

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

**ՏԻԳՐԱՆՈՒՀԻ ՑՈՒԱԿԻ ՆԵՐՍԵՍՅԱՆ**

**ՀԵՔԻԱԹՆ ԻՐԻԵՎ ՏԵՔՍՏ ԵՎ ԽՈՍՈՒՅԹ.  
ԸՍՏ ՀԱՅԿԱԿԱՆ, ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԵՎ ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ  
ՆՅՈՒԹԻ**

**ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ**

**Ժ.02.02 - «Ընդհանուր և համեմատական լեզվաբանություն» մասնագիտությամբ  
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար**

**Գիտական ղեկավար՝ փ. գ. թ., դոցենտ  
Նատալյա Աբրահամյան**

**ԵՐԵՎԱՆ – 2016**

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ .....	3
Գլուխ I. ՏԵՔՍԻ ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐ .....	12
1.1 Տեքստայնությունը և տեքստի կարգերը.....	12
1.2 Տեքստի տեսակն իբրև լեզվաբանական հիմնախնդիր .....	27
1.3. Տեքստն իբրև հաղորդակցություն և խոսույթ .....	34
Գլուխ II. ՀԵՔԻԱԹԻ ՏԵՔՍԻ ԲՆՈՐՈՇՄԱՆ ՀԱՐՑԵՐ .....	40
2.1 Տեքստի նշանները հեքիաթի կառույցում .....	40
2.1.1 Միջտեքստայնություն .....	43
2.1.2 Վերնագիր.....	62
2.1.3. Անդրտեքստային տարրերի դերը հեքիաթի տեքստում.....	66
2.1.4 Տեքստի սահմանները. սկզբի և վերջի ցուցիչներ .....	75
2.2. Տարածաժամանակային կարգի լեզվական դրսևորումները հեքիաթում.....	111
ԳԼՈՒԽ III. ՀԵՔԻԱԹՆ ԻԲՐԵՎ ԽՈՍՈՒՅԹ (ԱՍՈՂԻ/ԼՍՈՂԻ ԴԵՐԵՐ) .....	136
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ .....	155
ԵԶՐՈՒՅԹՆԵՐԻ ՑԱՆԿ .....	164
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	166

## ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ժողովրդական հեքիաթի ուսումնասիրությունները թեև բազմաթիվ են և բազմատեսակ, սակայն տեքստագիտական տեսակետից այն սկսել է ուսումնասիրվել վերջերս: Տեքստագիտական ուսումնասիրության մեթոդները կիրառելով հեքիաթի նկատմամբ և այդպիսով ընդլայնելով դրանց գործածության դաշտը՝ մենք մեր առջև դնում ենք երկու խնդիր. մի կողմից՝ այդ մեթոդները փորձարկվում են, մյուս կողմից՝ ավանդական նյութը ներկայացվում և քննվում է նոր մոտեցումների տեսանկյունից:

Հեքիաթի տեքստի ուսումնասիրման համար որպես նյութ օգտագործել ենք Հայաստանում, Ռուսաստանում և Մեծ Բրիտանիայում տպագրված ժողովրդական հեքիաթների դասական և հեղինակավոր ժողովածուները<sup>1</sup>:

Սույն աշխատանքում կատարվում է ժողովրդական հեքիաթների տեքստերի տեքստագիտական վերլուծության փորձ՝ համեմատության մեթոդով. կողք կողքի են դրվում հայկական, ռուսական և անգլիական հեքիաթների տեքստերը:

Հեքիաթի նյութի վերլուծությունը տեքստի լեզվաբանության դիրքերից իրականացնելու համար ուսումնասիրել ենք մի շարք վաստակաշատ գիտնականների՝ տեքստի լեզվաբաններ Ի. Ռ. Գալպերինի, Վ. Ե. Չերնյավսկայայի, Վ. Ա. Լուկինի, Ա. Վեժբիցկայի աշխատությունները և հիմնվել դրանց վրա:

Այդ մոտեցումը կիրառելիս հարկ է ընտրել տեքստի վերլուծության այնպիսի միջոցներ, որոնք «կաշխատեն» նաև հեքիաթի պարագայում: Այդ նպատակով քննել ենք տեքստի լեզվաբանության մի քանի մոտեցում: Մեր աշխատանքի տրամաբանական միջուկը տեքստի ժամանակակից բնորոշումներն են, հատկապես Յու. Մ. Լոտմանի առաջարկած տեքստի սահմանումները, որոնք առաջին պլան են

---

<sup>1</sup> Ուսումնասիրության նյութը վերցված է հետևյալ ժողովածուներից. ա) Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, I - XVI հատորներ, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ, հետագայում՝ ՀՀ ԳԱԱ, 1959-2009, բ) Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ, Եր., ԵՀՀ, 1980, գ) **Ղանալանյան Ա.**, Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, Եր., Հայպետհրատ, 1950, դ) Народные русские сказки **А. Н. Афанасьева** в трех томах. М.: Гослитиздат, 1958, ե) **Jacobs J.** English Fairy Tales. London: David Nutt, 1890, <http://www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs.html#ENGLISH>, զ) **Jacobs J.** More English Fairy Tales. New York: G. P Putnam's Sons, 1894, <http://www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs.html#ENGLISH>:

մղում տեքստի՝ իբրև ամբողջական կառույցի պատկերացումը և հետևաբար դրա սահմանների հիմնահարցը: Այդ սահմանումների կիրառման արդյունքն է մեր աշխատանքում մեծ տեղ գտած հեքիաթի սկզբի և ավարտի ցուցիչների ուսումնասիրությունը:

Ուսումնասիրել ենք նաև հեքիաթի կառուցվածքաբանական քննության առաջամարտիկ Վ. Յա. Պրոպի գաղափարները, ինչպես նաև իրենց աշխատություններում հեքիաթի կառուցվածքային առանձնահատկությունների վերհանմանը մեծ տեղ հատկացրած Ա. Ի. Նիկիֆորովի, Ա. Ե. Նագովիցինի, Վ. Ի. Պոնոմարյովայի դիտարկումները: Հրաժարվելով «ժանր» հասկացությունից, քանի որ այն մշակվել է գրականագիտության մեջ և իր վրա կրում է այդ գիտակարգին բնորոշ մտածողության կնիքը, փոխարենն աշխատել ենք հիմնավորել տեքստի լեզվաբանության մեջ ընդունված մեկ այլ հարցադրում՝ կապված տեքստերի տիպաբանության հետ: Այստեղ օգտագործել ենք Վ. Ե. Չերնյավսկայայի և Տ. Ն. Դորոժկինայի, ինչպես նաև մի շարք այլ գիտնականների աշխատությունները: Տեքստերի տիպաբանության հիմքում Մ. Մ. Բախտինի գաղափարները դնելը դարձել է ավանդույթ տեքստի լեզվաբանության մեջ (տե՛ս Վ. Ե. Չերնյավսկայայի, Տ. Ն. Դորոժկինայի, Ն. Ա. Բելովայի աշխատությունները), հավատարիմ մնալով այդ ավանդույթին՝ հիմնվել ենք Մ. Մ. Բախտինի քրոնոտոպի մասին ուսմունքի վրա, որը նա առաջարկել է գեղարվեստական տեքստերի տիպաբանության համար՝ մանրամասն քննելով և ներկայացնելով վեպի պատմական տեսակներից յուրաքանչյուրի քրոնոտոպը:

Ներկայացնելով հայկական, ռուսական և անգլիական հեքիաթներին հատուկ ժամանակի և տեղի արտահայտման լեզվական միջոցները՝ առաջարկում ենք դրանք օգտագործել հեքիաթի տեքստի տեսակի առանձնահատկությունները նկարագրելու համար:

Մեր աշխատանքի համար տեսական առանցքային նշանակություն ունի նաև Ռ. Օ. Յակոբսոնի՝ լեզվի գործառույթներին նվիրված հետազոտությունը, որում նա վերհանում է լեզվի երկու նոր գործառույթ՝ անդրլեզվական և պոետիկ: Դրանք, մեր կարծիքով, որոշիչ են տեքստի այնպիսի ուսումնասիրությունների համար, որոնք միտված են տեքստի կառույցների բացահայտմանը:



Մեր աշխատանքում կարևորել ենք նաև Տարտուի հեղինակավոր նշանագիտական դպրոցի հիմնադիր Յու. Մ. Լոտմանի մի շարք հիմնարար աշխատություններ, Բ. Ա. Ուսպենսկու գաղափարները, Ն. Դ. Արուսյունովայի՝ խոսույթի հաղորդակցական դերերը ներկայացնող հոդվածները, ժամանակակից պատումնաբանության (նարատոլոգիա) համբավավոր ճյուղերից մեկի հիմնադիր, Համբուրգի նարատոլոգիայի կենտրոնի տնօրեն Վ. Շմիդի տեսությունը<sup>2</sup>:

Չպետք է մոռանալ նաև հեքիաթի ստեղծման և վերարտադրման բնական տարերքի՝ բանավոր հաղորդակցության մասին, և քանի որ հեքիաթի տեքստը ստեղծվում է այդ պայմաններում, այն կրում է դրանց անջնջելի կնիքը: Հեքիաթին անհրաժեշտ են պատմողի և ընկալողի դերերը: Դրանից ելնելով՝ աշխատանքում փորձ է արվում ուսումնասիրել դրանց լեզվական դրսևորումները:

Հեքիաթի տեքստի լեզվական դրսևորումներն ամենասերտ կապի մեջ են հեքիաթի ուսումնասիրության մի շարք այլ խնդիրների հետ՝ տեքստի տեսակ, կառուցվածք, տեքստի նշաններ: Այդ հանգամանքով է բացատրվում մեր աշխատանքի հորինվածքը: Հեքիաթի մի շարք կարևորագույն հատկանիշներ, մեր կարծիքով, սերում են հեքիաթի ստեղծման, վերարտադրման պայմաններից. չէ՞ որ հեքիաթ պատմելը յուրովի հաղորդակցություն է: Այսպես՝ ասող/լսողի կարգերը դրսևորվում են տեքստային տարբեր երևույթներում. դրանք կարող են արտահայտվել կայուն մակդիրների կամ կոչականի միջոցով, ինչպես նաև կարող են առկայացվել հատկապես հեքիաթի վերջի ցուցիչների հավելյալ գործառույթի շնորհիվ: Ըստ այդմ՝ նույն տեքստային նյութը մեր աշխատանքում քննվում է մի քանի անգամ՝ տարբեր հիմնախնդիրների առնչությամբ, ինչը ոչ թե կրկնություն է, այլ դրանց բազմակողմանի ուսումնասիրության արդյունք: Դա ոչ թե մեր աշխատանքի շարադրման կամայական հնարքն է, այլ արտացոլում է մեր նյութի, մասնավորապես, հեքիաթի տեքստի տարրերի ծանրաբեռնվածությունը:

Ուսումնասիրության նյութը չէ, որ կանխորոշում է հետազոտության բնույթը, այն պայմանավորված է կիրառած մոտեցմամբ: Մենք մեր առջև խնդիր ենք դրել

---

<sup>2</sup> Աշխատանքում վերջերս ձևավորված նարատոլոգիայի դպրոցի եզրույթները թարգմանել ենք հետևյալ կերպ. «նարատոլոգիա» – «պատումնաբանություն», «նարատիվ» – «պատում», «նարատոր» – «պատմող», «նարատատոր» – «ընկալող», սակայն դժվարացել ենք թարգմանել «դիեգետիկ»/«ոչ դիեգետիկ» եզրույթները:

հեքիաթները քննել՝ վերհանելով տեքստին բնորոշ հիմնական հատկանիշները և փորձելով գտնել հեքիաթի տեքստում դրանց դրսևորումները: Տեսադաշտում պահելով մեր այս նպատակը՝ հեքիաթի քննությանը վերաբերող բոլոր հարցերին մոտեցել ենք այս տեսակետից:

Երբ սկսվեց հեքիաթի առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, տեքստը չէր դիտվում որպես քննության հատուկ առարկա, քանի որ համապատասխան գիտակարգ չկար, և հեքիաթի առանձնահատկությունների հարցն ավանդաբար քննարկվում էր բանասիրության մեջ տեքստի ժանրորոշման տեսանկյունից:

Եվրոպայում առաջիններից Գրիմներն են փորձել տալ հեքիաթի սահմանումը: Ժամանակակից եզրույթներն օգտագործելով՝ կարելի է ասել, որ նրանք հակադրել են հեքիաթի և ավանդության պատումները. առաջինն ավելի գեղարվեստական, բանաստեղծական է, իսկ ավանդությունը՝ պատմական<sup>3</sup>:

Հայ իրականության մեջ դեռևս XIX դարի վերջին բանահավաք Գարեգին Սրվանձոյանցը նկատել և ընդգծել է հեքիաթի ոչ միայն բովանդակային, այլև կառուցվածքային առանձնահատկությունները<sup>4</sup>:

Եվրոպայում հեքիաթի առավել ընդունված սահմանումը, որը չէր բավարարվում զուտ բովանդակային մոտեցումներով, տվեցին Յո. Բոլտեն և Ի. Պոլիվկան, որոնք իրենց ուշադրությունը բևեռում էին հեքիաթի պատումի առանձնահատկություններին<sup>5</sup>:

Առաջիններից մեկը, ով ուսումնասիրության կենտրոնում դրեց հեքիաթի տեքստի ձևը, Վ. Յա. Պրոպն է, նրա ձևակերպմամբ՝ հեքիաթը տարբերվում է իր պոետիկայով (այս դեպքում առաջարկում ենք օգտագործել հեղինակի եզրույթը), այն ունի սյուժե ստեղծող հատուկ տարրեր, որոնք նա անվանել է գործառույթներ, հորինվածք և կառուցվածք<sup>6</sup>: Թեև, ինչպես մասնագետներն են նշում, հեքիաթի ձևաբանության մասին նրանից առաջ խոսել էր նաև Ա. Ն. Վեսելովսկին: Ի թիվս այլ բաղադրիչների՝ հեքիաթի հատուկ հորինվածքային-ոճական կառուցվածքն է շեշտում նաև Ա. Ի.

---

<sup>3</sup>Տե՛ս **Герстнер Г.** Братья Гримм. М.: Молодая гвардия, 1980, [http://www.informaxinc.ru/lib/zhzl/br\\_grimm/](http://www.informaxinc.ru/lib/zhzl/br_grimm/):

<sup>4</sup> Տե՛ս **Սրվանձոյանց Գ.**, Մանանա, Կ. Պոլիս, Ե. Մ. Տնտեսեան, 1876, էջ 149-150:

<sup>5</sup> Տե՛ս **Будур Н. В.** Сказка. // Будур Н. В. (ред.) Сказочная энциклопедия, М.: Олма-пресс, 2005, էջ 439:

<sup>6</sup> Տե՛ս **Пропп В. Я.** Определение понятия “сказка”. Введение. // В. Я. Пропп. Русская сказка (Собрание трудов). М.: Лабиринт, 2000, էջ 24:

Նիկիֆորովը<sup>7</sup>, սկզբի և վերջի բանաձևերն են նշում էդ. Ջրբաշյանն ու Հ. Մախչանյանը<sup>8</sup>:

Հեքիաթի հատուկ բովանդակությունը, կառուցվածքն ու ոճը, մասնավորապես, պատկերավորման միջոցները, ստեղծագործական հնարանքի վրա հենված լինելն այն հիմնական բնորոշումն է, որն առավել ընդունված է մասնագետների շրջանում (Ա. Ղանալանյան<sup>9</sup>, Տ. Գ. Լեոնովա<sup>10</sup>):

Այդուհանդերձ շարունակվում են հեքիաթի բոլոր գծերն ընդգրկող սպառիչ բնորոշման որոնումները, ինչը, Վ. Ն. Տոպորովի կարծիքով, թույլ չի տալիս խուսափել ավելորդություններից, որոնք սքողում են հեքիաթի տեքստի կառուցվածքային առանձնահատկությունները և չափանիշների ստորակարգությունը<sup>11</sup>: Այսինքն՝ պետք է առանձնացվեն հիմնական և լրացուցիչ հատկանիշներ, և այստեղ ձևին վերաբերող հատկանիշները, կարծում ենք, պետք է գտնվեն հիմնական գծերի ցանկում:

Վերջին տարիներին, թեև ոչ այնքան հաճախ, որքան Եվրոպայում և Ռուսաստանում, Հայաստանում ևս շարունակվում են ժողովրդական հեքիաթի գիտական ուսումնասիրությունները: Ու եթե մինչև վերջերս դրանք իրականացվում էին առավելապես բանագիտական, ազգագրական, գրականագիտական տեսանկյուններից, ապա այժմ բանասերներն ավելի հաճախ են ընդգծում միջգիտաճյուղային ուսումնասիրություններ իրականացնելու և հեքիաթի տեքստի լեզվական կողմին ևս լուրջ ուշադրություն դարձնելու անհրաժեշտությունը, նկատվում է նաև լեզվաբանության տեսանկյունից քննություն իրականացնելու միտում:

Հայկական հեքիաթի տեքստին՝ կառուցվածքային, իմաստային և պոետիկական կերտվածքով, իր դրկտորական ատենախոսության մեջ անդրադարձել է Ա.

