր ծնողների սիրուն.

*But I am afraid that **Wendy did not really worry about her father and mother; she was absolutely confident that they would always keep the window open** for her to fly back by, and this gave her complete ease of mind.*

Barrie 1911: 89

Կորած տղաները նույնպես վստահ էին, որ պատուհանը բաց կլինի, քանի որ հավատում էին Վենդիին, որը նրանց շրջապատել էր մայրական սիրով: Պատուհանը կորած տղաներին հնարավորություն է տալիս զգալու իրական կյանքի, իրական մոր բերկրանքը.

*See, dear brothers,' says Wendy pointing upwards, '**there is the window still standing open.** Ah, now we are rewarded for our sublime faith in a mother's love.' So up they flew to their mummy and daddy, and Pen cannot describe the happy scene, over which we draw a veil.*

Barrie 1911: 130

Իսկ Փիթրը, ընդհակառակը, չէր էլ մտածում, որ պատուհանը կարող է երբևէ բաց լինել, քանի որ մի ժամանակ նրա պատուհանը գոց էր՝ երկաթե ձողերով գամված: Եվ դա միակ հիշողությունն էր, որ մնացել էր այն աշխարհից, որտեղից ինքը փախել էր: Այստեղ փակ պատուհանը փականքի, բանտարկված լինելու և անազատության փոխաբերություն է, և այն Փիթրին հավիտյանս ետ կպահի իրական աշխարհից՝ նրան թողնելով ժամանակից զուրկ երազների աշխարհում.

*“Long ago,” he said, “I thought like you that my mother would always keep the window open for me, so I stayed away for **moons and moons and moons**, and then flew back; but the window was barred, for mother had forgotten all about me, and there was another little boy sleeping in my bed.”*

Barrie 1911: 131

Փիթը Փենը բազմաշերտ պատում է և, անշուշտ, պահանջում է այլաբերական մեկնություն: Այն, որ տղան հուսատոչոր սպասում է մորը, հեղինակը ներկայացնում է լուսնի օրերի հաշվարկով՝ *moons and moons and moons*, իսկ սպասման երկարածոր ընթացքն ընդգծում եռակի կրկնության միջոցով: Դա բնավ զարմանալի չէ, քանի որ կեսմարդ-կեսթռչուն Փիթը ապրում էր ժամանակից զուրկ մի կղզում: Հատկանշական է նաև այն, որ մոր մասին խոսելիս սկզբում տղան օգտագործում է *my* դերանունը: Սակայն նրա ներսում բորբոքած թախիժն ու վիրավորանքը կարծես թույլ չեն տալիս, որ նա շարունակի մոր մասին քնքշանքով արտահայտվել: Այդ է պատճառը, որ *mother* բառը կրկնելիս նա *my* դերանունն այլև չի ասում:

Պատուհանի դիպաշարն առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում նաև Ռ. Դալի «Մեծ բարի հսկան» վիպակում: Մարդասեր հսկան երեխաներին երազներ է ուղարկում հենց պատուհանի միջով.

The BFG was an expert on windows. He had opened thousands of them over the years to blow dreams into children’s bedrooms. Some windows got stuck. Some were wobbly. He was pleased to find that the Queen’s window pushed upward like silk.

Dahl 1982: 98

Նա արդեն վարպետ էր պատուհաններ բացելու գործում և երազներ էր բերել անթիվ-անհամար մանուկների: Հեղինակն այդ հանգամանքն ընդգծում է պատուհաններին տարբեր հատկանիշներ վերագրելու միջոցով: Դրանցից մի քանիսը խախտու էին, մի քանիսն անգամ դժվար էր տեղից շարժել: Թագուհու պատուհանը

բացվում է թեթև՝ մետաքսի պես: Իսկ Փոքրիկ Սոֆիի պատուհանն ամբողջովին բաց էր.

*The window behind the curtain was **wide open**, but **nobody** was walking on the pavement outside. **No** cars went by on the street. **Not** the tiniest sound could be heard anywhere. Sophie had never know such a silence. Perhaps, she told herself, this was what they called the witching hour. [...]*

Everywhere it was deathly still. [...]

In the silvery moonlight, the village street she knew so well seemed completely different. The houses looked bent and crooked, like houses in a fairy tale. Everything was pale and ghostly and milky-white.

Dahl 1982: 6

Այն, որ աղջկա պատուհանը բաց է, տեղիք է տալիս մտածելու, որ նրա մեջ արթնանում է անգիտակցականը: Սակայն նշենք, որ իրական և երևակայական աշխարհների միջև անջրպետի դերում, պատուհանից զատ, հանդես է գալիս նաև վարագույրը: Այն պահը, երբ աղջիկը վարագույրը բացելով՝ նայում է դեպի դուրս, հաստատում է, որ նա ամբողջովին երազների աշխարհում է: Այդ մասին փաստում է նաև պատուհանից այն կողմ գտնվող խոր լռությունը:

Հեղինակը դա ավելի շեշտակի է դարձնում ժխտականների բազմակի կիրառմամբ՝ *nobody was walking, no cars, not the tiniest sound, Sophie had never know such a silence*, որոնք, նախադասության մեջ նախադաս դիրքում հանդես գալով, էլ ավելի ցայտուն են դարձնում տեսարանը: Աղջնակը մտածում է՝ գո՛ւցե կախարդական ժամ է: Այստեղ կարևոր է նաև լուսնի դիպաշարը: Բանահյուսական դիպաշարերի շարքում լուսինն առանձնանում է իր դյուբող և կախարդող հատկությամբ: Մակդիրների և փոխաբերությունների առատությունը ստեղծում է երազի հեքիաթային պատկեր՝ *թեք ու ծուռունուռ տներ, ինչպես հեքիաթում է, դժգույն, ուրվականային, կաթի պես սպիտակ գիշեր* և այլն:

Երազային այլաշխարհի տանող անցուղիների կողքին իր առանձնահատուկ տեղն ունի նաև **զգեստապահարանը**, որն իր ուրույն դրսևորումն է գտել Ք.Ս. Լյուիսի «Առյուծը, Վհուկը և Զգեստապահարանը» վիպակում: Վեպի մանուկ հերոսուհին՝ Լյուսին, հետաքրքրությունից ելնելով՝ որոշում է բացել սենյակի միակ կահույքի՝ զգեստապահարանի դուռը.

*And shortly after that they looked into **a room that was quite empty except for one big wardrobe; the sort that has a looking-glass in the door...***

"Nothing there!" said Peter, and they all trooped out again - all except Lucy. She stayed behind because she thought it would be worth while trying the door of the wardrobe, even though she felt almost sure that it would be locked. To her surprise it opened quite easily, and two moth-balls dropped out.

Lewis 2009: 11

Զգեստապահարանը տեքստում հանդես է գալիս յուրահատուկ բնութագրով՝ *one big wardrobe; the sort that has a looking-glass in the door*, որը նպաստում է պատումի հետագա զարգացմանը: Հերոսուհին կարծում է, թե զգեստապահարանի դուռը կողպված է (*she felt almost sure that it would be locked*), սակայն նրա, ինչպես նաև ընթերցողի ներքին համոզմունքը, որ դուռը կարող է և բաց լինել հեղինակը տեքստում ներկայացնում է *almost* մակբայի միջոցով: Ուշագրավ է, որ զգեստապահարանի դռանը հայելի է փակցրած. ևս մեկ ակնարկ, որ այն անցուղի է դեպի այլաշխարհ:

Դուռը բացելով՝ Լյուսին այնտեղ գտնում է երկար մորթե մուշտակներ: Իսկ աղջկան չափազանց դուր էր գալիս երեսը մուշտակներին քսելն ու մորթու բույրը զգալը (*There was nothing Lucy liked so much as the smell and feel of fur*), ինչը կարելի է դիտարկել որպես քնաբեր-երազաբեր ծիսական բանաձև: Ստորը բերենք մի սեղմ հատված այդ դրվագից.

Looking into the inside, she saw several coats hanging up - mostly long fur coats. There was nothing Lucy liked so much as the smell and feel of fur.

She immediately stepped into the wardrobe and got in among the coats and rubbed her face against them, leaving the door open, of course, because she knew that it is very foolish to shut oneself into any wardrobe.

Lewis 2009: 12

Երկար մորթե մուշտակների (*long fur coats*) ընտրությունը պատահական չէ: Վերջիններս՝ հանդես գալով որպես միջավայրային բանաձևի ուրույն տարրեր, ապահովում են քնի տրանսպիրն վիճակ: Դրան են գումարվում նաև զգեստապահարանի ներսի մթությունը և մինչ այդ նկարագրված հորդառատ տեղացող անձրևը.

But when next morning came there was a steady rain falling, so thick that when you looked out of the window you could see neither the mountains nor the woods nor even the stream in the garden...

Lewis 2009: 10

Soon she went further in and found that there was a second row of coats hanging up behind the first one. It was almost quite dark in there...

Lewis 2009: 12

Step գոյականը, հանդես գալով *two* և *three* թվականների հետ, աստիճանավորման (գրադացիա) կիրառման միջոցով նկարագրում է հերոսուհու զգուշավոր ընթացքը դեպի Նարնիայի կախարդական աշխարհ՝ միաժամանակ առաջ մղելով պատումը.

...she kept her arms stretched out in front of her so as not to bump her face into the back of the wardrobe. She took a step further in - then two or three steps always expecting to feel woodwork against the tips of her fingers. But she could not feel it.

Lewis 2009: 14

Հերոսուհու՝ երազային այլաշխարհում լինելը փաստվում է նաև ժամանակի օբյեկտիվ ընթացքի թյուրընկալմամբ: Դա է պատճառը, որ Լյուսիի՝ Նարնիայում անցկացրած ժամերն իրականում վայրկյաններ են.

You'll have to hide longer than that if you want people to start looking for you."

"But I've been away for hours and hours," said Lucy...

"What do you mean, Lu?" asked Peter. "What I said," answered Lucy.

"It was just after breakfast when I went into the wardrobe, and I've been away for hours and hours, and had tea, and all sorts of things have happened."

"Don't be silly, Lucy," said Susan. "We've only just come out of that room a moment ago, and you were there then."

Lewis 2009: 18

Ամփոփելով՝ նշենք, որ անցուղին՝ որպես գերակա դիպաշար՝ իր ենթադիպաշարերով, մեծ դերակատարում ունի երազային պատումի կառուցվածքային համակարգում: Այն հանդես է գալիս որպես կամուրջ տեքստային տիրույթում ուրվագծվող իրական և երևակայական աշխարհների միջև՝ ապահովելով հերոսների անսպասելի անցումը իրական աշխարհից դեպի երազային այլաշխարհ: Տեքստի մակարդակում անցուղու դիպաշարի իմաստային տարբերակները ձեռք են բերում լեզվաոճական ուրույն դրսևորում, որը մեծապես նպաստում է վերջիններիս լիարժեք ընկալմանը:

ԳԼՈՒԽ 3

ՄՈՒՏՔԻ ԵՎ ԵԼՔԻ ԲԱՆԱԾԵՎԵՐԸ ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱԶՈՒՄ

3.1. Մուտքի և ելքի բանաձևերը հեքիաթի պատումում

Բանահյուսական հեքիաթը՝ որպես պատմողական արվեստի արքետիպ⁵, ունի իր ուրույն պոետիկան: Այն ունի կայուն բանաձևային համակարգ, որը պատումային տեքստի կառուցվածքային ամբողջության բաղկացուցիչ և անքակտելի մաս է: Առանձնացվում են հեքիաթի բանաձևերի երեք հիմնական խմբեր՝ բացող, միջանկյալ և փակող: Հեքիաթասացության և հեքիաթալսման տրանսի տեսանկյունից առավել ուշագրավ են բացող և փակող բանաձևերը: Ասացողը հեքիաթի հասցեատերերին իրականությունից կտրելու և հեքիաթի այլաշխարհը ներկայացնելու համար օգտագործում է մուտքն ազդարարող արտահայտություն՝ մուտքի բանաձև, իսկ նրանց երևակայական այլաշխարհից ետ բերելու նպատակով՝ պատումն ավարտում ամփոփիչ հատվածով՝ ելքի բանաձև:

Սեղմ կանգ առնենք՝ պարզաբանելու ժողովրդական հեքիաթում մուտքի և ելքի բանաձևերի առանձնահատկություններն ու գործառության դաշտը: Ըստ Ռ. Ֆինեգանի՝ ժողովրդական հեքիաթների մուտքի կամ ելքի բանաձև ասելով՝ հասկանում ենք շաբլոնային արտահայտություններ, որոնք հայտարարում են պատումի սկիզբը և վերջը (Finnegan 1970: 380): Անգլալեզու նմուշներում, օրինակ, մուտքի ամենատարածված բանաձևը *once upon a time*-ն է, որը պատմությունը զրկում է հստակ ժամանակային բնութագրից: Եվրոպական հեքիաթի դեպքում ընդհանրապես պատումի տարածաժամանակային համակարգը դրսևորվում է տեքստային տարածքի հենց սկզբում՝ բացող բանաձևում: Չնայած նկատելի զանազանությանը՝ բացող տեքստերը, որպես կանոն, ներկայացնում են հեքիաթի հնարավոր աշխարհի հենց տարածաժամանակային կողմը (Ջիվանյան 2008: 37):

Ս. Մարիվեյթը մուտքի բանաձևն անվանում է «գործող արտահայտություն» (operative phrase) (Marivate 1973: 31), այն է՝ ցանկացած արտահայտություն, որը ներկայացնում է իրավիճակի ճշմարտացիությունը: Օրինակ՝ *once upon a time* (անգլ.), *ժուկով ժամանակով* (հայ.), *il était une fois* (ֆրանս.) մուտքի արտահայտությունները

ներկայացնում են հեքիաթի ժամանակային անորոշությունը: Ս. Նիթլինգը ժողովրդական հեքիաթներն ուսումնասիրելիս ընդգծում է, որ գոյություն ունի մուտքի մեկ ստանդարտ բանաձև, և որ մնացած բոլոր բանաձևերը լոկ դրա տարբերակներ են (Neethling 1979: 172):

Ժողովրդական հեքիաթում մուտքի և ավարտի բանաձևերը կատարում են մի շարք նշանակալից գործառույթներ: Այդ բանաձևերն անում են ավելին, քան «վաղեմիության» գաղափարը փոխանցելն է (Sutherland, Arbutnot 1977: 151): Մուտքի բանաձևն ընթերցողին է ներկայացնում հեքիաթի գլխավոր հերոսներին, իրադարձությունների վայրն ու ժամանակը, ինչպես նաև՝ պատմության ուրվագծային մոտավոր պատկերը: Վ. Բասքոմը ընդգծում է, որ մուտքի բանաձևն ընթերցողին զգուշացնում է, որ պատումը երևակայական է, և պետք չէ այն ճշմարիտ համարել (Bascom 1965: 6): Ըստ Ռ. Ֆինեգանի՝ մուտքի բանաձևն ունկնդրի մոտ առաջացնում է հետաքրքրություն՝ երբեմն նրանից ստանալով արձագանք, և պատումի «մեկնարկի» համար ստեղծում է համապատասխան տրամադրություն (Finnegan 1970: 380): Վերջինս նաև ավելացնում է, որ մուտքի և ելքի բանաձևերը պատումի ընթացքի համար ծառայում են որպես սահմաններ: Ս. Սվեյնփոլն առանձնացնում է մուտքի և ավարտի բանաձևերի՝ ժողովրդական հեքիաթներն այլ տեսակի պատումներից տարբերակելու գործառույթը (Swanepoel 1983: 47):

Ինչպես վերը նշվեց, անգլալեզու հեքիաթների մուտքի ամենատարածված բանաձևը *once upon a time*-ն է, որը պատումը կառուցում է անցյալի անորոշ մի ժամանակահատվածում՝ հեղինակին և ընթերցողին հնարավորություն տալով ազատ «տեղաշարժվել» և մասնակցել պատմելու գործընթացին: Անորոշ ժամանակային այս մուտքը գրեթե միշտ հանդես է գալիս *there was/were, there lived* բանաձևերի հետ միասին, որոնք փաստորեն, նույն գործառույթն են կատարում, ինչ *լինում է* տարրը հայկական հեքիաթում (Բալոյան 2010: 85).

Once upon a time there was a woodcutter. He lived at the edge of a large forest with his wife and two children, Hansel and Gretel. They were very poor and one night his wife said, "We must take the children deep into the forest

tomorrow and leave them there." Very sadly the woodcutter agreed. But the children were so hungry they couldn't sleep and they heard everything.

Williamson 1983: 21

Հատկանշական է, որ հայերենում մուտքի բանաձևը արտահայտվում է անկատար ներկա ժամանակաձևով և եզակի թվով, մինչդեռ անգլերեն տարբերակում արտահայտված չէ ո՛չ քերականական թիվը, ո՛չ էլ ժամանակը: Տարբերակներ կարող են ունենալ մուտքային հատվածին կցվող լեզվական մյուս միավորները, օր.՝ *there was/were, there lived* բանաձևային բաղադրիչները, որոնք, որպես կանոն, հանդես են գալիս անցյալ անկատար ժամանակաձևով:

Հեղինակային՝ գրական հեքիաթը բացող բանաձևերը ժողովրդական հեքիաթի բանաձևերի փոխակերպումներ են կամ տարբերակներ:

Օրինակ 2. Դիքենսն իր «Սուրբ Ծննդյան երգ» վիպակը սկսում է այսպես.

Once upon a time— of all the good days in the year, on Christmas Eve — old Scrooge sat busy in his counting-house. It was cold, bleak, biting weather.

Dickens 2004: 11

Հեղինակը մուտքի ավանդական բանաձևի միջոցով հեքիաթն ի սկզբանե ազատում է տարածաժամանակային կաղապարներից՝ ազատություն տալով ընթերցողի և իր իսկ երևակայությանը: Սակայն շարունակելով՝ նշում է իրադարձությունների հարաբերականորեն ստույգ ժամանակը (Սուրբ Ծննդյան նախօրեն): Այն առաջին հերթին միտված է հեքիաթի համար համապատասխան տրամադրություն ստեղծելուն, որն էլ հետագայում օգնում է միահյուսելու սյուժեի տարրերը: Այդ առումով հատկանշական է նաև սառնաշունչ եղանակի նկարագրությունը *cold, bleak, biting* մակդիրների միջոցով, որոնց զգուշավոր ընտրությունն ապահովում է իմաստի աստիճանական սաստկացում, և հակադրվելով Սուրբ Ծննդյան ջերմ մթնոլորտին՝ փոխաբերորեն ներկայացնում է թշվառության մեջ

ապրող մարդկանց իրական տրամադրությունը: Մուտքի բանաձևում է հանդես գալիս նաև հեքիաթի գլխավոր հերոսը՝ Աքրուջը:

Բրիտանական ժողովրդական հեքիաթանյութից քաղված հետևյալ բանաձևերի օրինակները նույնպես կարող են բնորոշվել անորոշ տարածական և ժամանակային յուրահատկությամբ: Չնայած այս բանաձևերն ունեն իմաստային ու գործառույթային նրբերանգներ, այնուամենայնիվ, մուտքի ամենատարածված բանաձևի հետ համեմատելիս ունեն բազմաթիվ ընդհանրություններ.

*There was a king over Lochlin, **once upon a time**, who had a leash of daughters; they went out (on) a day to take a walk; and **there came** three giants, and they took with them the daughters of the king, and **there was** no knowing where they had gone.*

Campbell 1994: 283

Թեև *once upon a time* բանաձևը մեծամասամբ նախադաս դիրքով է, սակայն երբեմն կարող է գործածվել միջադաս, ինչպես վերը նշված օրինակում է: Սկզբում ասացողը փաստում է դեպքերի հավաստիությունը, ապա՝ հավելում անորոշ ժամանակը: Ուշագրավ է նաև բարդ համադասական նախադասության յուրաքանչյուր բաղադրիչի սկզբում *there was/there came* բանաձևային միավորների միջոցով հարակրկնության կիրառումը: Ժամանակային անորոշությունը շեշտելուց բացի, այն նաև արձակ խոսքը բաժանում է երեք չափական հատվածների՝ այն դարձնելով ռիթմիկ:

Մյուս օրինակում նույնպես ասացողն ունկնդրին մտովի տանում է նրան անձանոթ մի ժամանակահատված, որտեղ դեպքերի իսկությունը վեր է կասկածից.

Far, far away, beyond all sorts of countries, seas and rivers, there stood a splendid city where lived King Archidej, who was as good as he was rich and handsome. His great army was made up of men ready to obey his slightest wish;

he owned forty times forty cities, and in each city he had ten palaces with silver doors, golden roofs, and crystal windows...

Lang 1967: 37

Այստեղ տարածական անորոշությունը շեշտվում է *far* տեղի պարագայի կրկնակի կիրառմամբ, որը երկրորդ անգամ հանդես է գալիս *away* նախդիրի հետ միասին: Դրա նպատակը վերջինիս իմաստի ընգծումն է: Այն, որ թագավորությունը երևակայական է, փաստում են նաև դրա աշխարհագրական կորդինատները, որոնք խոսքային տիրույթում դրսևորվում են հետևյալ բառավորմամբ՝ *beyond all sorts of countries, seas and rivers*: Հետաքրքրական է նաև թագավորի ունեցվածքի չափազանցված՝ հիպերոլային նկարագիրը՝ *forty times forty cities, in each city...ten palaces*:

Իսկ ներքոնշյալ մուտքային բանաձևի միջոցով ասացողն անմիջական կապի մեջ է մտնում ունկնդրի հետ՝ վերջինիս նկատմամբ արտահայտելով իր վերաբերմունքը.

Once upon a time what happened did happen: and if it had not happened, you would never have heard this story.

Well, once upon a time there lived an emperor who had half a world all to himself to rule over, and in this world dwelt an old herd and his wife and their three daughters, Anna, Stana, and Laptitza.

Lang 1966: 102

Էնդրյու Լենգի հավաքագրած հեքիաթափնջից «Անմահություն փնտրող արքայազնը» հեքիաթում հեքիաթաշխարհի տարածական անորոշությունը շեշտվում է *a* անորոշ հոդի բազմակի կիրառմամբ: Ասացողն անգո թագավորության պատկերն ընթերցողի երևակայության մեջ ստեղծում է գերադրական կորդինատներով՝ *the very middle of the middle of*: Պատմության անցքերի կատարման վայրը և գործող անձինք նույնպես ներկայացվում են հարաբերականորեն.

Once upon a time in the very middle of the middle of a large kingdom, there was a town, and in the town a palace, and in the palace a king.

Lang 1967: 178

Մուտքային բանաձևի կարևորագույն գործառույթներից է նաև պատումային միջավայր ստեղծելը: Ստորև բերված իռլանդական ժողովրդական հեքիաթի մուտքի բանաձևը հենց սկզբից պատումի ժամանակային սահմանները աղավաղելուց զատ, փոքր-ինչ զավեշտալի լուծումով ստեղծում է նաև պատումային միջավայր.

Once upon a time, and a very good time it was too, when the streets were paved with penny loaves and houses were whitewashed with buttermilk and the pigs ran around with knives and forks in their snouts shouting 'eat me' 'eat me'.

Behan 1996: 36

Լեզվաոճական հնարների՝ փոխաբերության և անձնավորման միջոցով ցույց է տրվում հեքիաթային աշխարհում անդառնալի լավ ժամանակները. *the streets were paved with penny loaves* (հայ.՝ բոքոններով սալարկված փողոցներ), *houses were whitewashed with buttermilk* (հայ.՝ թանով սպիտակ ներկված տներ): Ըստ էության՝ այստեղ հեղինակը ստեղծել է «պարենային ուտոպիայի» պատկեր: Ինչպես նշում է Ա. Զիվանյանը, «Պարենով ողողված առասպելական աշխարհները գովաբանող այս պատրանքների հիմքում ընկած են հաճախակի սովի ու կարիքի ցավալի հիշողությունները: Եվ զարմանալի չէ. բանահյուսությունը աղքատի մշակույթն է: Մեծատունները հաց չեն անրջում» (Զիվանյան 2010, 32): Բացի այդ, երեխաների հետաքրքրությանը խայծ տալու համար ի՞նչը կարող է լինել առավել արդյունավետ, քան կերակրի շնչավորումը. *the pigs ran around with knives and forks in their snouts shouting 'eat me' 'eat me'* (հայ.՝ մուփներով դանակ-պատառաքաղ բռնած վեր ու վար անող խոզեր, որոնք որպես կերակուր իրենց էին առաջարկում): Համանման լեզվաոճական հնար է կիրառում Լ. Քերոլը, երբ կենդանացնում է ոչխարի ոտքին.

'You look a little shy; let me introduce you to that leg of mutton,' said the Red Queen. 'Alice— Mutton; Mutton— Alice.' **The leg of mutton got up in the dish and made a little bow to Alice;** and Alice returned the bow, not knowing whether to be frightened or amused.

Carroll 2007: 121

Ավարտի բանաձևերի կառուցվածքն, ըստ Ռ. Ֆինեգանի, առավել հստակ է, ինչպես օր.՝ *the story is finished, and that's the end of that, it is finished*, և այլն (Finnegan 1970: 87): Կ.Փ. Էսթերը, մեկնելով հեքիաթների ավարտն ազդարարող բանաձևերի բնույթն ու հնարավոր գործառույթները յունգյան վերլուծության դիրքերից, գրում է. «Ահավասիկ, սրընթաց մի ավարտ՝ մարդկանց հեքիաթից անհապաղ դեպի իրականություն ետ շարտելու: Նման վերջաբանների թիվը հեքիաթներում նկատելիորեն մեծ է: Վերջիններս պարզապես համարժեք են ունկնդրին *բոո՛* ասելուն, որպեսզի նրան բարեհաջող վերադարձնեն առօրյա իրականություն» (Estés 1996: 75):

Ժողովրդական հեքիաթի էական կողմերից է բարոյախրատական վերջաբանի առկայությունը, կառուցվածքային յուրահատկություն, որը հատուկ է առականերին.

And there happened in the end what should have happened in the beginning...and everyone knew and has never forgotten that whoever has a mind turned to wickedness is sure to end badly.

Lang 1966: 105

Կառուցվածքային տեսանկյունից՝ դրանք առաջին հերթին միտված են ընթերցողին հիշեցնելու, որ ժամանակն է մտացածին աշխարհի կատարած ճանապարհորդությունից ետ դառնալ: Ավելացնենք, որ հեքիաթում հանդիպող այդպիսի խրատ-վերջաբանը, որպես կանոն, իր մեջ է ամփոփում հեքիաթի ողջ իմաստը և կարող է առած-ասացվածքի արժեք ունենալ:

3.2. Մուտքի և ելքի բանաձևերը գրական երազի պատումում

Ուշագրավ կառուցվածքային ընդհանրություններ կարելի է նկատել հեքիաթների և երազների բանաձևերի միջև, որոնք պայմանավորված են այս երկու տիրույթների նմանությամբ:

Կ. Յունգը գրում է, որ երազներում, ինչպես առասպելում և հեքիաթում, հոգին պատում է իր սեփական պատմությունը (Юнг 2004: 298): Իսկ Ա. Զիվանյանի պնդմամբ՝ «Եթե երազը գրեթե նույնանում է հեքիաթի հետ, վստահաբար, երազը մի հեքիաթ է, որի ասացողը, գլխավոր հերոսը և ունկնդիրը/ընթերցողը նույն անձն է» (Զիվանյան 2010: 36): Հեքիաթի և երազի տեքստերն առանձնանում են իրենց ուրույն *քրոնոտոպով*⁶ տարծաժամանակային համակարգով: Ըստ Զ. Փրինսի՝ այս կարևոր հասկացությունն արտահայտում է որևէ տեքստում տարածական և ժամանակային կատեգորիաների փոխառնչությունների բնույթը: «Քրոնոտոպ» եզրը ընդգծում է տարածության և ժամանակի ներկայացման կերպերի սերտ փոխկապակցվածությունը: Տեքստերը և տեքստերի տեսակները մոդելավորում են իրականությունը և ստեղծում աշխարհի պատկերներն՝ ըստ տարբեր տարածաժամանակային կոմպլեքսների (Prince 1987: 13): Հեքիաթը և երազը, որպես կանոն, հեռացված են իրական աշխարհից, թե՛ տարածական, թե՛ ժամանակային առումով, որն էլ այդ երկու աշխարհների կայացման անհրաժեշտ պայմաններից մեկն է: Ըստ Դ. Ժուլիայի՝ հեքիաթին իրապես բնորոշ ժամանակային նկարագիրը նրա *ապաժամանակայնությունն* է կամ *վերաժամանակայնությունը*, հասկացություն, որ փիլիսոփայության դիրքերից առնչվում է հավերժության հետ և նույնացվում՝ ժամանակից դուրս հնարավոր գոյի հետ (Жюлия 2000: 108): Ասվածը, անշուշտ, վերագրելի է նաև երազային աշխարհին: Հոգեբանների պնդմամբ՝ երազների և հեքիաթների լեզուն արտահայտվում է մտքի առաջնային գործընթացում⁶, որը ղեկավարող տարածաժամանակային օրենքները դուրս են իրական աշխարհի օրենքներից:

Թե՛ հեքիաթը, և թե՛ երազը պատուհան են դեպի մարդու անգիտակցական աշխարհ: Ըստ Զ. Ֆրոյդի՝ հոգեկան էներգիան, որը ստեղծում է երազը, կարևոր դեր է խաղում նաև դյուրապատում վեպերի ստեղծման գործում: Պատումի սկսելուն պես

հեղինակներն ընկնում են տրանսային հոգեվիճակի մեջ, և այս դեպքում, որպես խթանիչ ուժ, հանդես է գալիս հենց պատումը (Ashliman 2004: 135):

Հեքիաթի և երազի ընդհանրությունը յուրօրինակ ձևով դրսևորվում է նաև լեզվական մակարդակում. երազը, ինչպես և հեքիաթը, պատմում են: Իսկ վերջին տարիների հեքիաթագիտական աշխատանքներում հանդես է գալիս «երազային պատում» եզրը (Raufman 2007: 114):

Երազամուտի բանաձևային առանձնահատկությունների մասին խոսելիս անհրաժեշտություն է առաջանում անդրադառնալ «քնամուտ» հասկացությանը, քանի որ քունը երազային այլաշխարհի տանող դուռն է: Քնի և երազի՝ որպես գրական հնարի կիրառումը գալիս է դեռևս վաղ շրջանի առասպելներից և մինչ այսօր էլ մեծ համբավ է վայելում ժամանակակից հեղինակների շրջանում: Սակայն քնամուտի տեքստերը վառ արտահայտված են միջնադարյան և վերածննդի դարաշրջանի հեքիաթներում: Հենց այս ժամանակահատվածում են եվրոպական ժողովրդական բանահյուսության մեջ ի հայտ եկել շատ հատնի կերպարի՝ Ավազե մարդու (Sandman) մասին պատմությունները, որը մարդկանց քնեցնում էր՝ նրանց աչքերին ավազափոշի շաղ տալով: Մահաքունը դառնում է առանցքային թեմա Շ. Պերոյի, Գրիմ եղբայրների և այլոց կողմից մշակված «Քնած Գեղեցկուհին» հեքիաթում, որտեղ արքայադուստրը քուն է մտնում ծեր փերու անեծքի պատճառով. *«Արքայադուստրը իլիկով կծակի իր մատը և կմահանա»*: Մահաքուն է մտնում նաև Գրիմ եղբայրների Սպիտակաձյունիկը՝ ուտելով խորթ մոր հյուրասիրած թունավոր խնձորը, և այլն:

Հրաշապատում երկերում հերոսի քնամուտի՝ ավելի կոնկրետ մահաքունի դեպքում գործում են հմայական խոսքի բանաձևեր (անգլ.՝ spell): Վերջիններս բնութագրվում են որպես բառային շղթա, որ գործածվում է կախարդության, թովչության նպատակով:

Այստեղ ուշագրավ է վարքագծային գործոնը. հերոսն իր անզգուշության պատճառով է ընկնում մահաքնի մեջ: Որպես կանոն՝ մահաբեր կախարդանքը խափանում է արքայազնը: Ասվածի օրինակները բազմազան են նաև անգլալեզու մանկագրության մեջ, օրինակ՝ Գրիմ եղբայրների «Ապակե դագաղը» հեքիաթի հիման վրա գրված Ա. Ս. Բայրթի համանուն երկը: Երկուսում էլ գլխավոր հերոսուհին քնով է

ընկնում անեծքատու կախարդի չար մաղթանքի հետևանքով: Երկուսին էլ փրկության է գալիս երիտասարդ «արքայազնը» (վերջինիս դեպքում դերձակը): Գրիմ եղբայրների տեքստում աղջիկն արքայազնին տեսնում է իր երազներում: Այստեղ համբույրը կախարդի չարամաղթությունը խափանելու միջոց է, որը կատարվում է արթնության ժամանակ: Ահա մի հատված Գրիմ եղբայրների «Ապակե դագաղը» հեքիաթի անգլերեն թարգմանական տարբերակից.

*I fell to the ground, and the stranger **muttered some words which deprived me of consciousness.***

When I came to my senses again I found myself in this underground cave in a glass coffin...[]...He vanished and left me in my prison, in which a deep sleep came on me. Among the visions which passed before my eyes, that was the most comforting in which a young man came and set me free, and when I opened my eyes today I saw you, and beheld my dream fulfilled.

Brothers Grim 1972: 677

Ստորև բերում ենք նաև մի սեղմ դրվագ՝ քաղված Բայրթի համանուն երկից.

*Then he said I should see whether that was so after a hundred years in a glass coffin. **He made a few passes** and the castle diminished and shrank, as you see it now, and **he made a pass or two more** and it was walled with glass as you see. And my people, the men and maidservants who came running, he confined as you see, each in a glass bottle, and finally closed me into the glass coffin in which you found me.*

Byatt 1998: 3

Ա. Լուրիի վերապատմած «Քնած արքայազնը» վեպում արքայազն է արժանանում նույն բախտին, և այս դեպքում փրկության է հասնում արքայադուստրը: Այստեղ աղջիկն այդ ամենի մասին իմանում է միջնորդավորված ձևով՝ թռչնի երգի

միջոցով: Այն, որ անեծքի մասին հերոսուհուն «տեղեկացնում» է խոսելու ունակությամբ օժտված թռչունը, արարած, որ հրաշապատում տեքստից դուրս զուրկ է նման հնարավորությունից, կարծես ավելի է ընդգծում հմայական խոսքի ներուժը և ազդեցությունը.

*But what does your song mean?" asked the princess. So the bird told her that in a castle far, far away, and further still, there dwelt the noblest and handsomest prince in the world, with skin as white as snow and lips as red as blood and hair as golden as the sun. **A spell had been cast over him**, so that he fell into a deep sleep from which he could wake only once a year, on St John's Night. And thus it would be until the end of time. But if a maiden were to watch beside his bed, so that he might see her when he woke, then **the spell would be broken**.*

Lurie 1990: 21

Թռչնի երգն ինքնին ուրույն պատում է և մյուս պատումների նման ունի բացող հատված: Տարածական անորոշությունն ու իրական աշխարհից հեռացվածությունը այստեղ շեշտվում է տեղի մակբայների առատ կիրառմամբ՝ *a castle far, far away, and further still*: Այն նաև առանձնանում է ոճական բազմաշերտությամբ: Արքայազնի արտաքին հմայքը հեղինակը պատկերում է գերադրականների՝ *the noblest and handsomest prince in the world* և գունանվանական համեմատությունների՝ *skin as white as snow, lips as red as blood, hair as golden as the sun* միջոցով: Կրկնվող համեմատական մասնիկի շնորհիվ բազմանդամ գունային համեմատությունները ձեռք են բերում որոշակի ռիթմիկ հնչողություն:

Այս առումով խիստ հատկանշական է նաև «Քնած Գեղեցկուհին» հեքիաթի մոտիվներով գրված Ն. Գեյմանի «Քնած օրիորդը և իլիկը» հեքիաթը.