---

<sup>7</sup> Տե՛ս **Никифоров А. И.** Сказка. // Литературная энциклопедия в 11 тт. Т. 10. М.: Ком. Акад, 1929-1939, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/lea/lea-7681.htm>:

<sup>8</sup> Տե՛ս **Ջրբաշյան էդ., Մախչանյան Հ.**, Գրականագիտական բառարան, Եր., Լույս, 1980, էջ 186-187:

<sup>9</sup> Տե՛ս **Ղանալանյան Ա.**, Հայ ժողովրդական հեքիաթները, Պատմաբանասիրական հանդես, հ. 3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ, 1965, [http://hpj.asj-oa.am/813/1/65-3\(35\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/813/1/65-3(35).pdf):

<sup>10</sup> Տե՛ս **Леонова Т. Г.** Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. Томск.: Изд-во Томского университета, 1982, էջ 7: Մեջբերվում է ըստ՝ Наговицин А. Е., Пономарева В. И. Типология сказки. М.: Генезис, 2011:

<sup>11</sup> Տե՛ս **Топоров В. Н.** О мифопоэтическом пространстве. 1994. էջ 316: Մեջբերվում է ըստ՝ Наговицин А. Е., Пономарева В. И. Типология сказки. М.: Генезис, 2011:

Ջիվանյանը<sup>12</sup>: Նա նշել է, որ իր ուսումնասիրության նպատակն է բնութագրել բանահյուսական հրաշապատում հեքիաթը՝ որպես տեքստ, որն առանձնանում է որոշակի տիպական և տարբերակիչ հատկանիշներով և ռճապատկերային յուրօրինակ համակարգով:

Ջիվանյանն իր աշխատությունում հեքիաթը դիտում է որպես տեքստի տեսակ՝ օժտված պոետիկական ուրույն հատկանիշներով, բացահայտում է հեքիաթի ռճահնարները՝ դրանցից առանձնացնելով հատկապես համեմատությունը՝ որպես գերիշխող, բացահայտում է համեմատության կառուցվածքային և իմաստային առանձնահատկությունները և պայմանավորվածությունը համատեքստով:

Ինչպես իրավամբ նշում է Ջիվանյանը, հայկական ժողովրդական հեքիաթը չի ուսումնասիրվել միջազգային հեքիաթանյութի համատեքստում, եղել են առանձին հրապարակումներ, սակայն կառուցվածքային, իմաստային և լեզվաոճական ընդհանրությունները չեն արժանացել լուրջ գիտական ուսումնասիրության: Եվ նկատելով, որ հայկական հեքիաթը հնդեվրոպական մշակույթի մաս է, նա ուսումնասիրել է նաև եվրոպական հեքիաթը:

Մեր աշխատանքում ևս արվում է համեմատության փորձ, սակայն ուրիշ դիրքերից:

Հեքիաթի տեքստին, մասնավորապես, Լ. Քերոլի հեքիաթների և ժողովրդական հեքիաթների միջև միջտեքստայնության տարբեր մակարդակների դրսևորման խնդրին է նվիրված Լ. Թովմասյանի «Հեքիաթի պատումի ուսումնասիրությունը միջտեքստային հարաբերակցման լույսի տակ»<sup>13</sup> աշխատանքը:

Հեղինակն ընդգծում է, որ միջտեքստայնության դերը մեծ է լեզվաբանության մեջ տեքստերի ուսումնասիրման ժամանակ և տեքստեր ստեղծելիս, ու յուրաքանչյուր տեքստ նախորդների համադրությունն է և հաջորդների ի հայտ գալու հիմքը, ինչպես նշում էր Բախտինը: Իր աշխատանքում ընդգրկելով ոչ միայն բրիտանական, այլև հայկական ժողովրդական հեքիաթի նյութը՝ նա քննությունն իրականացրել է մի քանի մակարդակով՝ մոտիվ, կերպար, իմաստ, ռճ: Սակայն առավելապես ուսումնասիրել է

---

<sup>12</sup> Տե՛ս **Ջիվանյան Ա.**, Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում (հայկական հեքիաթի նյութի հիման վրա), ք. գ. դ. գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Եր., 2008:

<sup>13</sup> Տե՛ս **Товмасын Л.** Интертекстуальная соотнесенность как призма изучения сказочного нарратива (на материале викторианской сказки). Дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Ер., 2013:

դարձոյթաբանական (տրոպոլոգիական) մակարդակը՝ կեղծ չափազանցում, նվազեցում, կեղծ համըմբռնում, անդրհամըմբռնում՝ հետազոտությունը ենթարկելով նաև տեսողական մեկնաբանման: Նպատակը վիկտորիանական հեքիաթի տեքստի մեկնության և ընկալման ժամանակ միջտեքստայնության հարաբերակցության նշանակությունը և դերն ի հայտ բերելն է<sup>14</sup>:

Ժողովրդական հեքիաթի նարատոր-հեքիաթասացի կերպարը նոր՝ լեզվաբանագիտական<sup>15</sup> տեսանկյունից ներկայացնելու խնդիրն է իրականացրել Գ. Մելիքյանն իր ատենախոսության մեջ<sup>16</sup>: Նա նպատակ է դրել մեկնության նոր մակարդակի բարձրացնել տեքստի բանահյուսական և լեզվաբանական առանձնահատկությունները և ընդլայնել բանահյուսական ոճաբանության և պոետիկայի տեսական ըմբռնման և գործնական կիրառման գաղափարները: Նույն գաղափարներն արտացոլված են «Նարատորն իբրև լեզվաբանագիտական քննության առարկա» հոդվածում՝ տպագրված «Ոսկե դիվան» ժողովածուում<sup>17</sup>:

Բանն այն է, որ հեքիաթն ուսումնասիրվել է իբրև բանահյուսական նյութ, արվեստի գործ, գրականության նմուշ՝ իր կերպարներով, կախարդական իրադարձություններով և այլն:

Հեքիաթն իբրև հատուկ տեքստային կառույց առաջինը սկսեց վերլուծել Պրոպը, սակայն դա արվում էր ոչ լեզվաբանական դիրքերից, այլ ընդհանուր՝ կառուցվածքաբանական: Նույնիսկ հիմա, երբ ասվում է, թե ուսումնասիրվում է հեքիաթի պոետիկան, ուսումնասիրության է ենթարկվում առաջին հերթին

---

<sup>14</sup> Տե՛ս **Товмасын Л.** Интертекстуальная соотнесенность как призма изучения сказочного нарратива (на материале викторианской сказки). Авт. дис. на соиск. ученой степени канд. филол. наук. Ер., 2013:

<sup>15</sup> Լեզվաբանագիտություն (լինգվոֆոլկլորիստիկա) եզրույթը մոտ 40 տարի առաջ գիտական շրջանառության մեջ է մտցրել Լ. Տ. Խրոլենկոն: Այս գիտաճյուղը զբաղվում է բանահյուսական տեքստի ուսումնասիրմամբ, դրա կարևոր լեզվաբանական խնդիրը բանահյուսության լեզվի նկարագրությունն է: Տե՛ս **Никитина С. Е.** Предмет и метод лингвофольклористики. Тезисы к лекции на семинаре "Оппозиция устности/ книжности в "низовой" словесности и традиции "наивной литературы"" в рамках виртуальной мастерской "Традиции спонтанных культур: жизнедеятельность и морфология", М., 2000, [http://www.ruthenia.ru/folklore/Nikitina\\_tezisi.html](http://www.ruthenia.ru/folklore/Nikitina_tezisi.html):

<sup>16</sup> Տե՛ս **Меликян Г.** Нарраторская оценка сказочного текста и фактор адресата (на материале англоязычной народной сказки). Дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Ер., 2009:

<sup>17</sup> Տե՛ս **Меликян Г.** Нарратор как объект лингвофольклористического исследования. // Ոսկե դիվան, Եր., Հ. Թումանյանի թանգարան, 2009, էջ 116:

ոճահնարների ենթահամակարգը, օրինակ, համեմատությունը որպես հեքիաթի գերհնար:

Այդպիսով, չնայած հայտարարված տեքստագիտական ուղղվածությանը, վերը քննված աշխատությունները հիմնականում կենտրոնացած էին տրոպոլոգիական, այսինքն՝ ոճաբանական խնդիրների վրա:

Առանձին խնդիր է եզրույթների անորոշությունը. օրինակ՝ Թ. Հայրապետյանի ատենախոսության վերնագիրն ընդգրկում է «ցուցիչ» եզրույթը, սակայն ցուցիչ ասելով՝ ատենախոսության հեղինակը հասկանում է ծիսապաշտամունքային, կրոնաառասպելաբանական, ազգամշակութային խորհրդանիշներ<sup>18</sup>: Մեր աշխատանքում «ցուցիչ» (marker) եզրույթը մեկնվում և քննվում է իբրև տեքստային հատուկ կառույցի նշան:

Ոչ միանշանակ են մեզանում օգտագործվում նաև պատմողին ներկայացնող եզրույթները: Պատումնաբանությունը՝ իբրև տեսություն, արդեն այնքան է զարգացել, որ ներառում է տարբեր դպրոցներ: Կիրառելով պատումնաբանության մոտեցումը՝ մենք կենտրոնացել ենք Վ. Շմիդի առաջարկած դիեգետիկ/ոչ դիեգետիկ, առաջնային, երկրորդային, բացահայտ/ոչ բացահայտ պատմողի հետ կապված հարցադրումները հեքիաթում ներկայացնելու վրա: Իսկ Մելիքյանին, ինչպես արտացոլված է նրա աշխատանքի վերնագրում, հիմնականում հետաքրքրում է բանահյուսական տեքստի պատմողի կերպարը:

Ռուսաստանում ակտիվորեն ընթանում են բանահյուսության, այդ թվում նաև հեքիաթի միջնուղային ուսումնասիրությունները՝ ընդգրկելով բազմամշակույթ բանահյուսական նյութ: Լեզվաբանագիտական ուսումնասիրությունների հետևորդներից Մ. Պետրովսինան, օրինակ, անդրադարձել է ռուսական հրաշապատում հեքիաթի բառապաշարին<sup>19</sup>: Ընդհանրապես վերջին տարիներին Ռուսաստանում գրվել են հեքիաթի ուսումնասիրությանը նվիրված բազմաթիվ աշխատանքներ:

---

<sup>18</sup> Տե՛ս **Հայրապետյան Թ.**, Խորհրդանշանային ցուցիչները հայ ժողովրդական հեքիաթներում և վիպապատմական բանահյուսության մեջ, ք. գ. դ. գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Եր., 2014:

<sup>19</sup> Տե՛ս **Петрухина М. В.** Кластер "человек телесный" в лексиконе русской волшебной сказки. Авт. дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Курск, 2006:

Այսպես՝ հրաշապատում հեքիաթում առկա լեզվական միջոցների լեզվամշակութաբանական ուսումնասիրման և բառային-իմաստաբանական դասակարգման սկզբունքն է ներկայացված (ռուսական և անգլիական հեքիաթի նյութի հիման վրա) Լ. Էպոևայի աշխատանքում<sup>20</sup>:

Հեքիաթներում հորինվածքային-խոսքային ձևերի և հոգևոր գործունեության բայերի գործածման առանձնահատկությունների ուսումնասիրմանն է նվիրված Օ. Վոլոշչենկոյի «Բանահյուսության լեզվական հիմքերն ավանդական ժողովրդական մշակույթի լույսի ներքո՝ ռուսական հրաշապատում հեքիաթի նյութի հիման վրա» ատենախոսությունը<sup>21</sup>:

Ռուսական ժողովրդական և հեղինակային հեքիաթներում հատուկ անունների՝ որպես գեղարվեստական կերպարների ստեղծման լեզվական միջոցներից մեկի յուրահատկությունը, դերն ու գործառույթն է որոշվում Օ. Գորբաչյովայի «Ռուսական ժողովրդական և հեղինակային հեքիաթների հատկանվանաբանական տարածությունը» աշխատանքում<sup>22</sup>:

Այսպիսով՝ մեր աշխատանքը տարբերվում է ոչ միայն գրականագիտական դիրքերից կատարված գործերից, այլև այն աշխատանքներից, որոնց վերնագրերում ամրագրված են լեզվաբանական մոտեցումներ, քանի որ ուրիշ են մեր որդեգրած մեթոդները և նպատակները: Մեր առաջնային խնդիրը հեքիաթի տեքստն իբրև կառույց ներկայացնելն է:

Դրանից են բխում սույն աշխատանքի հիմնարար դրույթները: Կատարված աշխատանքը ցույց է տալիս, որ չնայած առաջին հայացքից պարզ թվացող կազմությանը՝ հեքիաթի տեքստն իրականում բարդ է՝ տարբեր տեսանկյուններից:

Աշխատանքը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլուխներից, եզրակացություններից, որոնց կցված են եզրույթների բառարան և օգտագործված գրականության ցանկ:

---

<sup>20</sup> Ст'у Эпоева Л. В. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты изучения языка волшебной сказки: на материале английского и русского языков. Авт. дис. на соиск. уч. степени к. филол. н., Краснодар, 2007:

<sup>21</sup> Ст'у Волощенко О. В. Языковые основы фольклора в свете явлений традиционной народной культуры: на материале русской волшебной сказки. Авт. дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Воронеж, 2006:

<sup>22</sup> Ст'у Горбачева О. Г. Ономастическое пространство русских народных и авторских сказок. Авт. дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Орел, 2008:

# Գլուխ I. ՏԵՔՍՏԻ ԼԵՉՎԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐ

## 1.1 Տեքստայնությունը և տեքստի կարգերը

«Տեքստը», անշուշտ, լեզվաբանության ավանդական կարգը չէ: Առավել ևս, որ այն ուսումնասիրվել և ուսումնասիրվում է տարբեր գիտակարգերի կողմից. տեքստի վերաբերյալ տարբեր տեսակետներ կան գրականագիտության, ճարտասանության, ոճաբանության մեջ:

Սակայն տեքստի լեզվաբանության ի հայտ գալուց հետո որոշակի ջանքեր են գործադրվել, որպեսզի տեքստը դիտարկվի նաև որպես այդ գիտակարգի առարկա: Այն մասին, որ արդեն հիմքեր կան տեքստը նաև լեզվաբանության առարկա ճանաչելու համար, մեր կարծիքով, վկայում են հետևյալ երկու տեսակի նվաճումները. 1. մշակվել է տեքստի վերլուծության բուն լեզվաբանական միջոցների համակարգ, 2. ձևավորվել է հատուկ հարցադրումների շրջանակ: Դա չի նշանակում, թե այս գիտակարգի ամեն մի ուսումնասիրություն նվիրված է նշված հարցերի միայն մեկ խմբին, դրանք միշտ չէ, որ տարանջատվում են:

Տեքստի լեզվաբանության՝ վերը նշված հարցերի երկու խումբն էլ լայնորեն ներկայացված է Ի. Ռ. Գալպերինի աշխատության մեջ. թերևս այն Ռուսաստանում այս թեմայով գրված առաջին մենագրությունն է:

Գալպերինը տեքստի լեզվաբանության հիմնահարցերին ձեռնամուխ է եղել՝ խորապես գիտակցելով, որ գործ ունի մի օբյեկտի հետ, որը նոր է ներառվել լեզվաբանական հետազոտությունների ոլորտ (նրա գրքի առաջին հրատարակությունը Մոսկվայում կայացել է 1981 թվականին, իսկ հոդվածները գրվել են 70-ականներին):

Հեղինակը խոստովանում է, որ իր նպատակն է ցույց տալ, թե ինչպես են գործում տեքստի բովանդակային և ձևային կարգերը: Ընթերցողն այստեղ չի գտնի կայացած տեսություն. դրա համար բավականաչափ գիտական տեղեկություններ դեռ չկան: Այն մենը, ինչ շարադրված է այստեղ, մտորումներ են այն երևույթների մասին, որոնք կարելի է անվանել **տեքստակազմ կարգեր**<sup>23</sup>:

---

<sup>23</sup> Տե՛ս Գալպերին Ք. Ա. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М: КомКнига, 2006, էջ 4:



Եվ նա հստակ ձևակերպում է իր անհամաձայնությունը որոշ լեզվաբանների՝ տեքստի բնույթի մասին կարծիքներին:

Այդ կապակցությամբ նա բերում է Տ. Վ. Բուլիգինայի կարծիքը. «Չնայած տեքստում նախադասությունների համադրությունների որոշ առանձնահատկություններին՝ տեքստը, այնուամենայնիվ, ուրույն կառույց չէ, որի հատկությունները կգերազանցեին այն կազմող նախադասությունների հատկությունների հանրագումարը»<sup>24</sup>: Ներկայացնում է նաև Մ. Դասկալի ու Ա. Մարգալիտի նմանատիպ պնդումը, որ տեքստի տեսություն ստեղծելու անհրաժեշտություն չկա, և որ նախադասության քերականությունը, եթե այն «լիարժեք մշակված է», կարող է նկարագրել տեքստի բոլոր երևույթները<sup>25</sup>:

Նա նաև հստակ ձևակերպել է նման մոտեցման պատճառը. «Տեքստի նկատմամբ նման մոտեցումը նախատեսում է նախադասության և տեքստի կառույցի որոշակի զուգաձևություն, ինչը ճիշտ չէ թեկուզ այն պատճառով, որ ամբողջը և դրա մասերը չեն կարող հավասարեցվել, և տեքստը սուկ «հատկանիշների հանրագումար» չէ»<sup>26</sup>:

Հեղինակի հստակ ներկայացրած սկզբունքներից մեկը հետևյալն է. լեզվաբանության համար այդ նոր օբյեկտի ոչ միայն ուսումնասիրման մեթոդները, այլև միավորները պետք է առանձնացվեն որպես միայն այդ օբյեկտին հատուկ միավորներ:

Դրա համար անհրաժեշտ է նախևառաջ սահմանել տեքստի՝ որպես լեզվաբանության հատուկ օբյեկտի միավորները, որոշել դրանց բաղադրությունը և թվարկել ուսումնասիրվող օբյեկտում տեղ գտած քերականական կարգերը:

Այդ միավորները գտնելու համար Գալպերինը հենց սկզբում վերհանում և ուսումնասիրում է տեքստի տրոհելիությունը: Հենց այդ հատկության շնորհիվ է հնարավոր դառնում առանձնացնել տեքստի՝ մեծ կամ փոքր ինքնահասկանալիությամբ բնորոշվող միավորները և հակառակը՝ դրանց միացման միջոցով ստանալ փոքր կամ մեծ ծավալի տեքստ: Տեքստի բնորոշումներում էական է ծավալի չափանիշը:

---

<sup>24</sup> Булыгина Т. В. О границах между сложной единицей и сочетанием единиц. // Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. М., 1969., с. 224. Մեջբերվում է ըստ Ռ. Ա. Գալպերինի նշված աշխատության:

<sup>25</sup> Տե՛ս Dascal M., Margalit A. A New Revolution in Linguistics! Text-Grammars' vs. "Sentence-Grammars". - In: Theoretical Linguistics, 1974, v. 1, N 1: Մեջբերվում է ըստ Ռ. Ա. Գալպերինի նշված աշխատության:

<sup>26</sup> Гальперин Р. А. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М: КомКнига, 2006, с. 9.

Գալպերինի համոզմամբ՝ տեքստը մեծ չափեր է ձեռք բերում, սակայն սկզբունքային է այն, որ իր բնույթով այն տեսանելի է, քանի որ ավարտելի է: Եվ այդ պատճառով նա կարծում է, որ որոշ տեսաբանների պնդումները, թե տեքստը սահման չունեցող երևույթ է, ապացուցված չեն:

Տեքստի տրոհելիությունը ներկայացվում է «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի օրինակով. մանրամասն ցույց է տրված, թե ինչպես է «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում տեքստի մասնատումն ինչ-որ առումով բացահայտում հեղինակի անհատական գրելաձևը, թե նա ինչպես է առկայացնում բովանդակային-փաստագրական տեղեկատվության առանձին պահերը: Այդ պահերի շեշտադրումն իրականացվում է հատուկ առանձնացման ձևերով:

Տեքստի՝ այդ կերպ ներկայացված տրոհումը ցույց է տալիս, թե ինչպես մասերը, որոնց բաժանվում է տեքստը, միավորվում են՝ ապահովելով ստեղծագործության միասնականությունը, ամբողջականությունը, ինչպես նաև թե ինչպես է պահպանվում շարադրվող իրադարձությունների, փաստերի, գործողությունների հաջորդականությունը:

Ընթացքում հեղինակը զբաղվում է կապի ոչ թե այն տեսակներով, որոնք «աշխատում» են նախադասության մակարդակում՝ կապեր, կապական բառեր, դերբայական դարձված և այլն, այլ հենց կապակցված տեքստ ստանալու հատուկ միջոցներով: Դրանց թվում են իրադարձությունների միջև ժամանակային և պատճառական կապը, բառույթների պատկանելությունը միևնույն իմաստային դաշտին և այլն: Վերլուծության ընթացքում ի հայտ է գալիս տեքստի ևս մեկ կարգ՝ կապակցվածությունը: Հեղինակի բնորոշման համաձայն՝ դրանք կապի հատուկ տեսակներ են, որոնք ապահովում են առանձին հաղորդումների, փաստերի, գործողությունների բառային հաջորդականություն (ժամանակային և/կամ տարածական)<sup>27</sup>:

Հեղինակն ամբողջ հետազոտության հիմքում դրել է այնպիսի հենակետային կարգ, ինչպիսին է տեղեկատվականությունը: Շարադրանքի ողջ ընթացքում Գալպերինը տարբերակում է տեղեկատվության տեսակները՝ ա) բովանդակային-

---

<sup>27</sup> Տե՛ս Գալպերին Ք. Ա. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М: КомКнига, 2006, էջ 74:

փաստացի (ԲՓՏ), բ) բովանդակա-հայեցակարգային (ԲՀՏ), գ) բովանդակա-ենթատեքստային (ԲԵՏ):

Աշխատանքում մեծ տեղ է հատկացված ինքնահասկանալիությանը, որը բնորոշվում է որպես տեքստի հատվածների կախվածության և հարաբերական անկախության ձև ողջ տեքստի կամ դրա մասի բովանդակությունից (հեղինակն օգտագործում է «նշանակություն» եզրույթը միայն ձևույթների, բառերի և բառակապակցությունների համար, «իմաստը»՝ նախադասության և նախադասությունների համակցումների համար)<sup>28</sup>:

Ինչ վերաբերում է վերաստիպային միավորների ինքնահասկանալիությանը, ապա դրանց անկախությունն արտահայտվում է տարբեր միջոցներով, այդ թվում՝ ա) տառագրական, բ) քերականական, գ) բառային, դ) իմաստային, ե) հորինվածքային, ե) ոճային:

Առանձին վերլուծվում են տեքստի այնպիսի հարաբերականորեն ինքնուրույն (նրա տերմինաբանությամբ՝ ինքնահասկանալի հատվածներ, ինչպես նախաբանը և վերջաբանը, դրանց հարաբերությունը տեքստի հիմնական մասի հետ և դրանց առանձնահատկությունները տարբեր տեսակի տեքստերում:

Գալպերինի աշխատանքն ընդհանուր առմամբ աչքի է ընկնում մոտեցման յուրօրինակությամբ և այն խորը կապերով, որոնք ստեղծվում են տեքստի կարգերի միջև նրա դատողությունների ընթացքում: Այսպես, օրինակ, մեջբերման հարցին Գալպերինը մոտենում է ինքնահասկանալիության խնդրի միջոցով՝ պնդելով. «Հատուկ ինքնահասկանալիությամբ է օժտված տեքստի այնպիսի հատված, ինչպես մեջբերումը: Այդ երևույթին շատ քիչ ուշադրություն է հատկացվում, իսկ այն չափազանց էական է ինքնահասկանալիության խնդրի տեսանկյունից»<sup>29</sup>:

Այդ բոլոր կարգերը ստանում են իրենց իրացման հստակ ձևերը: Այսպես, մասնավորապես, տեղեկատվականության կարգերն են շարադրանքը, դատողությունը, նկարագրությունը (իրադրություն, գործողություն, բնություն, անհատականություն) և այլն, ամբողջացման կարգն իրականացվում է՝ ա) տեքստի մի