*"Whatever she was," said the **sot**, "she was not invited to a birthing celebration."*

“That’s all tosh,” said the tinker. “She would have cursed the princess whether she’d been invited to the naming-day party or not. She was one of those forest witches, driven to the margins a thousand years ago, and a bad lot. She cursed the babe at birth, such that when the girl was eighteen she would prick her finger and sleep forever.”

The fat-faced man wiped his forehead. He was sweating, although it was not warm. “As I heard it, she was going to die, but another fairy, a good one this time, commuted her magical death sentence to one of sleep. Magical sleep,” he added.

“So,” said the sot. “She pricked her finger on something-or-other. And she fell asleep. And the other people in the castle – the lord and the lady, the butcher, baker, milkmaid, lady-in-waiting – all of them slept, as she slept...”

Gaiman 2014: 16

Չնայած ժողովրդական հեքիաթների հետ բանաձևային մի շարք ակնհայտ ընդհանրությունների՝ Գեյմանի տեքստն առանձնանում է իր ուրույն բառավորմամբ՝ խոսակցական բառամիավորների կիրառմամբ՝ *sot, tosh, babe, a bad lot*, որը փոքր-ինչ հեզնական երանգ է հաղորդում շարադրանքին:

Եթե (մահա)քնի և պատումային մակարդակում՝ հեքիաթների դեպքում գործ ունենք լեզվական բանաձևերի հետ, ապա հերոսների երազամուտը և անրջային այլաշխարհից ելքը հեղինակներն իրականացնում են ոչ այնքան լեզվական, որքան ծիսական բանաձևերի միջոցով: «Ծիսական բանաձևեր» եզրը գործածում ենք որոշ վերապահումով՝ պայմանականորեն՝ հաշվի առնելով վերջիններիս նույնականությունը կամ համանմանությունը գործառության մակարդակում: Այսպիսով ծիսական բանաձևը կարող է լինել նպատակաուղղված՝ քնաբեր-երազաբեր գործողություն, առանձնահատուկ՝ քուն բերող հազվագյուտ կերակրի կամ խմիչքի համտեսում:

Ասվածը պարզաբանելու համար որպես բնորոշ օրինակ բերենք Հ.Ք. Անդերսենի «Օլե Լուկոյե» հեքիաթը: Հեքիաթի համանուն կերպարը մանուկներին քնեցնում է որոշակի ծիսական՝ քնաբեր գործողություններ կատարելով. փոքրիկ սրսկիչի միջոցով

նրանց աչքերին քաղցր կաթ է փչում, և երբ երեխաների աչքերը սկսում են կաչել, և նրանք այլևս Օլեյին տեսնել չեն կարողանում, նա մեղմորեն փչում է նրանց ծոծրակներին: Այնուհետև պատկերներով հովանոցը բացում է ջանասեր երեխաների գլխին և ամբողջ գիշեր նրանք տեսնում են գեղեցիկ երազներ, մինչդեռ վատ վարքագիծ դրսևորած, ծույլ մանուկներն արժանանում են բոլորովին հասարակ, աննկար հովանոցին և քնում են առանց երազ տեսնելու:

*When night comes on and children still sit in good order around the table, or on their little stools, Ole Lukoie arrives. He comes upstairs quietly, for he walks in his socks. Softly he opens the door, and flick! **he sprinkles sweet milk in the children's eyes**-just a tiny bit, but always enough to keep their eyes closed so they won't see him. He tiptoes behind them and **breathes softly on their necks**, and this makes their heads hang heavy. [...] As soon as the children fall asleep, Ole Lukoie sits down on the bed beside them. [...] Under each arm he carries an umbrella. **One has pictures on it, and that one he opens up over good children.** Then they dream the most beautiful stories all night long. **The other is just a plain umbrella with nothing on it at all, and that one he opens over naughty children.** Then they sleep restlessly, and when they wake up in the morning they have had no dreams at all.*

Andersen 2014: 134

Նշենք, որ առանձին դեպքերում նույն բնագրային տեքստի տարբեր թարգմանություններում կարող են հանդես գալ որպես մեկ՝ ինվարիանտ բանաձևի մի քանի փոփոխակներ: Նման տարբերակայնությունը բնորոշ է այն տեքստերին, որոնք ունեն բազմաթիվ թարգմանական մեկնություններ: Այդպիսին են Գրիմ եղբայրների, Հ.Բ. Անդերսենի, Օ. Ուայլդի տեքստերը:

Անդերսենի վերը նշված երկի անգլերեն մեկ այլ թարգմանության (Հ. Բ. Փոլ, 1872) մեջ որպես քնաբեր միջոց քաղցր կաթի փոխարեն հանդես է գալիս ավազափոշին:

*...he opens the doors without the slightest noise, and **throws a small quantity of very fine dust in their eyes**, just enough to prevent them from keeping them open, and so they do not see him. Then he creeps behind them, and blows softly upon their necks, till their heads begin to droop.*

Andersen 2017: 128

Սա պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ հեքիաթի երազաբեր հերոսի՝ Օլե Լուկոյեի կերպարի հիմքում ընկած է Ավազե մարդու (Sandman) կերպարը: Անդերսենյան Օլե Լուկոյեն անաչառ հովանավոր ոգին էր, թե՛ հեքիաթի և թե՛ քնի ու երազների: Հեքիաթում նրա կերպարը բավականաչափ հղկված է ու հարմարեցված մանուկ ընթերցողի պահանջներին:

Գրեթե նույնական ծիսական բանաձև ենք հանդիպում Թ. Փրաթչեթի «Հարթաշխարհ» (Discworld) դյուրապատում վեպում: Նշենք, որ Փրաթչեթի տեքստում քնաբեր գործողությունը հանդես է գալիս քողարկված: Այն սուկ ենթադրվում է: Ահա մի հատված նշված վեպից, որտեղ որպես քնի անձնավորում հանդես եկող Ավազե մարդը Հարթաշխարհի բնակիչներին քնեցնում է առանց փոշին պարկի միջից հանելու: Ենթադրելի է, որ վերջիններս անգիտակից վիճակում են հայտնվում հենց պարկի հարվածից.

*Which is not to say that belief denies logic. For example, it's fairly obvious that the Sandman needs only a small sack. **On the Discworld, he doesn't bother to take the sand out first.** It was almost midnight. Susan crept into the stables. She was one of those people who will not leave a mystery unsolved. The ponies were silent in the presence of Binky.*

Pratchett 1994: 185

Երազաբեր փոշու և պարկի մասին խոսելիս չենք կարող չանդրադառնալ Էնն Սեքսթընի՝ Գրիմ եղբայրների «Քնած Գեղեցկուհու» հիման վրա գրված «Մասրուհի»

բանաստեղծությանը, որտեղ հերոսուհու աչքերին քուն է իջնում միայն դեղամիջոցների օգնությամբ: Հեղինակն այստեղ հեզնում է հեքիաթասացների՝ «նրանք ուրախ ու երջանիկ ապրեցին մինչև իրենց կյանքի վերջը» (հայ.), *they lived happily ever after* (անգլ.) ավարտի բանաձևի միջոցով իրականությունը սքողելը: Տեքստում քնած գեղեցկուհու կերպարի միջոցով Սեքսթոնը ցույց է տալիս իր՝ հոր կողմից արյունապիղծ ոտնձգությունները: Հերոսուհին հարյուրամյա նիրհից արթնանալուց և արքայազնի հետ ամուսնանալուց հետո սկսում է տառապել անքնությամբ՝ քնելու և սարսափելի երազներ տեսնելու վախից: Նա միայն ի վիճակի է լինում քնել նովոկաինի և քնաբեր այլ միջոցների օգնությամբ.

*Briar Rose
was an insomniac...
She could not nap
or lie in sleep
without the court chemist
mixing her some **knock-out drops**
and never in the prince's presence.
You can stick a needle
through my kneecap and I won't flinch.
I'm all **shot up with Novocain.**
This trance girl
is yours to do with.*

Sexton 1979: 107

Բանաստեղծական պատումը շարադրված է առաջին դեմքով, որը նպաստում է ներգործման գործառույթի իրացմանը: Այն առանձնանում է նաև խոսակցական լեզվի կիրառմամբ՝ *knock-out drops, shot up with, trance girl*, ինչը հակադրվում է ավանդական հեքիաթին բնորոշ բառապաշարին: Տեքստն առանձնանում է որոշակի դեղանունների անսպասելի գործածությամբ, օր.՝ *Novocain*, որի ընտրությունը՝ որպես

թմրեցնող և ցավամոք միջոց, պատահական չէ: «Novocain» բառի հիմքում լատիներեն *novus* և անգլերեն *cocaine* բառերն են: Իսկ վերջինս հայտնի է իր հոգեներգործուն ազդեցությամբ:

Մուտք երազային այլաշխարհ՝ լեզվական և ծիսական բանաձևերից զատ կարող է պայմանավորված լինել նաև տեքստի առանձնահատուկ՝ երազաբեր միջավայրով: Ըստ էության՝ ձևավորվում է երազային տեքստին բնորոշ մեկ այլ՝ միջավայրային բանաձև, որը որպես եզր կիրառում ենք՝ հաշվի առնելով հերոսների քնել-երազելու գործում միջավայրի գործոնը:

Այսպես, Լ. Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» հեքիաթ-վիպակում Ալիսը Հրաշքների աշխարհի առաջին ներկայացուցչին՝ Սպիտակ ճագարին, հանդիպում է գետափին նստած: Տոթից Ալիսը թմրում է, և քունը սաստիկ տանում է (*very sleepy and stupid*): Ստորև բերում ենք համապատասխան հատվածը.

*So she was considering, in her own mind (as well as she could, **for the hot day made her feel very sleepy and stupid**), whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly **a White Rabbit with pink eyes ran close by her.***

There was nothing so very remarkable in that; nor did Alice think it so very much out of the way to hear the Rabbit say to itself, 'Oh dear! Oh dear! I shall be late!' [...] but when the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out of it, and burning with curiosity, she ran across the field after it, and fortunately was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge.

Carroll 1979: 15

Ուշագրավ մի փաստ: Քերոլի տեքստում ուղղակիորեն չի ասվում, որ Ալիսն արդեն քնել է, սակայն ենթադրվում է. այն, որ Ճագարի խոսելն աղջկան առանձնապես

չի զարմացնում, արդեն վկայում է այն մասին, որ նա քնած է և երազ է տեսնում: Իսկ երբ Ալիսը նկատում է, որ ճագարը ժամացույց ու բաճկոն է կրում, շատ է զարմանում և գնում է նրա հետևից՝ արդյունքում հայտնվելով ճագարի բնում: Սակայն ճագարի՝ ժամացույցին նայելը անգամ երազում հերոսուհուն սաստիկ զարմանք է պատճառում, և նա որոշում է հետևել նրան: Տեքստում երազային վիճակը բնութագրվում է տարածաժամանակային արտառոց շեղումներով, որոնք յուրատիպ լեզվական դրսևորումներ են ստանում, ինչպես նաև՝ իրական և երևակայական հնարավոր աշխարհների սահմանների խախտվածությամբ:

Երազը՝ որպես միջավայրի, ուրույն քնաբեր գործոնների արդյունք, նկարագրվում է նաև Ջ. Սվիֆտի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» վեպում: Ըստ էության, հերոսին իրական աշխարհից Լիլիպուտիա տանող անցուղին ապահովում են քունն ու երազը, որոնց համար խթան է հանդիսանում ծիսական բանաձևը՝ ոգելից խմիչքի (*about half a pint of brandy*) գործածությունը և միջավայրի գործոնը՝ շոգ օրը (*the heat of the weather*) և կարճ ու փափուկ խոտը (*very short and soft*).

I was extremely tired, and with that, and the heat of the weather, and about half a pint of brandy that I drank as I left the ship, I found myself much inclined to sleep. I lay down on the grass, which was very short and soft, where I slept sounder than ever I remembered to have done in my life, and, as I reckoned, about nine hours; for when I awaked, it was just day-light. I attempted to rise, but was not able to stir: for, as I happened to lie on my back, I found my arms and legs were strongly fastened on each side to the ground; and my hair, which was long and thick, tied down in the same manner.

Swift 1918: 18

Տոթը և նավի վրա խմած կես պինտ օղին ստեղծում են վերացման՝ տրանսային վիճակ: Հեղինակը հերոսի քնով ընկնելը ներկայացվում է ուրույն աստիճանավորման՝ բարձրացող գրադացիայի միջոցով՝ *tired, inclined to sleep, slept sounder than ever*:

Վ. Հաուֆի «Թզուկ քիթը» հեքիաթում մրգավաճառի որդին՝ փոքրիկ Ջեյմսը (գերմաներեն բնագրում՝ Յակոբ), քնով է ընկնում և երազներ տեսնում ծեր վիուկի կախարդական ապուրի պատճառով: Ծեր կնոջ կողմից տղային ապուր հյուրասիրելը և վերջինիս կողմից այն համտեսելը կարող են համարվել ծիսական բանաձևերի յուրահատուկ դրսևորումներ: Չնայած տղան երազաշխարհում է հայտնվում կախարդական ապուրի շնորհիվ, այնուամենայնիվ այստեղ տրանսային վիճակ է ստեղծում նաև մեկ այլ ծիսական բանաձև՝ խունկ ծխելը: Մինչ Ջեյմսը վայելում էր ապուրի վերջին կաթիլները, ծովախոզուկներն արաբական խունկ են ծխում, որի թանձր կապտավուն ծուխը և ընդարմացնող բույրը թմրեցնում են տղային, և նա խորը քուն է մտնում.

"Now, my dear little son, now," said she, "eat this soup and you will have in your own person all that you admired so much in me. You shall moreover become a clever cook, that you may be something at least, but as for the herb, that you shall never find, because your mother did not have it in her basket."

...While he was sipping the last drops of the delicious soup, the guinea-pigs lighted some Arabian incense which floated through the room in blue clouds, which became thicker and thicker, and then descended. The smell of the incense had a stupifying effect upon the boy; in vain did he repeatedly say to himself that he must return to his mother, for as often as he endeavoured to rouse himself, as often did he relapse into slumber and, at length, actually fell into a profound sleep upon the old woman's sofa.

Hauff 1994: 63

Տեքստի մակարդակում հեղինակը բառերի զգուշավոր ընտրության միջոցով ստեղծում է «ս» բաղաձայնի բազմակի կրկնություն, որը ապահովում է քնի տրանսային վիճակը՝ *sipping, soup, incense, descended, smell, stupefying, say, rouse himself, relapse into slumber, sleep, sofa*:

Երազաշխարհում ծեր կնոջը յոթ տարի ծառայելուց հետո տղան արթնանում է հենց այդ նույն խոտաբույսի ուժեղ բույրից, որը նրան ստիպում է անդադար փոշտալ: Այս դեպքում հազվագյուտ խոտի բույրն արդեն հանդես է գալիս որպես ելքի ծիսական բանաձևի բաղադրիչ: Դարձյալ բառային մակարդակում շեշտվում է բույսի առանձնահատուկ լինելը: Այն բնութագրվում է որպես հազվագյուտ գույն և ձև ունեցող. կապտականաչավուն տերևներով, դեղինով եզրագծված բոսորագույն ծաղիկով անուշաբույր, *հազվագյուտ խոտաբույս (the herb, that you shall never find)*.

*He opened one of these little baskets, and found in it **a herb of a most singular form and colour; its stalks and leaves were of a bluish green, and it had a flower of burning red fringed with yellow at the top.** He looked thoughtfully at this flower, and smelled it, when **it emitted the same powerful odour** as the soup which the old woman had cooked for him when he first came there. But the smell was so strong that he began to sneeze, was obliged to keep sneezing, and at last awoke, sneezing still.*

Hauff 1994: 65

Երազամուտի միջավայրային բանաձևի մեկ այլ ուշագրավ օրինակ ենք տեսնում Ն. Գեյմանի «Քորալայն» վիպակում, որտեղ հերոսուհին քնում է անձրևի միալար աղմուկից, ապա երազ տեսնում, որի մեջ քնից վախեցած վեր է թռչում՝ լսելով տարօրինակ ձայներ.

*That night, Coraline lay awake in her bed. **The rain had stopped, and she was almost asleep when something went t-t-t-t-t.** She sat up in bed.*

Something went kreeee . . .

. . . aaaak

Coraline got out of bed and looked down the hall, but saw nothing strange...

Coraline wondered if she'd dreamed it, whatever it was.

Gaiman 2008: 8

Քորալայնի՝ երազում լսած տարօրինակ ձայները հնարավոր է նույնացնել անձրևի աղմուկի հետ: Ավելին, թերևս կարելի է խոսել անձրևի աղմուկի՝ որպես միջավայրային տարրի բազմիմաստության մասին. իրական՝ արթմնի վիճակում այն ընկալվում է որպես անձրևի կաթիլների ձայն, երազում այն փոխակերպվում է մկների ծվծվոցի: Երազում, «համոզվելով», որ ամեն ինչ կարգին է, Քորալայնը «վերադառնում» է սենյակ ու պառկելուն պես քնով ընկնում և տեսնում մանր կարմիր աչքերով ու սուր դեղին ատամներով փոքր սև ստվերներ.

She dreamed of black shapes that slid from place to place, avoiding the light, until they were all gathered together under the moon. Little black shapes with little red eyes and sharp yellow teeth.

We are small but we are many

We are many we are small

We were here before you rose

We will be here when you fall.

Gaiman 2008: 9

Ըստ Մ. Շրայների՝ տեքստում *rise* և *fall* բառազույգը փոքր-ինչ անհանգստացնող է. *rise*-ն այստեղ կարող է ասոցացվել քնելու հետ, սակայն *fall*-ը քնամուտի օրորոցայինի թեման վերափոխում է քողարկված վտանգի (Schreiner 2013: 164): Կարելի է ենթադրել նաև, որ նշված բառամիավորների միջոցով հեղինակն անուղղակի ձևով ներկայացնում է մահվան վտանգը, որտեղ *fall*-ը ստեղծում է մահվան ացոցիացիա՝ *fall-die*, իսկ *rise*-ը ունի ծնվելու և հարություն առնելու, վերածնվելու իմաստ:

Երգն այստեղ ցույց է տալիս անցումը՝ մի իրականությունից մեկ այլ իրականություն, որոնց կիզակետում Քորալայնը շուտով պետք է հայտնվի: Հնչյունաբանական տեսանկյունից ուշագրավ է նաև մկների քառատող այս երգի կատարման կտրուկ և ընդհատ՝ ստակատո (staccato) ոճը, որն, ըստ էության,

հանգավորված է անձրևից առաջացած աղմուկի հետ: Իսկ յուրաքանչյուր տողի սկզբում *we* դերանվան կրկնությունը հարակրկնության վառ օրինակ է, որը տեքստին ուրույն ուժով հաղորդելուց զատ, կատարում է որոշակի շեշտադրում:

Լ.Մ. Էլքոթի «Սուրբ Ծննդյան երազը, և թե ինչպես այն իրականացավ» երկի հերոսուհին քնով է ընկնում դայակի՝ Սուրբ Ծննդյան մասին կարդացած հեքիաթներն ունկնդրելով և մի գեղեցիկ երազ տեսնում: Հեքիաթասացությունը, ըստ էության, երազամուտի ամենագործուն մուտքի բանաձևն է, քանի որ *և՛ լեզվական է, և՛ ծիսական*: Երազն ավարտվում է Սուրբ Ծննդյան ոգու կողմից Էֆիին տրված խրատով: Երազում Սուրբ Ծննդյան ոգին աղջնակին համբույր է տալիս և անհետանում. վերջինիս համբույրը հանդես է գալիս որպես ելքի բնորոշ ծիսական բանաձև.

So Nursey told her best tales; and when at last the child lay down under her lace curtains, her head was full of a curious jumble of Christmas elves, poor children, snow-storms, sugarplums, and surprises. So it is no wonder that she dreamed all night; and this was the dream, which she never quite forgot... "Darling, wake up, and tell me why you are smiling in your sleep," said a voice in her ear; and opening her eyes, there was mamma bending over her, and morning sunshine streaming into the room.

Alcott 1911: 5

Այս դեպքում երազին հատուկ տրանսային վիճակ առաջացնում են դայակի կարդացած հեքիաթները, որոնք բացում են անրջային աշխարհի դռները: Հեղինակը *snow-storms, sugarplums, surprises, sunshine, streaming* բառերում «*ս*» և «*շ*» հնչյուններով ստեղծված բաղաձայնայնության միջոցով ներկայացնում է աղջկա գլխում առաջացած երազին բնորոշ խառնաշփոթը և հետո փաստում՝ վերջինիս երազային աշխարհում գտնվելու մասին՝ *she dreamed all night*:

Չնայած տեքստում չի նշվում մոր՝ աղջկան արթնացնելիս նրան համբուրելու մասին, սակայն, ամենայն հավանականությամբ, այստեղ հեղինակն անուղղակիորեն զուգահեռ է անցկացնում Սուրբ Ծննդյան ոգու և Էֆիի մոր միջև: Վերջիվերջո,

երազային իրականությունից դուրս, ենթադրաբար, հենց մայրն է, որ համբուրում է փոքրիկին:

Հետաքրքրական է Հրաշքների աշխարհից Ալիսի վերադարձը իրական աշխարհ: Հերոսուհին հերթական անգամ փոխակերպվում է՝ վերականգնում իր նախկին չափը: Տեքստի ոճական մակարդակում գործ ունենք հրաշապատում ժանրերում ամենատարածված հնարի՝ կերպարանափոխության (metamorphosis) հետ: Ալիսը վախենալով օդ բարձրացող խաղաթղթերի կույտից՝ ճչում է՝ տեքստի մակարդակում ապահովելով ելքի ծիսական բանաձևը (*she gave a little scream, half of fright and half of anger, and tried to beat them off*): Նա արթնանում է գետափին, գլուխը՝ քող ծնկներին: Երազում աղջկա վրա ընկնող խաղաթղթերը երազից դուրս նույնանում են նրա դեմքին թափվող տերևների հետ.

"Who cares for you?" said Alice (she had grown to her full size by this time).

"You're nothing but a pack of cards!"

At this, the whole pack rose up in the air and came flying down upon her; she gave a little scream, half of fright and half of anger, and tried to beat them off, and found herself lying on the bank, with her head in the lap of her sister, who was gently brushing away some dead leaves that had fluttered down from the trees upon her face.

Carroll 1979: 234

Ինչպես Քերոլի Ալիսը, այնպես էլ Գեյմանի Քորալայնը քնից արթնանում են մի շարք փորձություններ հաղթահարելուց հետո: Եվ ինչպես վերը բերված օրինակում, այստեղ էլ երազն ամփոփում է ծիսական բնորոշ բանաձևը. Քորալայնին արթնացնում է մայրը՝ թեթև ցնցելով նրան: Տեղի ունեցած իրադարձությունների մտացածին լինելու փաստը հեղինակը բացահայտում է ոչ միայն իր, այլ նաև հերոսուհու և նրա մոր շուրթերով.

And, caught up in the interestingness of the world, Coraline barely noticed that she had wriggled down and curled catlike on her grandmother's uncomfortable armchair, nor did she notice when she fell into a deep and dreamless sleep.

Her mother shook her gently awake. "Coraline?" she said. "Darling, what a funny place to fall asleep. And really, this room is only for best. We looked all over the house for you." Coraline stretched and blinked. "I'm sorry," she said. "I fell asleep."

Gaiman 2008: 73

Ամփոփելով՝ ընդգծենք, որ մուտքի և ելքի բանաձևերը իրենց ուրույն դերն ունեն հեքիաթի և գրական երազի տեքստի կայացման գործում: Չնայած իրենց տարբերակային բազմազանության՝ վերջիններս ունեն մեկ ընդհանուր գործառույթ. մատնանշել տեքստի սահմանները: Բացող և փակող բանաձևերը, կախված տեքստի տեսակից, հանդես են գալիս բնորոշ բառավորմամբ և լեզվաոճական ինքնատիպ դրսևորումներով:

ԳԼՈՒԽ 4

ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱՁԻ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

4.1. Գրական երազը որպես լեզվաոճական հնար

Գրականագիտական և լեզվաբանական շրջանակներում շարունակաբար ծագում էին տարածայնություններ գրական տեքստերի համարժեք վերլուծության և մեկնության հարցում: Լեզվաբանները գրականագետներին մեղադրում էին գրական ստեղծագործությունները չափազանց սուբյեկտիվ և վերացարկված ուսումնասիրելու համար, վերջիններս էլ գրական տեքստերի քննության լեզվաբանական մոտեցումները պիտակավորում էին որպես չափազանց «չոր» և «ակադեմիական»: 20-րդ դարի սկզբին ձևավորվեց *ոճագիտություն* գիտակարգը, որը, զուգորդելով գրականագիտությունը լեզվաբանության հետ, հաշտեցրեց այս երկու գիտակարգերի ներկայացուցիչներին:

Ոճագիտությունն ուղղված է գրականության մեջ բարդ և «արժևորված» լեզվի վերլուծությանը՝ կենտրոնանալով գրական լեզվի առավել ուշագրավ գծերի, նորմից շեղվող արտասովոր հատկանիշների, այլ ոչ թե տեքստի կամ խոսույթի առավել ընդարձակ կառույցների վրա (Crystal 1997: 71): Ոճագիտության նպատակը տեքստի ֆորմալ հատկանիշները նկարագրելը չէ միայն, այլ նաև տեքստի մեկնության գործընթացում դրանց գործառույթային նշանակությունը ցույց տալը, կամ, անհրաժեշտության դեպքում, գեղագիտական ազդեցությունը լեզվաբանական «պատճառներին» կապելը (Wales 2001: 53): Ոճագիտությունը հենվում է այն դրույթի վրա, որ գրողի արվեստի ամենախորը շերտերը, նրա հուզական վիճակի խորքայնությունը և հոգևոր ներըմբռման բարձունքը տեսանելի են դառնում նրա քերթողական արվեստի քննության միջոցով միայն (Graham 1969: 39): Հատկանշական է Ռ. Յակոբսոնի այն միտքը, որ գրականագիտության ուսումնասիրության առարկան բնավ գրականությունը չէ, այլ՝ գեղարվեստականությունը, որ գրվածքը վերածում է գրական ստեղծագործության (Jakobson 1921, Benjamins, Pilkington 2000: 17):

Գրական տեքստի գեղարվեստականությունը մեկնաբանել՝ նշանակում է հնարավորինս վեր հանել դրանում զետեղված մտքերն ու կերտողի ապրումները:

Ստեղծագործողի մտահղացումը դրսևորվում է նրա ստեղծագործություններում, հետևաբար տեքստի մեկնության միջոցով կարելի է այն վերստին կերտել, մտովի վերաստեղծել:

Գեղարվեստական տեքստի մակարդակում լեզվական միավորները ձեռք են բերում «բանաստեղծական» բովանդակություն, որը չի համընկնում ուղիղ իմաստի հետ: Իմաստային մակարդակում լեզվական միավորի դրսևորումն ու բովանդակությունը միասին ձևավորում են նոր «վերբովանդակություն»: Եվ հենց վերնշանային մակարդակում է, որ մենք ուսումնասիրում ենք բառի՝ քերթողական արվեստի համատեքստում ձեռք բերած հարանշանակությունները (Гаспарян 2013: 45): Սակայն գրական ստեղծագործությունն իր ողջ խորությամբ մեկնաբանելու համար բավարար չէ լեզվական առանձին միավորների այս կամ այն ոճական յուրահատկությունների բացահայտումը: Անհրաժեշտ է պարզել, թե դրանք գեղագիտական ինչ պատկերավորություն են ձեռք բերում տվյալ ստեղծագործության համատեքստում, ինչպես են նպաստում հեղինակի գեղարվեստական մտահղացման իրականացմանը (Akhmanova 1972: 15):

Ըստ ռուս ֆորմալիստների, հանձինս Վ. Շկլովսկու և Ռ. Յակոբսոնի, ինչպես նաև Պրահայի լեզվաբանական խմբակի անդամների՝ հանձին Յ. Մուկարովսկու, գրական տեքստերը ոչ գրական տեքստերից տարբերվում են լեզվի կիրառման առանձնահատկություններով: Գրական տեքստերը բնութագրվում են ոճական հնարների առատ կիրառմամբ, որը բերում է առօրյա լեզվից շեղումների՝ հնչյունական (բաղաձայնույթ, բնաձայնություն), շարահյուսական (գեղչում, շրջուն շարադասություն, կրկնություն) և բառային (փոխանունություն, փոխաբերություն) մակարդակներում: Դրանց կիրառումը խիստ անհատական է և պայմանավորված է հեղինակի գրելաոճով:

Ի. Գալպերինի սահմանմամբ՝ «ոճական հնարը որևէ լեզվական միավորի կառուցվածքային և/կամ իմաստային հատկանիշի (չեզոք կամ արտայտչական) միտումնավոր սաստկացումն է...» (Galperin 1977: 30): Վերջինս ոճական հնարների տարատեսակներն ուսումնասիրում է հնչյունական, բառային, շարահյուսական մակարդակներում: Իսկ Ջ. Ն. Լիչը ոճական հնարները դասակարգում է՝ հենվելով գրական լեզվի բնականոն և «շեղվող» հատկանիշների միջև տարբերակման վրա:

«Շեղվող» այդ հատկանիշների շարքում նա առանձնացնում է հարացուցային և շարակարգային շեղումներ (Leech 1966: 142): Լեզվական միավորների շարակարգային հարաբերությունները դրսևորվում են լեզվի գծային, հորիզոնական առանցքում՝ հնչյունական շղթայի հաջորդական կապի մեջ, իսկ հարացուցայինը՝ լեզվի ուղղահայաց առանցքում՝ ասոցիատիվ՝ նմանողական կապի միջոցով (Culler 1986: 60): Հարացուցային լեզվամիջոցները հեղինակին ընձեռում են համարժեք միավորների ընտրության հնարավորություն:

Նորմից շեղման ամենավառ դրսևորումը փոխաբերությունն է, որը գեղագիտական ազդեցություն ստեղծելու համար հենվում է ուղիղ իմաստի փոխակերպման վրա և դասվում լեզվաոճական հնարների շարքին:

Լեզվի դասական տեսություններում փոխաբերությունը դիտվում էր միայն որպես լեզվական միջոց, որի կիրառումը բացառվում էր առօրյա խոսքում: Փոխաբերությունը մեկնաբանվում էր որպես բանաստեղծական կամ ճարտասանական լեզվարտահայտություն, որտեղ յուրաքանչյուր բառ գործածվում է իր պայմանական իմաստից դուրս՝ արտահայտելու նմանատիպ հասկացություն (Лакотф, Джонсон 1990: 391):

Փոխաբերության ժամանակակից տեսության համաձայն՝ փոխաբերությունը մտքի և լեզվի համակարգի մաս է: Այս տեսությունն առաջին անգամ ներկայացրել է Մ. Ռեդդին իր «Հաղորդակցման փոխաբերություն» (1979) աշխատության մեջ, որտեղ հեղինակը ցույց է տալիս, որ առօրյա անգլերենը մեծ մասամբ փոխաբերական է: Այսպիսով, հերքվեց ավանդական այն տեսակետը, որ փոխաբերությունն առկա է հիմնականում բանաստեղծական լեզվում: Ռեդդիի կարծիքով փոխաբերությունը տեղայնացված է մտքում, ոչ թե լեզվում: Դա աշխարհընկալման կարևորագույն, պայմանական ձևերից է, իսկ մարդկանց վարքը արտացոլում է նրանց կենսափորձի փոխաբերական ընկալումը (Лакотф, Джонсон 1990: 393):

Այս գործում մեծ է Ա. Ռիչարդսի ներդրումը, ով ներմուծեց tenor (բովանդակություն) և vehicle (կաղապար) եզրույթները: Ըստ նրա՝ փոխաբերությունը բաղկացած է երկու մասից. tenor-ը հասկացությունն է, որին վերագրվում է լրացումը, vehicle-ը կաղապարն է, որից փոխառվում է լրացումը: Հետագա վերլուծությունների

արդյունքում կազմվեցին ground (հիմք) և tension (լարվածություն) եզրույթները, որտեղ ground -ը հիմնվում է tenor-ի և vehicle-ի նմանությունների, իսկ tension- ը՝ վերջիններիս տարբերությունների վրա (Lakoff 1993: 215):

Փոխաբերությանը մտքի ու ճանաչողության շարժման ու զարգացման մայրուղիներից մեկն է: Ըստ Ա. Պոտեբնյայի՝ փոխաբերական և բուն իմաստների միջև գոյություն ունի նշանային հարաբերություն. փոխաբերական իմաստը բուն իմաստի նշանն է: Փոխաբերական ներունակ միավորիչ իմաստույթը նմանության, զուգաձևության իմաստույթ է (Потебня 1958: 17):

Փոխաբերությունը կատարում է մի շարք գործառույթներ՝ պատկերավոր մտածողության ստեղծում, անվանողական գործառույթ, մտածողությունը ձևավորող գործառույթ, խոսքին պարզություն ու հասկանալիություն հաղորդելու գործառույթ, խոսքին սեղմություն հաղորդելու գործառույթ: Վերջինս ունի լեզվական խնայողության գործառույթ և պահանջում է գործածման հմտության: Փոխաբերության գործածությունը կապվում է կարևորագույն նպատակների հետ՝ իմացաբանական և պատկերաստեղծ: Փոխաբերությունը հենց լեզվի գործառնությունն է: Բացի պատկերաստեղծ միջոց լինելուց, փոխաբերությունը հիմնարար կառուցողական դեր ունի մեր մտածողության դաշտում հասկացական նոր համակարգեր ձևավորելու գործում: Փոխաբերությունը ոչ թե իմաստի կրողն է, այլ դրա ձևավորման միջոցը (Քիլարջյան 2014: 118-119):

Մի շարք անվանի լեզվաբաններ, ինչպիսիք են Պ. Կյուզերը, Հ. Հանթը, Զ. Լակոֆն ու Ք. Հոլլը փոխաբերությունը համարում են բոլոր տրոպների (այլաբերություն) «թագուհին», երևակայության «մայր լեզուն»:

Կանգ առնելով «երազի»՝ որպես լեզվաոճական հնարի առկայացման առանձնահատկություններ վրա՝ նորից անդրադառնանք Վ. Շկլովսկուն, որը ոճական հնարներին վերագրում է տեքստի վերաբերյալները (referents) «օտարացնելու» հատկությամբ: «Օտարացում» (остранение) եզրը Շկլովսկին առաջին անգամ օգտագործում է իր «Արվեստը՝ որպես հնար» (1917) աշխատության մեջ, որտեղ գրում է. «Եվ ահա կյանքի զգացողությունը վերադարձնելու, իրերը զգալու, քարը քարե դարձնելու համար գոյություն ունի այն, ինչ կոչում ենք արվեստ: Արվեստի նպատակը իրերը զգացնել տալն է տեսողական, այլ ոչ թե ճանաչողական մակարդակում,

արվեստի հնարը իրերի «օտարացման» հնարն է, բարդացված ձևի հնարը, որը դժվարեցնում և դանդաղեցնում է ընկալման գործընթացը, քանի որ արվեստում ընկալման գործընթացն ինքնանպատակ է» (Шкловский 1929: 13):

Դ. Քայքենը, ելնելով ֆորմալիստական պնդումներից, երազը նույնպես դասում է «օտարացման» հնարների շարքին և, անդրադառնալով Ք. Հոլլին, բերում է հետևյալ օրինակը. երիտասարդ կինն իր ամուսնության տարեդարձի տոնակատարության ժամանակ չի կարողանում գտնել հարսանեկան զգեստը: Ըստ Քայքենի՝ հարսանեկան զգեստն այստեղ հանդես է գալիս որպես փոխանունություն, որում տոնակատարության գլխավոր առարկան՝ հարսանեկան զգեստը, ամուսնական խոստումների դրսևորումն է: Մաս-ամբողջ փոխանվանական այս փոխարինումը արտահայտում է ամուսնական խոստումների չիրականացման փաստը (Kuiken 1999: 119):

Գրական տեքստ-երազ կապի տեսանկյունից լեզվաոճական հնարների շուրջ ֆորմալիստական քննարկումների շրջանակը փոխաբերությունից և փոխանունությունից այն կողմ չի անցնում: Այս սահմանափակումը մասամբ վերագրվում է Ռ. Յակոբսոնին, ով փոխաբերությունն ու փոխանունությունը համարում է իմաստի փոխանցման երկու հիմնական միջոց (Якобсон 1990: 126): Յակոբսոնն իր «Լեզվի երկու կողմերն ու աֆատիկ խանգարման երկու տեսակները» (1954) հոդվածում պնդում է, որ խոսքային ցանկացած գործունեության և առհասարակ մարդու վարքագծի հիմքում ընկած են փոխաբերական և փոխանվանական գործընթացներ: Աֆազիա հիվանդությունն ուսումնասիրելիս նա փոխանունությունն ու փոխաբերությունը դիտարկում է որպես բինար հակադրություններ, այսինքն՝ լինելով միևնույն հարթության հակադիր բևեռներ՝ դրանք փոխլրացնում են միմյանց:

Ըստ Ժ. Լականի՝ փոխաբերություն-փոխանունություն համազույգը հատվում է անգիտակցականի լեզվի հետ, որը, Ջ. Ֆրոյդի համոզմամբ, իր արտահայտումն է գտնում երազում (Lacan 1966: 147):

Ֆրոյդը երազի նշանակության և բովանդակության հարցը դարձրեց իր տեսության հիմնաքարը՝ գիտակցելով, որ երազը հազվադեպ է ճշգրտորեն արտացոլում որևէ գործողություն կամ պատկեր: Ֆրոյդը երազներն ուսումնասիրում էր «քողարկված մտքերի» տեսանկյունից, որոնք դրսևորվում են փոխաբերությունների և

փոխանունությունների միջոցով, ինչպես քերթողական արվեստի պատկերավոր լեզվի դեպքում է: Նրան հետաքրքրում էր այն, թե ինչպես են քողարկված այդ մտքերը փոխակերպվում՝ կազմելով երազի բուն բովանդակությունը: Իր «Երազների մեկնաբանությունը» (1900) հենքային աշխատության մեջ նա առանձնացնում է երազի արտաքին՝ ակնհայտ բովանդակություն, որի մասին արթնացողը հիշում է, և թաքնված բովանդակություն, որը երազի բուն իմաստն է (Freud 1991: 215): Թաքնված բովանդակությունը, ըստ Ֆրոյդի, կարելի է բացահայտել ազատ ասոցիացիաների մեթոդով. մի գործընթաց, որի ժամանակ այցելուն (patient) սկզբում ներկայացնում է երազի ակնհայտ բովանդակությունը, որից հետո հոգեվերլուծաբանը երազը տրոհում է պատահիկների՝ նրան խնդրելով յուրաքանչյուր պատահիկի վերաբերյալ ներկայացնել միտքը եկած ցանկացած բան (Freud 1991: 199): Այս եղանակով ձեռք բերված մեծածավալ տեղեկատվությունն ուղղվում է ակնհայտ բովանդակությանն իմաստ հաղորդելու գործին: Ասոցիացիաներն անորոշ մտքերից երազի բուն բովանդակություն չեն անցնում պարզագույն ճանապարհով, այլ միահյուսվելով՝ ստեղծում են որոշակի իրավիճակ և հաղորդում դրամատիկ գույներ:

Ազատ ասոցիացիաների և երազային խորհրդանիշների միջև կապի առնչությամբ Ֆրոյդը ներկայացնում է տարբեր բացատրություններ: Դրանցից երկուսը երազի *խտացումն* (condensation) ու *փեղաշարժն* (displacement) են. մեխանիզմներ, որոնց վերագրվում է երազի ընդունած ձևը (Freud 1991: 417): Երազի պարունակությունն իր ծավալով անհամեմատ ավելի բազմաշերտ ու բովանդակալից է, քան երազն արտաքինից. երևույթ, որը Ֆրոյդն անվանեց «խտացում» (Freud 1991: 383): Խտացման դեպքում անհետանում է կամ-կամ այլընտրանքը, տեղի է ունենում տարածաժամանակային կորդինատների նեղացում, մտավոր նյութը ներկայանում է առարկայական: Երազի մի պատահիկ կարող է ամփոփել մտքերի և հիշողությունների մի ամբողջ փունջ: Խտացման բուն առարկան բացահայտվում է ազատ ասոցիացիաների գործընթացում, որը նպատակաուղղված է «ծավալելու» երազի արտաքին բովանդակության «սեղմված» նյութը:

Տեղաշարժը պարզաբանելն այնքան էլ դյուրին չէ՝ պայմանավորված իր քողարկելու հատկությամբ: Հաճախ այն, ինչ երազի բուն նշանակության համար

առանցքային է, կարող է ընդհանրապես չարտահայտվել երազում: Ֆրոյդի պնդմամբ՝ «երազային աշխատանքում» (dreamwork) ակտիվանում է հոգեկան մի ուժ, որը մի կողմից հոգեպես արժեքավոր տարրերը զրկում է արժեքից, իսկ մյուս կողմից՝ դետերմինացիայի սկզբունքով փոքր արժեք կրող տարրերից ստեղծում է նոր արժեքներ, որոնք էլ արտահայտվում են երազում: Այսպիսով տեղի է ունենում առանձին տարրերի հոգեկան ինտենսիվության տեղաշարժ (Freud 1991: 417):

Ժ. Լականը անգիտակցականի և լեզվի միջև կապը բացատրում է ֆրոյդյան տեսության լույսի ներքո: Հատկապես նշանակալից է նրա «Տառի ուժն անգիտակցականում կամ բանականության ճակատագիրը Ֆրոյդից հետո» (1966) աշխատությունը, որտեղ նա արտահայտում է հետևյալ միտքը. «Հոգեվերլուծական փորձը անգիտակցականում բացահայտում է լեզվի ողջ կառուցվածքը» (Lacan 1977: 147):

Այստեղ նա անդրադառնում է կառուցվածքաբաններին՝ հանձին Ֆերդինանդ դը Սոսյուրի, և մեկնաբանում լեզվական նշանի արժեքի հասկացությունը՝ պարզաբանելու նշանակիչի և նշանակյալի միջև կապը: Ըստ Լականի՝ «Այն ենթադրությունը, որ նշանակիչի գործառույթը նշանակյալը ներկայացնելն է, լոկ պատրանք է, այնպես, ինչպես Սոսյուրի պատկերացմամբ է «ծառ» բառը (հնչյունախումբը) ներկայացնում կոնկրետ առարկա կամ «ծառ» հասկացությունը» (Lacan: 1977: 147): Լականի համոզմամբ՝ «Նշանակիչը կազմում է նշանակյալի պլանը» (Lacan 1977: 151): Նշանակյալը սահմանվում է այն բնութագրող բառ(եր)ով և միևնույն առարկան կարող է ունենալ մի շարք նշանակիչներ, որոնցից յուրաքանչյուրը մտնում է նշանակյալի պլան և վերասահմանում այն: Սա էապես տարբերվում է սոսյուրյան տեսությունից, ըստ որի՝ նշանը պայմանական է, և նշանակիչի ու նշանակյալի միջև բնական որևէ կապ չկա: Սոսյուրը հայտնում է այն միտքը, որ անհատն անկարող է նշանը փոխել՝ լեզվական հանրության կողմից դրա ընդունվելուց հետո (Saussure 1959: 68): Մինչդեռ Լականի համոզմամբ՝ նշանակյալը անընդհատ փոփոխվում և վերասահմանվում է՝ կախված այն նշանակող բառերից և համապատասխան համատեքստից (Lacan 1977: 154): Այս դեպքում նշանակիչի և նշանակյալի փոխհարաբերությունն ավելին է, քան հնչյունախմբի և առարկայի միջև կապը: Նշանակիչների շղթան բացահայտում է

մարդու հնարավորությունը՝ լեզուն օգտագործել այնպես, որ նշանակի լիովին այլ բան, քան այն, ինչ լեզուն է ասում (Lacan 1977: 175):

Ըստ Լականի՝ նշանակիչների շղթան գործում է նաև փոխանունության և փոխաբերության դեպքում: Փոխանունության դեպքում նշանակիչների միջև առկա է հաջորդական հարաբերություն (նշանակիչները հերթագայում են միմյանց), մինչդեռ փոխաբերության դեպքում մի նշանակիչը փոխարինում է մյուսին՝ միևնույն ժամանակ շղթայի հետ մնալով փոխանվանական կապով կապված: Այստեղ Լականը անդրադառնալով է Ֆրոյդին և լեզվաբանությունը պրոյեկտում հոգեվերլուծության վրա: Այդ համատեքստում նա նշանակիչի սահքը/փոխարինումը համարժեք է համարում Ֆրոյդի կողմից առաջադրված երազի «աղավաղման» դրույթին: Փոխաբերության և փոխանունության վերաբերյալ Լականի պնդումները համարժեք են Ֆրոյդի երազաստեղծ մեխանիզմների մասին տեսությանը. փոխաբերությունը՝ խտացման աշխատանքին (dreamwork condensation), իսկ փոխանունությունը՝ տեղաշարժի աշխատանքին (dreamwork displacement):

Ֆրոյդյան տեսության դիրքերից տեղաշարժը երազային գործընթաց է, երբ երազի մեկնաբանության ժամանակ երազի հատվածներից մեկն ամփոփում է ավելի շատ իմաստներ, քան այն կարտահայտեր, եթե ցենզուրայի ազդեցության տակ երազի մի շարք հատվածներ բովանդակությունից դուրս չմնային: Այդ հատվածը կարող է բանալի լինել ողջ երազի մեկնաբանության համար: Այն երազի անցանկալի իմաստը թաքցնելու, խեղելու և, ի վերջո, դուրս մղելու միջոց է, որի արդյունքում երկրորդական բնույթի տարրերը մղվում են առաջին պլան: Այն համարժեք է բանաստեղծական խոսքի հիմնական հնարներից մեկին՝ տեղափոխությանը (տրանսպոզիցիա):

Փոխանունությունը պարզաբանելուց հետո հաջորդ տրամաբանական քայլը փոխաբերությունը բացահայտելն է, քանի որ փոխանունությունն ու փոխաբերությունը ներկայացնում են միևնույն հարթության երկու կողմեր և առանձին-առանձին որևէ իմաստ չեն արտահայտում: Չնայած մեկնաբանության գործընթացում դրանք հանդես են գալիս յուրովի, այնուամենայնիվ, սերտ փոխկապակցված են: Դրանք կիսում են միևնույն համատեքստը և փոխլրացնում են միմյանց: Որպես այլաբերություն՝ փոխաբերությունն ընկալվում է նմանությունների և տարբերությունների իր

արտահայտած հարաբերությունների մեջ:

Փոխաբերությունը հենվում է երկու առարկաների համեմատության վրա՝ համեմատություն ըստ նմանության: Ջ. Լակոֆն ու Մ. Ջոնսոնը փոխանունությունը փոխաբերությունից տարբերակում են հետևյալ կերպ. «Փոխանունությունը որոշ առումներով ծառայում է այն նույն նպատակներին, ինչ փոխաբերությունը: Սակայն փոխանունության դեպքում մենք կենտրոնանում ենք առարկայի կոնկրետ հատկանիշների վրա, քանի որ դրանք հանդես են գալիս այդ առարկայի դերում, այլ ոչ թե համեմատության մեջ մտնում դրա հետ» (Lakoff, Johnson 1980: 37):

Իսկ Պ. Կուգլերը փոխաբերությունը ներակայցնում է որպես պոեզիայում և երազում դրսևորվող երևակայության ձայն, իսկ փոխանունությունը՝ գիտակցության գծային շարահյուսական լեզու (Kuiken 1999: 114): Պ. Կուգլերի մեկնությունը փոխաբերության և փոխանունության վերաբերյալ մեծապես հակասում է Լականի գաղափարներին, որը փոխաբերությունն ու փոխանունությունը դիտարկում էր որպես այլաբերություն՝ անգիտակցականի փոխաբերական լեզու:

Ջ. Լակոֆը երազատեսությունը համարում է մտածողություն տեսակ, որտեղ հասկացական փոխաբերությունն արտահայտչամիջոցն է այն ամենի, ինչ կատարվում է այնտեղ: Հասկացական փոխաբերությունը մի գաղափարի ընկալումն է մեկ այլ գաղափարի կամ իմացական տիրույթի դիրքերից: Հասկացական փոխաբերությունում Լակոֆն առանձնացնում է երկու կարևոր իմացական տիրույթ՝ *աղբյուր* և *թիրախ*: Աղբյուր տիրույթը իմացական տիրույթ է, որից բխում է փոխաբերական արտահայտությունը: Իսկ թիրախ տիրույթը իմացական այն տիրույթն է, որը փորձում ենք հասկանալ: Այս առնչությամբ Լակոֆը նշում է, որ փոխանունությունը միայն օգնում է աղբյուր տիրույթը հասկացական փոխաբերության թիրախ տիրույթին քարտեզագրելու գործում (Lakoff 1993: 232): Բ. Հոլլը փոխաբերությունն ու փոխանունությունը դիտում է որպես երազատեսի կողմից ռեֆերենտների՝ վերաբերյալների ընկալումը ներակայացնելու միջոց (Hall 1953: 182): Ըստ Ռ. Ջոնսի՝ երազը փոխաբերությունների համակցություն է, որոնք կապված են սյուժետային գծով (Jones 1987: 87-92): Մինչդեռ գրականության և երազի միջև կապն ուսումնասիրելիս Բ. Ստեյթսն անդրադառնում է բոլոր հիմնական տրոպներին:

Երազ-փոխաբերություն կապը հաստատում է նաև Կ. Յունգը, ըստ որի՝ հավաքական անգիտակցականում ամբարված արքետիպերը, որոնք իրենց վառ արտահայտումն են գտել առասպելներում և երազներում, փոխաբերություններ են (Jung and Kerényi 1985: 90):

Հետևելով երազի և գրական տեքստի միջև եղած սերտ առնչությունը փաստող վերոնշյալ տեսություններին և ելնելով մեր տրամադրության տակ եղած ծավալուն նյութից՝ հնարավոր ենք համարում մի շարք դեպքերում գրական երազը դիտարկել որպես լեզվաոճական հնար:

Կարող ենք ասել, որ ցանկացած երազ այլաբերություն է, իսկ հոգեվերլուծության և յունգյան անալիտիկ հոգեբանության դիրքերից՝ *փոխաբերություն*: Երազներն ընկալվում են որպես կողավորված պատկերներ, որոնք մեկնելու համար անհրաժեշտ է կողազերծել դրանք, ինչպես փոխաբերությունը:

Մ. Սենդակի «Այնտեղ, որտեղ ապրում են հրեշները» (Where the Wild Things Are) ստեղծագործության փոքրիկ հերոսի՝ Մաքսի երազային ճանապարհորդությունը դեպի հրեշների կղզի կարող ենք դիտարկել որպես նրա զայրույթի փոխաբերություն.

***That very night in Max's room a forest grew and grew –
and grew
until the ceiling hung with vines and the walls became the world all around
and an ocean tumbled by with a private boat for Max and he sailed off
through the night and day
and in and out of weeks
and almost over a year
to where the wild things are.***

Sendak 1984: 15-22

Տեսարանը, որտեղ նկարագրվում է, թե ինչպես է տղայի սենյակը վերածվում սաղարթափսիտ անտառի, փոխաբերականորեն ներկայացնում է նրա ներսում բորբոքվող բարկությունը: Մի ամբողջ տարի ձգվող ճանապարհորդությունն

անուղղակի կերպով արտահայտում է անհատի բաժանումն իր հարազատներից: Իսկ հրեշները հենց ցասման մարմնավորումն են:

*And when he came to the place where the wild things are
**They roared their terrible roars and gnashed their terrible teeth
And rolled their terrible eyes and showed their terrible claws.***

Sendak 1984: 23

Մաքսի՝ հրեշներին ընտելացնելը և ինքն իրեն նրանց արքա կարգելը փոխաբերորեն ցույց է տալիս, թե ինչպես է տղան վերահսկում իր բարկությունը՝ իր ներսում արթանցած «հրեշին».

*Till Max said “**BE STILL**” and tamed them with his magic trick [...]
And made him king of all wild things.*

Sendak 1984: 25

Այն, որ տղան բղավում է “*let the wild rumpus start!*”, նրա ցասման դրսևորումն է: Սակայն Մաքսը գիտակցում է, որ իր ներսում առաջացած զայրույթին տրվելը, վերջիվերջո, կկործանի իրեն, և կհեռացնի իրեն ջերմորեն սիրող մորից.

*“Now stop!” Max said and sent the wild things to bed without their supper. And
**Max the king of all wild things was lonely and wanted to be where
someones loved him best of all.***

Sendak 1984: 29

Ըստ Գ.Հ. Միլլերի (Երազների բառարան, 1909) մեկնության՝ երազում սաղարթափսիտ անտառը, իր մի շարք այլ նշանակություններից բացի, հանդես է գալիս որպես ընտանեկան վեճի փոխաբերություն (Miller 1994: 246): Նույն այդպիսի իրավիճակում է հայտնվում երկի հերոսը՝ Մաքսը, երբ որպես պատիժ՝ մայրը նրան

քաղցած ուղարկում է քնելու: Հատկանշական է, որ ուտելու սաստիկ պահանջը փոխաբերորեն ներկայացնում է երկարաձիգ ճանապարհորդություն կատարելու հարկադրանքը՝ այդ վեճին լուծում տալու նպատակով (տե՛ս նույնը): Տղան նույնպես մոր հանդեպ ունեցած սերը գիտակցում և իր ներսում բորբոքված զայրույթը հաղթահարում է երազում հրեշների կղզի կատարած ճանապարհորդությունից հետո:

Տեղափոխվելով լեզվաբանական դաշտ, նշենք, որ ինչպես Միլլերի, այնպես էլ Ֆրոյդի և, ըստ էության, անգամ երազահանների մեկնությունները կարելի է ներկայացնել որպես երազային փոխաբերությունների ապափոխաբերականացում (Մուրադյան 2017) կամ չեզոքացում (Jivanyan 2007): Այսինքն՝ փոխաբերական սկզբունքով կառուցված երազների մեկնության միջոցով մենք ինչ-որ առումով ապափոխաբերականացնում՝ չեզոքացնում ենք դրանց պատկերայնությունը (figurativeness):

Ըստ Գ. Մուրադյանի՝ «Ապափոխաբերականացումը սուբյեկտիվի կամ երևակայության օբյեկտիվացման գործընթացն է, որի արդյունքը ուղղակի փոխաբերույթն է՝ ոճաժանրային նշույթ համարվող այն հնարը, որը գրեթե չի կիրառվում գրական-գեղարվեստական այլ դրսևորումներում» (Մուրադյան 2017: 30-31):

Ա. Զիվանյանն այդ երևույթը դիտարկում է հեքիաթի համատեքստում՝ նշելով, որ «հեքիաթին բնորոշ կարևորագույն գծերից է տրոպների չեզոքացումը վերջիններիս նախնական՝ արխաիկ, իմաստի միտումնավոր վերականգնման միջոցով: Վերականգնման գործընթացում տրոպի փոխաբերական իմաստը չեզոքանում է և ոճական հնարից այն վերածվում է պատումային հնարի՝ խթանելով պատմության ընթացքը» (Jivanyan 2007: 89-90):

Զ.Բ. Ռոուլինգի «Հարրի Փոթերը և Փյունիկի միաբանությունը» վեպում Հարրիի երազը կառուցվում է փոխաբերության հաշվին: Երազում Հարրին ինքն իրեն վերագրում է Լորդ Վոլդեմորի օձի՝ Նագինիի մի շարք ֆիզիկական հատկանիշներ.

“The dream changed. His body felt smooth, powerful, flexible. He was gliding between shining metal bars, across dark, cold stone...he was flat

against the floor, sliding along on his belly...It was dark, yet he could see objects around him shimmering in strange, vibrant colors....He was turning his head...At first glance, the corridor was empty...but no...a man was sitting on the floor ahead, his chin drooping onto his chest, his outline gleaming in the dark...Harry put out his tongue...He tasted the man's scent on the air...”.

J.K. Rowling 2003: 462

Մարմնի ողորկությունն ու ճկունությունը, որովայնով սահելը, լեզվով բույր զգալը համանմանության՝ փոխաբերական կապ են ստեղծում Հարրիի և օձի միջև: Չբացառենք, որ այստեղ առկա են նաև հրաշապատում տեքստերին բնորոշ կերպարանափոխության առանձին տարրեր: Չնայած տղան օձի կերպարանք չի ստանում, սակայն ձեռք է բերում օձին բնորոշ հատկանիշներ: Երազի միջոցով հեղինակն արտացոլում է հեռազգայական կապը՝ Հարրիի, Վոլդեմորի և նրա օձի միջև:

Գեղարվեստական տեքստում ոճային դրսևորման իր ուրույն բազմազանությամբ գրական երազը հաճախ հանդես է գալիս անձնավորված՝ մարդացած: Որպես երազային տեքստի յուրօրինակ ոճական հնար՝ անձնավորումը ձեռք է բերում կերպարաստեղծ գործառույթ: Այս առնչությամբ ուշագրավ է Մ.Վ. Բլումֆիլդի «Քերականական մոտեցում անձնավորման այլաբանությանը» (1963) աշխատությունը, որում անձնավորումը դիտարկվում է, թե՛ որպես ճարտասանական հնար, և թե՛ որպես կերպարաստեղծ միջոց: Բլումֆիլդը հարցին մոտենում է նաև քերականական տեսանկյունից և անձնավորումը դիտարկում որպես քերականական կանոնների խախտման դրսևորում: Անզլերենում այն արտահայտվում է վերացական գոյականի շնչավորմամբ, որի արդյունքում տեղի է ունենում որոշյալ հոդի զեղչում (Bloomfield 1963: 164-165):

Ջ. Լակոֆն ու Մ. Ջոնսոնը «Փոխաբերություններ, որոնցով ապրում ենք» աշխատության մեջ գրում են. «Գոյաբանական ամենացայտուն փոխաբերությունները նրանք են, որոնցում նյութական առարկան մեկնաբանվում է որպես անձ: Այն թույլ է տալիս հասկանալ անշունչ առարկաների հետ մեր փոխներգործությունը մարդկային

դրդապատճառների, հատկանիշների և գործունեության տեսանկյունից» (Lakoff, Jonson 1980: 34):

Անձնավորման տեսանկյունից հետաքրքրական է Հ. Ք. Անդերսենի «Օլե Լուկոյե» հեքիաթը, որտեղ երազը հանդես է գալիս մարդացած և քուն բերում մանուկների աչքերին.

*When night comes on and children still sit in good order around the table, or on their little stools, **Ole Lukoie arrives. He comes upstairs quietly, for he walks in his socks. Softly he opens the door, and flick! he sprinkles sweet milk in the children's eyes-just a tiny bit, but always enough to keep their eyes closed so they won't see him. He tiptoes behind them and breathes softly on their necks, and this makes their heads hang heavy.***

Andersen 2014: 134

Մի կողմից Օլե Լուկոյեի աներևութականությունը, ինչի շնորհիվ նա կարողանում է աննկատ ներթափանցել մանուկների սենյակ, շեշտվում է *he opens the doors without the slightest noise* նախադասության մեջ *the slightest* գերադրականի կիրառմամբ, իսկ նրա երազային եթերայնությունը հեղինակն ընդգծում է *softly* բառի բազմակի կիրառմամբ: Մյուս կողմից էլ՝ կերպարի անձնավորումը և նյութականությունը՝ մարմնավոր լինելը, ակնհայտ է դառնում նրա կրած հագուստից. Օլեն տան մեջ գուլպաներով է շրջում:

Երազն անձնավորված է նաև Ռ. Դալի «Մեծ բարի հսկան» վեպում, որտեղ ընկերասեր հսկան թափառում է Լոնդոնի փողոցներով և մանուկներին բաժանում ոսկե երազներ, որոնք ներս են մտնում նրանց պատուհաններից՝ շեփոր փչելու միջոցով.

'If you is really wanting to know what I am doing in your village,' the BFG said,

'I is blowing a dream into the bedroom of those children.'

'Blowing a dream?' Sophie said. 'What do you mean?'

'I is a dream-blowing giant,' the BFG said. 'When all the other giants is galloping off every what way and which to swollop human beans, I is scuddling away to other places to blow dreams into the bedrooms of sleeping children. Nice dreams. Lovely golden dreams. Dreams that is giving the dreamers a happy time.'

Dahl 1982: 28

Հեղինակը հսկայի արտաքինը նկարագրում է հիպերբոլիզացված բնութագրություններով. երկար ու կնճռոտ վիթխարի երես, ահռելի ականջներ, դանակի պես երկար ու սուր քիթ, կապաղի ու սափանայական աչքեր, հսկա ձեռքեր, կոճղի պես հաստ բազուկներ: Սարսափազդու այդ արտաքինը նա հակադրում է նրա մեղմ և բարի բնավորությանը.

*In the moonlight, Sophie caught a glimpse of **an enormous long pale wrinkly face with huge ears. The nose was as sharp as a knife, and above the nose there were two bright flashing eyes, and the eyes were staring straight at Sophie. There was a fierce and devilish look about them. [...]** The next moment, **a huge hand with pale fingers came snaking in through the window. This was followed by an arm, an arm as thick as a tree-trunk, and the arm, the hand, the fingers were reaching out across the room towards Sophie's bed.***

Dahl 1982: 10-11

Չնայած իր վիթխարի չափերի՝ հսկան չափազանց վրդովված է, քանի որ մյուս հսկաների կողքին իրեն գաճաճ է զգում: Վերջինիս տրամաբանական հակասություն պարունակող այս կշռադատությունը կարելի է դիտել որպես պարադոքս, որի միջոցով հեղինակը փորձում է ընգծել նրա խոցելիությունը.

'All of those man-eating giants is enormous and very fierce! They is all at least two times my wideness and double my royal highness!'

'Twice as high as you!' cried Sophie.

*'Easily that,' said the BFG. 'You is seeing them in the distance but just wait till you get them close up. **Those giants is all at least fifty feet tall with huge muscle and cockles alive alive-o. I is a titchy one. I is the runt. Twenty-four puddlenuts in Giant Country.**'*

"You mustn't feel bad about it," said Sophie.

Dahl 1982: 23

Հսկան իր հասակը բնութագրում է տեքստին բնորոշ խոսակցական, իսկ որոշ դեպքերում՝ քերականական նորմերից շեղվող ուրույն բառավորմամբ (*I is a titchy one. I is the runt*): Տեսքային հատվածում հականշային հարաբերություններ են հաստատվում *giant* և *runt, titchy* բառամիավորների միջև: Իսկ *twenty-four puddlenuts* բառազույգը՝ որպես հակադիր հասկացությունների համադրություն հանդես է գալիս որպես օքսիմորոնի՝ նրբաբանության վառ օրինակ. ոճական հնար, որի դեպքում զուգակցվում են արտաքուստ անհամատեղելի, տրամագծորեն հակադիր իմաստ ունեցող բառեր (Զրբաշյան 1980: 335):

Ոճային իր յուրօրինակ դրսևորմամբ ուշագրավ է նաև ստորև բերված դրվագը, որտեղ հսկան հերոսուհուն սավանի մեջ փաթաթած սլանում է դեպի հսկաների երկիր (The Giant Country).

*Faster and faster he went and soon her was travelling at such a speed that **the landscape became blurred. The wind stung Sophie's cheeks. It made her eyes water. It whipped her head back and whistles in her ears. She had a weird sensation they were flying. It was impossible to tell whether they were over land or sea. This Giant had some sort of magic in his legs. The wind rushing against Sophie's face became so strong that she had to duck down again into the blanket to prevent her head from being blown away.***

Dahl 1982: 10-11

Քամին, անշուշտ, չէր կարող քշել տանել աղջկա գլուխը: Սակայն, որպեսզի հեղինակը ցույց տա, թե որքան արագ է հսկան վազում, նա քամու ուժը ներկայացնում է պատկերային չափազանցության՝ հիպերբոլայի միջոցով: Ներքին տազնապը հերոսուհուն ստիպում է ամեն ինչ խտացված գույներով տեսնել:

Հենվելով իրականության վրա՝ երազը, որպես կանոն, այդ իրականության տարբեր դրվագներ վերցնում է ընտրովի՝ փոխանվանական սկզբունքով՝ արժևորելով ընտրած առարկայի կամ երևույթի այս կամ այն կողմը, հատկանիշը, մասը և այլն: Հետևաբար վերը բերված գրեթե բոլոր օրինակները կարող են ինչ-որ առումով հանդես գալ նաև որպես *փոխանունություն*:

Ցանկացած գրական երազ, ըստ էության, արդեն իսկ *անդրադարձ է (allusion)* իրականության այս կամ այն դրվագին, երևույթին, իրադարձությանը կամ վայրին: Գրական տեքստում անդրադարձը կարող է դիտարկվել որպես երկու տեքստերի միջև (միջտեքստային) երկխոսություն կամ գեղարվեստական փոխազդեցություն, որը վերհուշ առաջացնելու ներուժ ունի: Ըստ Գ. Գիրունյանի՝ «Եթե ընդունում ենք գրական անդրադարձի «երկխոսային» կամ միջտեքստային ծավալումը, ուրեմն և ընդունում ենք ինչ-որ կառույցի առկայությունը, որը հաղթահարում է երկու տեքստերի սահմանները»: Նա այդ կառույցն անվանում է «բարդ համատեքստային կառույց կամ անդրադարձի միջտեքստային համատեքստ, որում երկու երկերի համատեքստերը անդրադարձի մեկնաբանման համար անհրաժեշտ ծավալով միահյուսվում են մեկնաբանման իրադարձության մեջ: Համապատասխանաբար, համատեքստային բարդ կառույցն արդեն չի կարող պարփակվել երկու տեքստերից ոչ մեկում, որովհետև «տեղակայված է» ընթերցողի հասկացման հորիզոնում» (Գիրունյան 2004: 56-57):

Զ.Ք. Ռուվինգի «Հարրի Փոթերը և գաղտնիքների սենյակը» վեպում Հարրիի երազը կարելի է համարել անդրադարձ վիպաշարի առաջին գրքում պատկերված կենդանաբանական այգու դրվագին՝ միջտեքստային կապ հաստատելով տեքստային այդ երկու հատվածների միջև: Ստորև բերենք երազային դրվագից մի հատված.

Mind spinning over the same unanswerable questions, Harry fell into an uneasy sleep. He dreamed that he was on show in a zoo, with a card reading

UNDERAGE WIZARD attached to his cage. People goggled through the bars at him as he lay, starving and weak, on a bed of straw. He saw Dobby's face in the crowd and shouted out, asking for help, but Dobby called, 'Harry is safe there, sir!' and vanished. Then the Dursleys appeared and Dudley rattled the bars of the cage, laughing at him. 'Stop it,' Harry muttered as the rattling pounded in his sore head. 'Leave me alone...cut it out... I'm trying to sleep...

J.K. Rowling 1998: 23

Հարրիի անգիտակցականում արթնանում է անօգնական օձի կերպարանքը, որին տեսել էր Դրոյլիների հետ կենդանաբանական այգի այցելելու ժամանակ:

Երազի միջոցով հեղինակը զուգահեռներ է անցկացնում Հարրիի և օձի միջև, քանի որ երկուսն էլ հեռու էին իրենց հարազատ միջավայրից՝ արժանանալով մագլնների⁷ անհարգալից վերաբերմունքին: Ե՛վ Հարրին, և՛ օձը ունեին իրենց մագլ տեսակներին ոչ բնորոշ հատկանիշներ: Հարրիի կախարդական ունակության բացառիկությունը օձերի հետ խոսելն է: Դրանով է բացատրվում տղայի՝ օձերի հետ ունեցած արտասովոր կապը:

4.2. Լեզվաոճական հնարները գրական երազում

Լինելով յուրահատուկ լեզվաոճական հնար, գրական երազն իր հերթին հանդես է գալիս որպես ոճահնարների կիրարկման նպաստավոր միջավայր:

Գրական երազում առավել հաճախ հանդիպող լեզվաոճական հնարներից է *անձնավորումը*:

Ջ. Ք. Ռոուլինգի «Հարրի Փոթերը և Փիլիսոփայական քարը» վեպի գլխավոր հերոսի՝ Հարրի Փոթերի երազում անձնավորված է գլխի փաթեթը.

“...he had a very strange dream. He was wearing Professor Quirrell's turban, which kept talking to him, telling him he must transfer to Slytherin at once, because it was his destiny. Harry told the turban he didn't want to be in Slytherin; it got heavier and heavier; he tried to pull it off but it

tightened painfully - and there was Malfoy, laughing at him as he struggled with it -then Malfoy turned into the hook-nosed teacher, Snape whose laugh became high and cold - there was a burst of green light and Harry woke, sweating and shaking. He rolled over and fell asleep again, and when he woke next day, he didn't remember the dream at all”.

J.K. Rowling 1997: 130

Փաթթոցի անձնավորումը, վերջինիս վերագրված մարդկային հատկանիշները՝ խոսելու, առարկելու ունակությունը, կարելի է բացատրել նրանով, որ դրանում թաքնված է սև կախարդ Վոլդեմորը:

Խոսող գլխադիրի մեկ այլ տարբերակ առկա է երազի տեքստային տիրույթից դուրս: Հոգվորթսում ուսանողները հոսքերի են բաժանվում խոսող բաշխիչ գլխարկի միջոցով: Եվ երազում փաթթոցի անձնավորումը որոշ չափով բխում է նաև հերոսի ներքին մտահոգություններից, քանի որ բաշխիչ գլխարկը ցանկանում էր Հարրին ուղարկել չարահոջակ Սլիդերինի հոսք:

Օ. Ուայլդի «Պատանի թագավորը» հեքիաթում գլխավոր հերոսի երազում մարդկային հատկանիշներով՝ անձնավորված են հանդես գալիս մահը, ընչաքաղցությունը, տենդը և ժանտախտը.

*From the darkness of a cavern **Death** and **Avarice** watched them, and **Death** said, 'I am weary; give me a third of them and let me go.'*

*But **Avarice** shook her head. 'They are my servants,' she answered.*

*And **Death** said to her, 'What hast thou in thy hand?'*

'I have three grains of corn,' she answered; 'what is that to thee?'

*'Give me one of them,' cried **Death**, 'to plant in my garden; only one of them, and I will go away.'*

*'I will not give thee anything,' said **Avarice**...*

*And **Death** laughed, and took a cup, and dipped it into a pool of water, and out of the cup rose **Ague**. She passed through the great multitude, and a third of*

*them lay dead [...] And **Death** laughed again, and he whistled through his fingers, and a woman came flying through the air. **Plague** was written upon her forehead, and a crowd of lean vultures wheeled round her.*

Wilde 1994: 66-67

Որպես կանոն՝ *death, avarice, ague, plague* գոյականները հանդես են գալիս որոշյալ հոդի հետ, սակայն տեքստում դրանք ձեռք են բերել հատուկ անվան կարգավիճակ՝ որոշյալ հոդի զեղչման և մեծատառով գրություն միջոցով. երևույթ, որ Մ.Վ. Բլումֆիլդը դիտարկում է որպես հատուկ անունների «վերակենդանացում» (Bloomfield 1963: 165):

Մահն (Death) անողորմաբար սպանում է Ընչաքղչության (Avarice) ծառաներին, երբ վերջինս մերժում է տալ ցորենի հատիկը՝ այն պարտեզում տնկելու համար: Մահը մարմնավորում է դաժան զավթիչին, չնայած երազի սկզբում Ընչաքաղցությունն է անգթորեն վարվում ծառաների հետ: Հեղինակը փոխաբերորեն է ներկայացնում մարդկային թերությունները:

Մեկ այլ կարևորագույն լեզվաոճական հնար, որ բացահայտում է հեքիաթային պատումի գերբնական ներուժը *կերպարանափոխությունն* է: Ըստ Ա. Զիվանյանի՝ «Հեքիաթում կերպարանափոխությունը ինքատիպ հնար է, որն ավելի շատ առնչվում է հեքիաթի պատումին, քան ոճին: Որոշ դեպքերում այն կարող է ընկալվել որպես ժանրորոշիչ հնար: Զարմանալի չէ, որ հեքիաթների ամենահին և ամենահայտնի ժողովածուներից մեկը, որը պատկանում է Լուցիոս Ապուլեոսի գրչին, վերնագրված է «Կերպարանափոխություն» կամ «Ոսկե ավանակը»» (Jivanyan 2012: 249):

Ըստ Է. Պիանեցոլայի՝ «Կերպարանափոխությունը պատումային զարգացում ձեռք է բերում շնորհիվ փոխաբերության» (Pianezzola 1979: 83): Իսկ Պ. Բրյունելը գրում է. «Կերպարանափոխությունը սոսկ փոխաբերություն է: Այն ձևացնում է, թե նկարագրում է մեկ այլ բան, մինչդեռ նկարագրում է նույնը» (Brunel 1974: 178): Այստեղ Բրյունելը նկատի ունի, որ կերպարանափոխությունն օգտագործվում է որպես միջոց՝ խորհրդանշելու միանազամայն այլ բան, որը հնարավոր կլինի հասկանալ այդ փոխակերպման միջոցով միայն: Թ. Ժիոլկովսկու համաձայն՝ «Պատումի

համատեքստում փոխաբերական կերպարանափոխություն նշանակում է անհատի փոխակերպումը նշանագիտորեն իր անունը ներկայացնող առարկայի»: Իսկ փոխանվանական կերպարանափոխությունը, ընդհակառակը, ցույց է տալիս ընթացքը, որի միջոցով անհատն անսպասելի փոխակերպվում է մի բանի, որը նշանագիտական որևէ առնչություն չունի իր անվան հետ (Ziolkowski 2004: 78):

«Հարրի Փոթերը և խառնածին արքայազնը» գրքի վերջում, երբ Հարրին Վոլդեմորի հետ վերջնական ճակատամարտին էր պատրաստվում, երազի միջոցով տեղեկանում է իրեն սպասվող դժվարությունների մասին: Այդ փաստը ընդգծվում է պարանե սանդուղքի՝ օձի կերպարանափոխմամբ հենց այն պահին, երբ Հարրին մագլցում է այն.

“His dreams were thick with cups, locket, and mysterious objects that he could not quite reach, though Dumbledore helpfully offered Harry a rope ladder that turned to snakes the moment he began to climb....”.

J.K. Rowling 2005: 603

Տեքստում պարանը փոխակերպվում է օձի: Ըստ էության, բերված կերպարանափոխությունը ձևավորվում է պարանի և օձի նմանությունը փաստող համեմատության պատկերային «պրկման» հաշվին:

Գրական երազում հաճախ հանդիպող լեզվաոճական հնարներից է նաև *փոխանունությունը*:

Իր փոխանվանական դրսևորմամբ ուշագրավ է Ջ. Բ. Ռոուլինգի «Հարրի Փոթերը և Փիլիսոփայական քարը» վեպի հերոսի մղձավանջային երազը.

He started having nightmares. Over and over again he dreamed about his parents disappearing in a flash of green light, while a high voice cackled with laughter.

J.K. Rowling 1997: 215

Այստեղ մաս-ամբողջ փոխանվանական կապ է հաստատվում բարձր քրքիջի և սև կախարդ Լորդ Վոլդեմորի, ինչպես նաև բռնկվող կանաչ լույսի և մահաբեր անեծքի միջև: Կրկնվող այս մղձավանջը, պարզվում է, անցյալում կատարված սարսափազդու դեպքերի արտացոլանքն է, տագնապալից հուշեր, որոնք, արթնանալով տղայի անգիտակցականում, գաղտնագերծում են իրականությունը և տալիս ծանր ցավի վերապրում:

Ավարտելով՝ կարող ենք ասել, որ տեքստի միջավայրում երազը ձեռք է բերում փոխաբերական և փոխանվանական տարաբնույթ դրսևորումներ՝ մեկնվելով որպես ինքնատիպ լեզվաոճական հնար: Երազի տեքստը հեղինակի համար ծառայում է որպես բեղուն միջավայր՝ նյութն առավել պատկերավոր դարձնելու համար:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հին Հունաստանում, հատկապես Պլատոնի և Արիստոտելի աշխատություններում, արդեն իսկ կար այն միտքը, որ ցանկացած բան կարելի է վերարտադրել, պատմել տարբեր եղանակներով: Այսինքն՝ պատումի եղանակների տարբերության հարցը որոշակի անդրադարձ է ունեցել դեռ անտիկ աշխարհում: Արիստոտելի «Պոետիկա» (ք.ա. 335) աշխատության մեջ առաջ է քաշվում այն գաղափարը, որ միևնույն միտքը կարելի է վերարտադրել «երբեմն անցքերի մասին պատմելով՝ պատմածի նկատմամբ մնալով օտար, ինչպես Հոմերոսը, կամ իր անունից, չփոխելով իրեն ուրիշով, կամ՝ նկարագրելով բոլորին որպես գործող...» (Ջրբաշյան 2016: 265):

2. Այստեղ «մասնակի» բառը կիրառվում է պայմանականորեն: Վ. Շկլովսկու կողմից սյուժետաստեղծ հնարների հստակ տարբերակումը պայմանավորված է գիտության մեջ առավել ընդհանրական բանաձևերի ստեղծման անհրաժեշտությամբ: Շկլովսկուն վրդովեցնում էր այն, որ սյուժեի աստիճանային կառուցման միևնույն դրսևորման համար տեսանաբանները կարող էին տալ տարբեր բացատրություններ: Օրինակ՝ Ա. Վեսելովսկին *հոգեբանական* զուգահեռականությունը, որի ծագումը վերագրում է մտածելակերպի արխաիկ՝ առասպելալաբանական մեթոդին, տարանջատում է *ռիթմային* զուգահեռականությունից, որը, վերջինիս կարծիքով, պայմանավորված է կատարման եղանակով: Շկլովսկին նման սահմանազատումը համարում է աննպատակ: Ըստ նրա՝ անիմաստ է կատարել կրկնության տիպային դասակարգում կամ փորձել բացահայտել վերջինիս ծագումը, կամ առհասարկ, որևէ իմաստ փնտրել դրա մեջ (Шкловский 1929: 124):

3. Երազների այս խումբը կարող ենք պայմանականորեն անվանել նաև «*հեղափոխյալ երազներ*», քանի որ, ըստ էության, դրանք հանդես են գալիս որպես անցյալի արձագանք և հերոսին ստիպում վերապրել անցյալի որևէ դրվագ:

4. Անցումային են կոչվում այն ծեսերը, որոնք մատնանշում են անձի հասարակական, հոգևոր, տարիքային անցումը մի վիճակից կամ կարգավիճակից մյուսը:

5. Ռ. Փեչը բանահյուսական հեքիաթը բնորոշել է որպես պատմողական արվեստի արքետիպ (urform) (Զիվանյան 2008: 5):

6. Առաջնային գործընթացը մարդկային պատկերացումների ոչ տրամաբանական, իռացոնալ և երևակայական ձև է, որը բնութագրվում է իմպուլսները ճնշելու, իրականը ոչ իրականից տարբերակելու հատկությամբ:

7. Հարրի Փոթերի մասին պատմող վիպաշարում *մազլ* են անվանում ոչ կախարդ էակներին:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Համառոտ ամփոփելով ուսումնասիրության արդյունքները՝ նշենք, որ գրական երազն իրական երազի ինքնատիպ վերարտադրումն է գրական միջավայրում, վերջինիս տեքստայնացումն ու խոսքայնացումը: Գրական երազն ունի դրսևորման իր նախընտրած տարածքը՝ մանկական հրաշապատում տեքստը, որը պայմանավորված է այս երկու տիրույթներին բնորոշ մի շարք ակնհայտ ընդհանրություններով: Գրական երազն առանձնանում է իր ուրույն կառուցվածքային, իմաստային, լեզվաոճական և գործառութային յուրահատկություններով, որոնց բացահայտումն ու համարժեք ուսումնասիրությունը կարևոր դեր են խաղում վերջինիս համարժեք ընկալման, վերլուծության և մեկնության գործում:

Կատարված աշխատանքը թույլ է տալիս անել հետևյալ եզրահանգումները.

1. Գրական երազն իր ոճիմաստային, գործառութային և կառուցվածքային առանձնահատկություններով կարելի է համարել պատումի յուրահատուկ տեսակ: Որպես ուրույն պատում՝ գրական երազն ունի մի շարք ակնհայտ ընդհանրություններ հրաշապատում հեքիաթի հետ, թեև, ի տարբերություն հեքիաթի, երազային պատումը զուրկ է ֆաբուլայից. չունի դեպքերի տրամաբանական հաջորդականություն: Մանկական հրաշապատում տեքստերում գրական երազը բնորոշվում է գործառութային ընդգծված տարբերակայնությամբ: Հետևաբար անհրաժեշտություն է առաջանում կատարել վերջինիս դասակարգում՝ ըստ գործառութների և թեմատիկ-տիպային դրսևորման:

2. Չնայած գրական երազների թեմատիկ, իմաստային, գործառութային և կառուցվածքային բազմազանությանը և տեքստում վերջիններիս տարաբնույթ դրսևորումներին՝ փաստական նյութը թույլ է տալիս ամրագրել գերակա, անտրոհելի մեկ երազային դիպաշար՝ *անցուղին* (portal), որն անխուսափելիորեն առկա է մեր ուսումնասիրած գրեթե բոլոր նմուշներում: Վերջինս օժտված է տարբերակայնությամբ և դրսևորվում է իմաստային համարժեքների՝ ենթադիպաշարերի միջոցով: Որպես տարբերակային ենթադիպաշարեր՝ առանձնացրել ենք *ջրհորը* (well), *հայելին* (looking-glass), *դուռը* (door), *պատուհանը* (window) և *զգեստապահարանը* (wardrobe): Վերջիններս

առանձնանում են իրենց գործառույթային համարժեքությամբ. տեքստում ուրվագծում են իրական և երևակայական աշխարհների միջև սահմանագիծը, ըստ էության, պատումը տրոհելով երկու հստակ սահմանագատված տեքստային տիրույթների:

Հատկանշական է, որ գրական երազի բոլոր (ենթա)դիպաշարերը հանդես են գալիս ոճականորեն նշույթավորված: Տեքստային մակարդակում վերջիններիս նկարագիրը իրացվում է առաջին հերթին պատկերային համեմատությանների, չափազանցությանների, ինչպես նաև փոխաբերությունների ու փոխանունությունների միջոցով, որոնք նպաստում են տեքստի լիարժեք ընկալմանը:

3. Գրական երազը՝ որպես պատում, օժտված է հարաբերականորեն հստակ կառուցվածքով. ունի կայուն բանաձևային համակարգ: Առավել ուշագրավ են գրական երազի մուտքի և ելքի բանաձևերը: Ի տարբերություն հեքիաթի բացող և փակող բանաձևերի՝ գրական երազի մուտքի և ելքի բանաձևերը ոչ միայն լեզվական են, այլև՝ ծիսական և միջավայրային: Ծիսական բանաձևերի դեպքում գործում է նպատակաուղղված քնաբեր-երազաբեր ծես՝ գործողություն, առանձնահատուկ՝ քուն բերող հազվագյուտ կերակրի կամ խմիչքի համտեսում: Իսկ միջավայրային բանաձևի դեպքում հերոսների քնել-երազելու գործում որպես խթան հանդես է գալիս միջավայրի գործոնը:

4. Իմաստային մակարդակում գրական երազների մուտքի և ելքի բանաձևերը կարելի է դիտարկել որպես ոճիմաստային փոփոխակներ, որոնք թեև հանդես են գալիս տարբեր բառավորմամբ, սակայն գործառույթային տեսանկյունից գրեթե նույնական են և ունեն մեկ՝ քնաբեր-երազաբեր ֆունկցիա:

5. Հիմնվելով երազի և հրաշապատում տեքստերի միջև եղած սերտ առնչությունը փաստող մի շարք տեսությունների վրա և ելնելով մեր տրամադրության տակ եղած ծավալուն նյութից՝ հնարավոր ենք համարում գրական երազը դիտարկել նաև որպես յուրօրինակ լեզվաոճական հնար: Յանկացած երազ այլաբերություն է, իսկ հոգեվերլուծության և յունգյան անալիտիկ հոգեբանության դիրքերից՝ փոխաբերություն: Երազներն ընկալվում են որպես կողավորված պատկերներ, որոնք մեկնելու համար անհրաժեշտ է կողագերծել՝ վերձանել դրանք, ինչպես փոխաբերությունը: Փոխաբերական սկզբունքով կառուցված երազների կողագերծման՝

մեկնության միջոցով մենք ինչ-որ առումով ապափոխաբերականացնում՝ չեզոքացնում ենք դրանց պատկերայնությունը:

6. Լեզվաոճական մակարդակում գրական երազը կարող է հանդես գալ նաև որպես փոխանունություն, քանի որ, հենվելով իրականության վրա, այն կառուցվում է ընտրովի՝ փոխանվանական՝ առընթերության սկզբունքով՝ արժևորելով ընտրած առարկայի կամ երևույթի որևէ կողմը, հատկանիշը, մասը և այլն: Մյուս կողմից՝ ցանկացած գրական երազ, ըստ էության, կառուցվում և ձևավորվում է իրականության այս կամ այն դրվագի, երևույթի, իրադարձության կամ վայրի հետ հաստատած հետադարձ կապի հաշվին, որը լեզվաոճական մակարդակում կարելի է գնահատել որպես անդրադարձ (allusion):

7. Լինելով յուրօրինակ լեզվաոճական հնար՝ գրական երազն իր հերթին կարող է դրսևորվել որպես այլ լեզվաոճական հնարների կիրարկման նպաստավոր միջավայր: Երազային տեքստում կիրառված լեզվոճական հնարների շարքում իր ուրույն տեղն ունի անձնանվորումը: Գրական երազում անձնավորումը հանդես է գալիս կերպարաստեղծ գործառույթով, որը տեքստային մակարդակում ենթադրում է տրամաբանական և քերականական հնարավոր «շեղումներ»:

Գրական երազի համատեքստում գործող լեզվաոճական հնարներից է նաև կերպարանափոխությունը (metamorphosis), որը, լինելով հրաշապատում տեքստերի գերակա հնար, յուրովի մեկտեղում և համադրում է փոխաբերության և փոխանունության բնորոշ առանձնահատկությունները:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Բալոյան Վ. Բացող բանաձևերը հայկական և բրիտանական ժողովրդական հեքիաթներում, Ոսկե Դիվան հեքիաթագիտական հանդես, Երևան, 2010, 85-90 էջ:
2. Բրուսյան Գ.Ա. Տրամաբանություն, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատարակչություն, Երևան, 1998, 212 էջ:
3. Գիրունյան Գ. Գրական անդրադարձի միջտեքստային գոյաբանությունը և անդրադարձման գործառույթը Հ. Ջեյմսի «Թերթերը» երկի հիման վրա, Կանթեղ գիտական հոդվածների ժողովածու, 4 (21), «Ասողիկ» հրատարակչություն, Երևան, 2004, 56-66 էջ:
4. Մուրադյան Գ. Անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի լեզվաոճական յուրահատկությունները բանականի և երևակայականի հարաբերակցության համատեքստում, բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, 2017, 38 էջ:
5. Ոսկանյան Վ. Հայ-բոշաների գաղտնալեզուն և դրա ուսումնասիրության պատմությունը, Արևելագիտության հարցեր N 7, ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան, 2012, 225-234 էջ:
6. Ջիվանյան Ա. «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր» հրաշապատում հեքիաթը՝ որպես արքիտեքստ, Զանգակ, Երևան, 2008, 72-75 էջ:
7. Ջիվանյան Ա. «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր» հայկական հեքիաթի ավարտի բանաձևերը, Հայկազյան հայագիտական հանդես, Բեյրութ, 2010, 29-41 էջ:
8. Ջիվանյան Ա. Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. Համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում (հայկական հեքիաթի նյութի հիման վրա), բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության, Երևան, 2008, 253 էջ:
9. Ջրբաշյան Ա. Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան, 2016, 328 էջ:
10. Քերոլ Լ. Ալիսի արկածները Հրաշքների աշխարհում, Հայելու միջով և թե Ալիսն ինչ տեսավ այնտեղ, Անտարես, Երևան, 2016, 226 էջ:

11. Ջրբաշյան Էդ. Գրականագիտական բառարան, «Լույս», Երևան, 1980, 350 էջ:
12. Քիլարջյան Ա. Փոխաբերությունը Վահան Թեքեյանի չափածոյում, Էջմիածին կրոնագիտական-հայագիտական հանդես, թիվ Ե, 2014, 114-119 էջ:
13. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: теория и практика. Москва: Флинта, Наука, 2004, 496 стр.
14. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Москва, 2000, сс. 196-238.
15. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979, 424 стр.
16. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975, 504 стр.
17. Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий. // Известия отделения русского языка и литературы Академии наук, т. 23, кн. 1. СПб., 1919, сс. 225-245.
18. Вершинина Н.В. Система мотивов в поэтическом мире А.А. Фета. // диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Улан-Удэ: БГУ, 2008, 168 стр.
19. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989, 648 стр.
20. Волик Е.Ф. Язык и функции сновидений в словесном искусстве. // Вестник ХДАДМ № 3, 2007, сс. 160-164.
21. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва, 1993, 428 стр.
22. Гаспарян С.К. Фигура сравнения в функциональном освещении. Ереван: Изд. Лусакн, 2013, 322 стр.
23. Демурова Н.М. Льюис Кэрролл: Очерк жизни и творчества. Москва: Наука, 1979, 200 стр.
24. Дынник М. Сон, как литературный прием. // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. М.-Л., 1925, сс. 645-649.
25. Дживанян А.А. Лингвистические и логико-когнитивные параметры алогических образований в художественном тексте (на материале английского языка). //

- Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва, 1991, 158 стр.
26. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр-е и дополн. Назрань: Издательство "Пилигрим", 2010, 486 стр.
27. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: «Наука» Ленинградское отделение, 1977, 407 стр.
28. Жюлия Д. Философский Словарь. Москва: Международные отношения, 2000, 544 стр.
29. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. // Теория метафоры, Москва: Прогресс, 1990, сс. 387-415.
30. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва: Академический Проект, 2008, 554 стр.
31. Лотман Ю.М. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994, 247 стр.
32. Лойтер С.М. Русский детский фольклор и детская мифология: исследование и тексты. Петрозаводск: Издательство КГПУ, 2001, 294 стр.
33. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва, 1970, 384 стр.
34. Николина Н.А. Филологический анализ текста. // Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: Издательский центр «Академия», 2003, сс. 11-24.
35. Потеня А.А. Из записок по русской грамматике. Москва: Просвещение, 1958, 534 стр.
36. Почепцов Г.Г. Русская Семиотика. Москва, Киев: Рефл-бук Ваклер, 2001, 763 стр.
37. Пропп В. Морфология сказки. Москва: Наука, 1969, 152 стр.
38. Ремизов А. Огонь вещей: Сны и предсонье. // Сны и предсонье. СПб.: Азбука, 2000, 224 стр.
39. Силантьев И. Поэтика мотива. Москва: Языки славянской культуры, 2004, 294 стр.

40. Спендель де Варда Д. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова. // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Москва, 1988, 496 стр.
41. Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А. Потебни. Н.-Новгород, 2001, 288 стр.
42. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифалогия. // Мифы народов мира. Москва: Издательство Большая советская энциклопедия, т. 2, 1982.
43. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект-Пресс, 1999, 334 стр.
44. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). Москва: Intrada, 2013, 193 стр.
45. Хорохордина О.В. К типологической характеристике текста-инструкции. // Язык, литература, культура, сб. науч. и науч.-метод. статей. Москва: МАКС Пресс, 2013, сс. 79-84.
46. Шкурина Н.В. Мотив как средство создания эстетического единства произведения. // Художественный текст. Язык. Стилль. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 1993, сс. 13-28.
47. Шкловский В. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929, 265 стр.
48. Шкловский В. Развертывание сюжета. Дон Кихот. // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 3, Санкт-Петербург: ОПОЯЗ, 1921, 60 стр.
49. Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996, 352 стр.
50. Юнг К. Феноменология духа в сказках. // Душа и миф. Шесть архетипов. Минск: Харвест, 2004, 407 стр.
51. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений. // Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990, сс. 110-132.
52. Akhmanova O. Linguostylistics: Theory and Method. Moscow: MGU, 1972, 196 p.
53. Ashliman D.L. Folk and Fairy Tales (with reference to Z. Freud's article on Fairy Tales Subject Matter in Dreams, 1913). Connecticut: Greenwood Press, 2004, 280 p.
54. Barrett D. Through a Glass Darkly: Images of the Dead in Dreams Omega. // Journal of Death and Dying, vol. 24.2. 1991-1992, pp. 97-108.

55. Barthes R. *The Semiotic Challenge*. Trans. by R. Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994, 40 p.
56. Benjamins J., Pilkington A. *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*. Amsterdam: Benjamins, 2000, 209 p.
57. Bloomfield M.W. *A Grammatical Approach to Personification Allegory*. // *Modern Philology* 60, no. 3. 1963, p. 161-171.
58. Bascom W.R. *The Forms of Folklore: Prose Narratives*. // *Journal of American Folklore*, vol. 78, № 307. Berkeley California: American Folklore Society, 1965, pp. 3-20.
59. Bord J., Bord C. *Sacred Waters: Holy Wells and Water Lore in Britain and Ireland*. London, Granada, 1985, 232 p.
60. Crystal D. *The Cambridge Encyclopedia of Language*, 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 506 p.
61. Culler J. *Ferdinand de Saussure*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. 157 p.
62. Doležel L. *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990, 206 p.
63. Doležel L. *Two Narratologies: Propp and Vodicka*. // *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989, pp. 13-27.
64. Eco U. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1983, 242 p.
65. Estés C.P. *Women who Ran away with the Wolves*. London: Rider Books, 1996, 608 p.
66. Finnegan R. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press, 1970, 568 p.
67. Finnegan R. *Limba Stories and Storytelling (Oxford Library of African Literature)*. Oxford: Clarendon Press, 1967, 364 p.
68. Freud S. *Delusion and Dream*. Translated by Helen M. Downey. M.A. New York: Moffat, Yard And Company, 1917, 119 p.
69. Freud S. *The Interpretation of Dreams*. New York: Avon Books, 1965, 736 p.
70. Freud S. *The Interpretation of Dreams*. Translated by James Strachey. London: Penguin, 1991, 693 p.

71. Freud S. *The Interpretation of Dreams*. Translated by James Strachey. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1978, 688 p.
72. Galperin I.R. *Stylistics*. Moscow: Higher School. 1977, 335 p.
73. Goldberg H. *The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature*. // *Hispania*, vol. 66, № 1. Michigan: AATSP, 1983, pp. 21-31.
74. Graham H. *Style and Stylistics*. London: Routledge Kegan Paul, 1969, 112 p.
75. Hall C.S. *A Cognitive Theory of Dream Symbols*. // *Journal of General Psychology* 48. 1953, pp. 169-186.
76. Hartmann E. *Outline for a Theory on the Nature and Functions of Dreaming*. // *Dreaming*, vol. 6, № 2, 1996, pp. 147-170.
77. Heatt C.B. *The Realism of Dream Visions: The Poetic Exploitation of the Dream Experience in Chaucer and his Contemporaries*. The Hague: Mouton & Co., 1967, 120 p.
78. Jakobson R. *Two aspects of language and two types of aphasic disturbances*. // *Fundamentals of Language*. The Hague, 1956, pp. 53-82.
79. Jivanyan A. *Metamorphosis as a Major Fairy Tale Trope in Irish and Armenian Fairy Tales*. // *Ireland and Armenia: Studies in Language, History and Narrative*. Washington, D.C.: Institute for the Study of Man, 2012, pp. 247-265.
80. Jones R.M. *Dream and Metaphor* // *Psychiatric Journal of the University of Ottawa*, 1987, pp. 79-84.
81. Jung C.G., Kerényi C. *Science of Mythology*. New York, 2002, 232 p.
82. Jung, C.G. *Dreams*. Translated by R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1974, 337 p.
83. Kilroe P. *The Dream as Text, The Dream as Narrative*. // *Dreaming: Journal of the Association for the Study of Dreams*, vol. 10, № 3. NYC: Kluwer Academic Human Sciences Press, Inc., 2000, pp. 125-137.
84. Kruger S.F. *Dreaming in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 268 p.
85. Kuiken D. *An Enriched Conception of Dream Metaphor*. // *Sleep and Hypnosis*, vol. 1, 1999, pp. 112-121.

86. Lacan J. The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud. // *Ecrits: A Selection*. London: Tavistock Publications, 1977, pp. 146-176.
87. Lacan J. The Insistence of the Letter in the Unconscious. // *Structuralism: Yale French Studies*, 1966, pp. 112-147.
88. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980, pp. 124-134.
89. Lakoff G. How metaphor structures dreams: The theory of conceptual metaphor applied to dream analysis. // *Dreaming*, 1993, pp. 77-98.
90. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor. // *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 202-251.
91. Leech G.N. *Linguistics and Figures of Rhetoric*. // *Essays on Style and Language*. Ed. by R. Fowler. London: Routledge Kegan Paul, 1966, 240p.
92. Leslie S. Lewis Carroll and the Oxford Movement. // *The London Mercury* 28. London, 1933, pp. 233-239.
93. Marivate C.T.D. *Tsonga Folktales: Form, Content and Delivery*. MA: Unisa, 1973, 351 p.
94. Miller G.H. *Dictionary of Dreams*. Hertfordshire: Wordsworth Ed. Ltd., 1994, 617 p.
95. Neethling, S.J. *Die Xhosa intsoni: 'n strukturele benadering*. D.Litt. diss. Stellenbosch: University of Stellenbosch, 1979.
96. Nöth W. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, 576 p.
97. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987, p. 126.
98. Propp V. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 2001, 158 p.
99. Saussure F. *Course in General Linguistics*. Translated by W. Baskin. London: Peter Owen Ltd., 1959, 336 p.
100. Schreiner M. *Music in Neil Gaiman's Coraline*. // *Words and Music*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 162-168.
101. Sipal S.P. *A Writer's Guide to Harry Potter*. CA: Deep River Press, Inc., 2016, 250 p.
102. States B. *The Rhetoric of Dreams*. Ithaca: Cornell University Press, 1988, 217 p.

103. States B. *Dreaming and Storytelling*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, 53 p.
104. Sutherland Z.B., Arbuthnot M.H. *Children and Books* (5th ed.). Glenview, Illinois: Scott; Foresman & Go., 1977, 837 p.
105. Swanepoel S.A. *Die Tswana Volksverhaal*. Unpublished D.Litt. et Phil. Dissertation, University of South Africa, 1982.
106. Thomas Ch. *Christian Sites in West Penwith Excursion Guide*. Redruth: Institute of Cornish Studies, 1974, 16 p.
107. Thompson S. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Mythes, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, revised and enlarged edition, 6 vols, Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.
108. Todorov T. *Structural Analysis of Narrative. // Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Poststructuralism*. New York: Longman, 1986.
109. Wales K.A *Dictionary of Stylistics: 2nd Edition*. Harlow: Longman 98(1), 2001, 496 p.
110. Ziolkowski T. *Ovid and the Moderns*. Ithaca: Cornell University Press, 2004, 262 p.
111. Béguin A. *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, vol. 1. Marseille, 1937, 413 p.
112. Brunel P. *Le mythe de la metamorphose: Volume 33 of Collection U Prisme. Mythes*. A. Colin, 1974, 257 p.
113. Pianezzola E. *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa. // Retorica et poetica, Atti del III Covegno Italo-Tedesco*. Padua: Liviana, 1979, pp. 77-91.

ԳԵՂԱՐԿԵՍԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес и в Зазеркалье. Москва: Издательство «Наука», 1978, 357 стр.
2. Andersen H.C. The Complete Fairy Tales. Translated by J. Hersholt. San Diego: Canterbury Classics, 2014, 784 p.
3. Andersen H.C. Hans Andersen's fairy tales: A New Translation by Mrs. H.B. Paull. USA: Relnk Books, 2017, 809 p.
4. Barrie J.M. Peter and Wendy. London: Hodder and Stoughton, 1911, 269 p.
5. Behan B. The King of Ireland's Son. London: Andersen Press, 1996, 32 p.
6. Brothers Grimm The Complete Grimm's Fairy Tales. New York: Pantheon Books, 1972, 880 p.
7. Byatt A.S. The Djinn in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories. UK: Vintage Books, 1998, 288 p.
8. Campbell J.F. Popular Tales of the West Highlands, vol. 1. Edinburgh: Birlinn, 1994, 574 p.
9. Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland. Moscow: Progress Publishers, 1979, 235 p.
10. Carroll L. Through the Looking Glass and What Alice Found There. Massachusetts: Digital Scanning, Inc., 2007, 144 p.
11. Dahl R. The BFG. USA: Puffin Books, 1982, 224 p.
12. Dickens Ch. A Child's Dream of a Star. Boston: Fields, Osgood & Co., 1871, 15 p.
13. Dickens Ch. The Chimes. Texas: Waking Lion Press, 2008, 116 p.
14. Dickens Ch. A Christmas Carol. London: Chapman and Hall, 1843, 449.
15. Dickens Ch. Christmas Carol in Prose: Being a Ghost Story of Christmas. Москва: Издательство «Радуга», 2004, 240 p.
16. Gaiman N. Coraline. USA: HarperEntertainment, 2008, 210 p.
17. Gaiman N. The Sleeper and the Spindle. Italy: L.E.G.O. Spa, 2014, 72 p.
18. Hauff W. Dwarf Nose. Translated by Anthea Bell. Illustrated by Lisbeth Zwerger. New York and London: North-South Books, 1994, 253 p.

19. J.K.Rowling Harry Potter and the Sorcerer's Stone. USA: Scholastic Inc., 1997, 309 p.
20. J.K.Rowling Harry Potter and the Chamber of Secrets. USA: Scholastic Inc., 1998, 341 p.
21. J.K.Rowling Harry Potter and the Goblet of Fire. USA: Scholastic Inc., 2000, 752 p.
22. J.K.Rowling Harry Potter and the Order of Phoenix. USA: Scholastic Inc., 2003, 896 p.
23. J.K.Rowling Harry Potter and the Half-Blood Prince. USA: Scholastic Inc., 2005, 652 p.
24. Lang A. The Crimson Fairy Book. NY: Dover Publications, 1967, 384 p.
25. Lang A. The Violet Fairy Book. NY: Dover Publications, 1966, 416 p.
26. Lewis C.S. The Lion, the Witch and the Wardrobe. London, HarperCollins, 2009, 171 p.
27. Lurie A. Don't Tell the Grown-Ups: Subversive Children's Literature. London: Little, Brown & Co., 1990, 229 p.
28. MacDonald G. Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women. Peabody, Massachusetts: Hendrickson Publishers Marketing LLC, 2011, 232 p.
29. Pratchett T. Soul Music. Great Britain: Victor Gollancz Ltd, 1994, 384 p.
30. Sendak M. Where the Wild Things are. USA: HarperTrophy, 1984, 48 p.
31. Sexton A. Transformations. USA: Houghton Mifflin Co., 1979, 128 p.
32. Swift J. Gulliver's Travels, A Voyage to Lilliput, A Voyage to Brobdingnag. Philadelphia, USA: J.B. Lippincott Company, 1918, 221 p.
33. Wilde O. Fairy Tales of Oscar Wilde: The Young King and the Remarkable Rocket. NY: Nantier Beall Minoustchine Publishing Inc., 1994, 48 p.
34. Williamson D. Fireside Tales of the Traveler Children. Edinburgh: Canongate Press, 1983, 170 p.

1. Բալադյան Հ. Նարատիվ (պատում), 2015, // URL: <http://actv.am/2015/03/նարատիվ-պատում/>:
2. Зыховская Н.Л. Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов, сс. 87-96 // URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000_01/008.pdf.
3. Медкова М. Образ ребенка и детства в детской литературе XX в. (исследовательская работа), 2013 // URL: <http://pedcollege.tomsk.ru/moodle/mod/book/view.php?id=12406&chapterid=133>.
4. Плисс А.А. Отдельные функции мотива в литературных произведениях: тематическая, структурообразующая и смысловая. Пятигорск, 2012, 4 стр. // URL: <http://pglu.ru/upload/iblock/f2b/p70039.pdf>.
5. Рогачев В. Критическая интерпретация детской книги и категория «память детства». // Детские чтения, [S.l.], т. 7, № 1, 2015 // URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/172>.
6. Alcott L.M. The Louisa Alcott Reader: A Supplementary Reader for the Fourth Year of School. Boston: Little, Brown and Company, 1911, 222 p. // URL: <https://archive.org/stream/louisaalcottrea00alcogooq#page/n10/mode/2up>.
7. Hoyt R. Imagination in Where The Wild Things Are. // Journey to the Sea, 2009 // URL: <http://journeytothesea.com/imagination-wild-things/>.
8. Jivanyan A. The Neutralization of Tropes in Armenian Fairy Tale Narratives. // An Electronical Journal of Folklore, vol. 36. FB and Media Group of LM, 2007, p. 89-99 // URL: <https://www.folklore.ee/folklore/vol36/>.
9. Raufman R. The “Bluebeard” Dream – the Affinity between Female Dream Narratives and Fairy Tales Folklore. // Electronic Journal of Folklore 36, 2007, pp. 113-128 // URL: <https://www.folklore.ee/folklore/vol36/raufman.pdf>.