<sup>28</sup> Տե՛ս Գալպերին Ք. Ա. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006, էջ 98 և հաջորդները:

<sup>29</sup> Նույն տեղում, էջ 102:

մասերի ստորադասմամբ մյուսներին՝ այն ձևերին, որոնք համընկնում կամ չեն համընկնում ստորադասման ձևերի հետ, բ) ոճական հնարքներով, գ) հոմանիշների կրկնություններով և այլն<sup>30</sup>:

Նույն ձևով հեղինակը ցույց է տալիս տեքստի և իր վերհանած մյուս կարգերի, մասնավորապես, տեքստի ավարտունության և վերնագրի փոխադարձ կապը:

Վերնագրի նման բարդ և բազմաձև երևույթին հեղինակի տված բնորոշումն այսպիսին է (և այն կրկին արված է տեքստի դիրքերից). «Տարբեր տիպի, ժանրի, տեսակի տեքստերի մեծամասնությունն ունի վերնագիր, որը մերթ հստակ, մերթ՝ սքողված, ոչ բացահայտ արտահայտում է տեքստի հեղինակի հիմնական մտահղացումը, գաղափարը, հայեցակարգը»<sup>31</sup>:

Այդ մոտեցումն ապահովում է սովորական քերականական կարգերի ձևափոխում տեքստի կարգերի: Օրինակ՝ այսպիսին է ստորագումը նրա բնորոշմամբ. «Ստորագումը լեզվի փաստերի փոխադրումն է խոսքի փաստերի»<sup>32</sup>:

Հետահայացությունը տեքստի քերականական կարգ է, որը միավորում է լեզվական արտահայտման ձևերը, որոնք ընթերցողին ուղղորդում են դեպի նախորդ բովանդակային-փաստագրական տեղեկատվությունը: Հետահայացությունը դրսևորվում է երկու ձևով.

ա) երբ նախորդող տեղեկատվությունն արդեն շարադրված է եղել տեքստում.

բ) երբ նախորդող տեղեկատվությունը, որն անհրաժեշտ է իրադարձությունների կապի համար, հաղորդվում է՝ ընդմիջելով շարադրանքի զարգացումը, այսինքն՝ տեղի է ունենում պատումի ժամանակային կտրվածքների տեղափոխություն<sup>33</sup>:

Այդ կապակցությամբ կարևոր դեր է ստանում ցուցայնությունը՝ առաջհայացությունը և հետահայացությունը մատնանշող տարբեր միջոցները:

Տեքստի համար կարևոր է նաև եղանակավորությունը, որը տարբերվում է զուտ քերականական կարգ համարվող եղանակավորությունից: Ոչ մի ասույթ չի կարող կայանալ առանց իրականության նկատմամբ խոսողի (գրողի) վերաբերմունքի, որն ամրագրվում է որպես եղանակավորության հիմնական հատկանիշ:

<sup>30</sup> Տե՛ս **Гальперин Р. А.** Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006, էջ 22 և հաջորդները:

<sup>31</sup> Նույն տեղում, էջ 133:

<sup>32</sup> Նույն տեղում, էջ 21:

<sup>33</sup> Նույն տեղում, էջ 106 և հաջորդները:

«Քանի որ իրականության նկատմամբ խոսողի (գրողի) վերաբերմունքը կարող է արտահայտված լինել տարբեր միջոցներով՝ ձևային քերականական, բառային, դարձվածաբանական, շարահյուսական, հնչերանգային, հորինվածքային, ոճական, եղանակավորությունը դառնում է այն կարգը, որը հատուկ է լեզվին՝ գործողության մեջ, այսինքն՝ խոսքին, և այդ պատճառով հաղորդակցական գործընթացի բուն էությունն է»<sup>34</sup>:

Հեղինակի եզրահանգումը հետևյալն է. «Տեքստի բոլոր կարգերը՝ պարտադիր և օժանդակ, միահյուսված և փոխադարձ պայմանավորված են: Հետազոտական նպատակներով դրանցից որևէ մեկի առանձնացումը բերում է դրա մեկուսացման, որի արդյունքում առավել ակնհայտ են դառնում տվյալ կարգի գոյաբանական և հարացուցային բնութագրերը: Սակայն հենց դիտարկվում են առանձնացված կարգի շարութային յուրահատկությունները, առկայացվում են նաև տեքստի մյուս կարգերը: Այդպիսին է լեզվաբանական (և ոչ միայն լեզվաբանական) վերլուծության բնույթը: Ամբողջը տրոհելով բաղադրիչ մասերի՝ մենք հակված ենք մասերին ավելի մեծ նշանակություն տալ, քան դրանք ունեն այդ ամբողջի մեջ: Ավելին՝ մասերը սկսում են կորցնել իրենց կախվածությունն ամբողջից և ձեռք են բերում ինքնուրույնության որոշ մաս...»<sup>35</sup>:

Հետզհետե տեքստի կազմության և միավորների սահմանների, գործառույթների տիպաբանության նկատմամբ հետաքրքրությունն այնքան խորացավ, որ հակվածություն կար այդ բոլորը միավորել մեկ խորագրի ներքո:

Նոր գիտակարգը ստացավ «տեքստի լեզվաբանություն» անվանումը: Տ. Մ. Նիկոլանան իր 2008 թվականի մենագրության մեջ «տեքստի լեզվաբանության» համար իբրև համազոր օգտագործում է հետևյալ անվանումները՝ «տեքստի քերականություն», «տեքստի կառուցվածք», «տեքստի իմաստաբանություն», «տեքստն իբրև ամբողջականություն»<sup>36</sup>: Օգտագործվում էին ևս մի շարք անվանումներ, որոնք չէին նպաստում գիտակարգի մասին պատկերացումների որոշակիացմանը:

<sup>34</sup> Гальперин Р. А. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006, с. 113.

<sup>35</sup> Նույն տեղում, էջ 124:

<sup>36</sup> См. Николаева Т. М. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000, էջ 413:

Նախադասության չափերը գերազանցող տեքստի կառուցման լեզվական կանոնները (նախկինում լեզվաբանության հետազոտություններն ամփոփված էին նախադասության ներսում) ուսումնասիրվում են 1960-70-ականներին զարգացող «անդրլեզվաբանության» (ռուս բանասեր Մ. Մ. Բախտինի եզրույթն է), «տրանսլեզվաբանության» (ֆրանսիացի նշանագետ Ռ. Բարտի եզրույթն է), «տեքստի լեզվաբանության» (ավստրիացի լեզվաբան Վ. Դրեսլեր, գերմանացի գիտնական Վ. Շտեմպել) կամ «խոսքի վերլուծության» (ամերիկացի լեզվաբան Զ. Հարիս) կողմից<sup>37</sup>:

Ընդ որում՝ բովանդակային առումով այստեղ միավորված էին իրարից շատ տարբեր ուսումնասիրություններ՝ ըստ նպատակների, կիրառվող մեթոդների և մշակած հասկացությունների: Ըստ երևույթին՝ դրանց համար ամենահարմար ընդհանուր անվանումը կլիներ «տեքստաբանություն» (текстология), սակայն այդ բառն արդեն զբաղված էր. այդպես էր կոչվում մի օժանդակ գիտակարգ՝ բնագրագիտությունը, որն ապահովում էր տեքստի վավերականությունը՝ դրա ուսումնասիրման և հրատարակման ընթացքում (տե՛ս ռուսական ավանդույթում արդեն օրինակելի դարձած Դ. Լիխաչյովի «Տեքստաբանություն» գիրքը՝ հրատարակված 1983-ին Լենինգրադում):

Բնականաբար, նոր գիտակարգի համար անվանումից ոչ պակաս կարևոր էր իր առարկայի սահմանումը:

Դրա հետ կապված դժվարությունները նկարագրել են տեքստի լեզվաբանությամբ զբաղվող գիտնականները: Այսպես՝ Ն. Ա. Բելյովան գրում է. «Երբ ստեղծվում էր լեզվաբանության նոր ոլորտը՝ տեքստի լեզվաբանությունը, անհրաժեշտություն առաջացավ սահմանել դրա հիմնական օբյեկտը՝ տեքստը: Այդ կապակցությամբ մի շարք հարցեր ծագեցին՝ տեքստը խոսքի՞ միավոր է, թե՞ լեզվի, այն բնորոշ է միայն գրավո՞ր տեքստին, թե՞ բանավոր, կարելի՞ է տեքստ համարել առանձին նախադասությունը, որը սպառում է իր բովանդակությունը (օրինակ՝ առած, ասացվածք), առանձին նախադասությունը որքանո՞վ է կախված ամբողջական տեքստից, որո՞նք են տեքստի կառուցման ընդհանուր օրինաչափությունները, ի՞նչն է պետք համարել տեքստի տրոհման միավոր և այլն:

---

<sup>37</sup> Տե՛ս **Иванов В. В.** Текст. // Большая Советская энциклопедия. Т. 25. М.: Советская энциклопедия, 1976, էջ 364:

Մինչև այժմ «տեքստ» հասկացության սահմանման հարցում միասնականություն չկա: Այդ եզրույթը բազմիմաստ է: Անգամ լեզվաբանության մեջ այն գործածվում է երկու նշանակությամբ. նախ՝ իբրև տեքստ հասկացվում է ցանկացած ասույթ, որը բաղկացած է մի քանի նախադասությունից և ավարտուն իմաստ ունի, երկրորդ՝ տեքստն ավարտուն խոսքային ստեղծագործություն է (վիպակ, վեպ, պատմվածք, հոդված և այլն)»<sup>38</sup> :

Բելովան նպաստում է նաև տեքստի լեզվաբանության հետագա զարգացմանը՝ հստակեցնելով տեքստի սահմանումները: Այսպես՝ նա դիտարկում է տեքստի որոշ սահմանումներ, որոնք տվել են հետազոտողներ Ի. Ռ. Գալպերինը, Մ. Պֆյուլոցեն, Վ. Ա. Լուկինը, Վ. Ա. Ջվեգինցևը<sup>39</sup>:

Վ. Ե. Չերնյավսկայայի՝ XXI դարասկզբին լույս տեսած գրքում կենտրոնական հարցերն են տեքստայնությունը, մշակութային պատկանելությունն իբրև տեքստայնության չափանիշ, տեքստերի տիպաբանությունը (որի վերաբերյալ հեղինակը հատուկ նշում է, որ դա տեքստաբանության հիմնահարց է), միջտեքստայնությունը, տեքստի և խոսույթի հարաբերությունը<sup>40</sup>:

Տեքստի լեզվաբանության ներսում առկա գաղափարական տարածայնությունների մասին են վկայում նաև նոր գիտակարգի համար կարևոր՝ իր առարկայի իրարամերժ սահմանումները, որոնք ի մի է բերել Նիկոլանան.

1. տեքստն՝ իբրև ավարտուն և ճիշտ ձևավորված կապակցված հաջորդականություն.

2. տեքստերի որոշակի խմբի համար ընդհանուր կաղապար (այս մեկնությունը սերտորեն կապվում է ստորև՝ 1.2. ենթազվխում քննվող «տեքստի տեսակ» հասկացության հետ).

3. հաղորդակցման մասնակիցներից մեկին պատկանող ասույթների հերթականություն.

---

<sup>38</sup> **Белова Н. А.** Филологический анализ художественного текста. Реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе. Саранск, 2008, <http://diss.seluk.ru/m-filologiya/30008882-1-n-belova-filologicheskij-analiz-hudozhestvennogo-teksta-realizaciya-integracii-lingvisticheskogo-literaturovedcheskogo-podhodov-shkole.php>.

<sup>39</sup> Նույն տեղում:

<sup>40</sup> **St'u Чернявская В. Е.** Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: ЛИБРОКОМ, 2009:

4. գրավոր ձև ունեցող խոսքային ստեղծագործություն<sup>41</sup>:

Ինչպես տեսնում ենք, տեքստի լեզվաբանությունը երկար ժամանակ չէր կարողանում իր համար գտնել անվանում, որն ընդունելի կլիներ բոլորի կողմից: Ինչպես նաև, որ ավելի կարևոր է, չէր կարողանում սահմանել իր առարկան:

XXI դարի տեքստի հայտնի լեզվաբաններից է նաև Վ. Ա. Լուկինը. նրա «Գեղարվեստական տեքստի տեսության հիմքեր և վերլուծության տարրեր» մենագրությունը շատ է հիշատակվում գիտական գրականության մեջ:

Լուկինին, ինչպես և Գալպերինին, նախևառաջ հետաքրքրում է ինքնահասկանալիության խնդիրը, որը նա պատկերացնում է որպես տեքստի որոշ հատվածների իմաստային անկախություն:

Քանի որ ինքնահասկանալիության համընդհանուր չափանիշ մշակելն անհնար է (դա ընդունում է նաև հեղինակը), այդ պատճառով նա կանգ է առնում տեքստի բաղադրիչ մասերի հարաբերական ինքնահասկանալիության-անհասկանալիության վրա:

«Բնական է, որ տեքստում անհասկանալին պարզաբանելու բանալին կլինի այն, ինչն ինքնին հասկանալի է: Յանկացած տեքստում կան այնպիսի մասեր, որոնք մյուսներից ավելի հասկանալի են, առաջին հերթին հենց դրանք են ծառայում նույն տեքստի ավելի պակաս հասկանալի կամ ընդհանրապես անհասկանալի հատվածներն ըմբռնելուն»<sup>42</sup>:

Ինքնահասկանալի հատվածները տարբեր տեքստերում հաստատուն դիրք չունեն: Սակայն դրանք տեքստի սկզբում կամ վերջում տեղադրելու միտում կա: Առավել հստակ այդ միտումն արտահայտվում է լրագրային տեքստում:

Նման տեքստի վերնագիրը և սկիզբը «Թեմատիկ արտահայտությունների» բնույթ

---

<sup>41</sup> St'ya **Николаева Т. М.** (составитель). Краткий словарь терминов лингвистики текста. // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. М.: Прогресс, 1978, էջ 471-472:

<sup>42</sup> Տվյալ աշխատանքը ներառում է հատվածներ **Лукин В. А.** Художественный текст: Основы теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999 գրքից, այն լրացված է երկու նոր գլխով՝ «Код художественного текста» և «Типологическое определение художественного текста», <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:



ունեն և պետք է ինքնին տեղեկացնող և հասկանալի լինեն<sup>43</sup>: Այդպես կարող է լինել նաև գեղարվեստական տեքստերում:

Այսպես՝ Ի. Ս. Տուրգենևի պատմվածքներին և վիպակներին բնորոշ է ինքնահասկանալի սկիզբը, որտեղ, որպես կանոն, ասվում են կերպարների անունները, դեպքերի վայրն ու ժամանակը: Ն. Ս. Լեսկովի պատմվածքներում հաճախ հարաբերականորեն անկախ է ավարտը: Այլ տեքստերում ինքնահասկանալի հատվածները զետեղված են միջնամասում, ինչպես Ա. Պ. Չեխովի «Ուսանողը» պատմվածքում:

Տեքստի ուժեղ դիրքը տվյալ հատվածին օժտում է ինքնաբավ լինելու կամ ինքնին հասկանալի լինելու հատկությամբ: «Ինքնահասկանալիություն» և «տեքստի ուժեղ դիրք» հասկացությունների հարաբերակցությունը դիտարկելուց հետո արվում է եզրակացություն. տեքստի այն հատվածը, որն ուժեղ դիրքում է, կարող է հասկանալի լինել առանց այդ նույն տեքստի մնացած հատվածի, այն դեպքում, երբ ամբողջ տեքստի համարժեք ընկալումը հնարավոր է միայն դրա ուժեղ դիրքերը հասկանալուց հետո:

Երկրորդ՝ Լուկինը հետազոտում է տեքստի որոշ նշանների՝ վերնագրի, բնաբանի, մեջբերման հիմնախնդիրը: Մասնավորապես՝ վերնագրի նրա բնորոշումը հետևյալն է. «Վերնագիրը տեքստի նշան է, որը տեքստի պարտադիր մաս է և հաստատուն դիրք ունի»<sup>44</sup>: Եթե մինչև տեքստին ծանոթանալը, ըստ նրա, վերնագիրը ոչ այնքան տեղեկացնում, որքան մատնանշում է այն, ապա ծանոթանալուց հետո ոչ այնքան մատնանշում, որքան հստակ հաղորդում է դրա մասին՝ արդեն ասես գտնվելով դրանից հետո:

Անդրտեքստային դրվագի համար հատուկ է դիրքը տեքստի վերջում: Եվ ինչպես կարծում է Լուկինը, դա կանխորոշված է դրա գործառույթով: Անդրտեքստը տեքստում նախատեսված է առաջին հերթին մայր տեքստը բնութագրելու համար: Այսինքն՝ որևէ բան բնութագրելու, նկարագրելու կամ նշելու համար նախ պետք է բնութագրելու,

---

<sup>43</sup> **Ван Дейк Т. А., Кинч В.** Макростратегия. // Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. - М., 1989, сс. 59-60. Մեջբերվում է ըստ՝ **Лукин В. А.** Художественный текст: Основы теории и элементы анализа, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

<sup>44</sup> **Лукин В. А.** Художественный текст: Основы теории и элементы анализа, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

նկարագրելու կամ նշելու օբյեկտ ունենալ (տեսնել, լսել կամ իմանալ): Սրանից բխում է, որ անդրտեքստի ցուցական գործառույթը հիմնականում հանգում է դեպի «ետ» մղելուն:

Եվ, վերջապես, Լուկինը մեծ հետաքրքրություն է դրսևորում գրաշրջության նկատմամբ: Գրաշրջությունը տեքստի ձևաիմաստային կազմակերպման միջոց է, որի դեպքում հնչյունների և վանկերի (տառերի և դրանց համակցությունների) կրկնությունները վերարտադրում են տվյալ տեքստի՝ իմաստային առումով կենտրոնական բառը: Ընդ որում՝ այդ բառը կարող է ինչպես լինել տեքստում, և այդ դեպքում այն կրկնվում է մեկ անգամ ևս՝ արդեն «մասնատված» տեսքով, այնպես էլ բացակայել այնտեղից, և այդ դեպքում այն աննկատ, «մաս-մաս» մտցվում է տեքստի մեջ:

Լուկինի ուսումնասիրությունների անմիջական հետևորդը Բելովան է: Առավել ակտիվորեն նա օգտագործում է Լուկինի առաջարկած «տեքստի նշաններ» հասկացությունը՝ այն վերածելով հետազոտության արդյունավետ գործիքի, որի կիրառմամբ հնարավոր է սովորողներին ցույց տալ, թե ինչպես կարելի է գեղարվեստական տեքստի պատշաճ բանասիրական վերլուծություն իրականացնել: Նա գրեթե կրկնում է Լուկինի հարցադրումները և դրանց հերթագայությունը՝ կապակցվածություն, ամբողջականություն, միջտեքստայնություն, վերնագիր:

Այդպիսով՝ XXI դարի սկզբին նշմարվում էր տեքստի լեզվաբանության որոշակի զարգացում, ինչպես նաև ոչ բոլորի կողմից գիտակցվող ճգնաժամ:

Այդ թվականներին տեքստի լեզվաբանության կարճ պատմությունն ամփոփող Նիկոլանան նկատում է. «Տեքստի լեզվաբանությունը... սկզբում հանդես գալով իբրև ճշգրիտ ուրվագծված և հասկանալի մի բան, դառնում է անորոշ հասկացություն՝ հայեցակարգային քայքայման պատրաստ»<sup>45</sup>:

Եվ, իրոք, տեքստի լեզվաբանությունը տրոհվեց մի շարք խիստ տարբեր ուղղությունների, թերևս ավելի ճիշտ կլիներ ասել, որ այն երբեք էլ աչքի չէր ընկնում ընդգծված միասնականությամբ:

---

<sup>45</sup> **Николаева Т. М.** От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000, с. 413.

Տեսաբանները տեքստի լեզվաբանությունը այդ գիտակարգի ծագման սկզբում պատկերացնում էին որպես վերաստության շարահյուսության նմանակ, սակայն հետզհետե եկան այն եզրակացության, որ տեքստի կապակցումն ապահովում են այնպիսի «ուժեր», որոնց ճիշտ չէր լինի նմանեցնել շարահյուսության օրենքներին: Այլ կերպ ասած՝ նախադասությունը գերազանցող տեքստային հատվածները մեկ ամբողջություն դարձնող «մեխանիզմները» ենթադրաբար ենթարկվում են նախադասության շարահյուսությունից տարբեր կանոնների:

Ըստ սկզբում տիրող մոտեցման՝ տեքստն այդ ամբողջությունների համակցված միություն էր: Այդպիսով՝ տեքստը տրոհվում էր ծավալով ավելի փոքր բաղադրիչների, իսկ դրանք իրենց հերթին՝ նախադասությունների այնպես, ինչպես նախադասությունները տրոհվում են բառակապակցությունների, իսկ բառակապակցությունները՝ բառերի: Արդյունքում տեքստի տեսությունը հարում էր փաստորեն տեքստի շարահյուսությանը<sup>46</sup>: Տեքստի շարահյուսությունը, ինչպես և նախադասության շարահյուսությունը, ընկալվում էր գլխավորապես իբրև կապակցման կանոնների շարք, իբրև նախադասությունները տեքստի մեջ միավորելու միջոցների ամբողջություն<sup>47</sup>:

Ըստ երևույթին՝ տեքստի լեզվաբանության ձևավորման սկզբնական շրջանի ուսումնասիրությունների խորքային տրամաբանությունն այսպիսին էր. եթե նախադասությունները միավորվում են տեքստ դառնալու համար, ուրեմն տեքստի լեզվաբանությունը պետք է որոնի այդ միավորման միջոցները: Այդ որոնումների ընթացքում էական դարձան դերանվանականացման, տարբեր բնույթի կրկնությունների, հոմանիշների և նման այլ խնդիրներ. չէ՞ որ հենց դրանք էին համարվում տեքստի ձևային կապակցվածությունն ապահովող երևույթներ: Այդ տիպի ուսումնասիրություններում ամենատարածված հասկացություններն էին կապակցվածությունը և համավերաբերությունը<sup>48</sup>: Սակայն նշված երևույթները, ըստ

---

<sup>46</sup> Ինչպես ասված է Գալպերինի մենագրության մեջ, այդպես էին մտածում, օրինակ, գերմանացիներ Դասկալը և Մարգալիտը: Տե՛ս **Գալպերին Ք. Ա.** Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006:

<sup>47</sup> Տե՛ս **Абрамян Н. Л.** Возможна ли общая теория текста? / Культурология: Дайджест. N 1 (Серия: Теория и история культуры). М.: ИНИОН РАН, 2010, էջ 211-220:

<sup>48</sup> Տե՛ս, օր., **Գալպերին Ք. Ա.** Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006:

Նիկոլանայի, արագ սպառվեցին, և տեքստաբանության այդ ուղղությունը մտավ փակուղի<sup>49</sup>:

Նիկոլանան նշում է. «Տեքստի միայն ձևային կապակցվածության միջոցների որոնումները հանգեցրին թեմատիկայի որոշակի կրկնության, տեսական ընդհանրացումների բացակայության և բովանդակային, այլ ոչ թե ձևի կարգերի վերհանման անհնարինության....»<sup>50</sup>:

Գրեթե նույն դիտողություններն է արձանագրում նաև Տ. Ս. Նիկոլինան: Վերջին տարիներին, կարծում է նա, տեքստի լեզվաբանությանը վերաբերող աշխատություններում ավելի հստակ է նկատվում, որ հետազոտողները հեռանում են տեքստը որպես դրան բնորոշ հատկանիշների (կապակցում և կապակցվածություն) ամբողջություն հասկանալուց և իրենց ուշադրությունը կենտրոնացնում են տեքստի մեջ բացահայտվող հարաբերությունների (մեկնության հնարավորություն, վերաբերություն, երկխոսության սկզբունք) համակարգին: Այս առումով խոստումնալից է տեքստի տարածական կաղապարումը: Այն հնարավորություն է տալիս տեքստն ուսումնասիրել՝ խորամուխ լինելով իմաստի մեջ<sup>51</sup>:

Տեքստի լեզվաբանության զարգացման երկրորդ փուլում նոր գիտակարգը տրոհվեց մի շարք խիստ տարբեր ուղղությունների: XX դ. վերջին - XXI դ. սկզբին Ռուսաստանում, ըստ Նիկոլանայի, նշմարվում է տեքստի լեզվաբանության առնվազն երկու ուղղություն:

Առաջինը Նիկոլանան կոչում է հայտնի լեզվաբան և նշանագետ Վ. Ն. Տոպորովի անունով՝ «տոպորովյան»՝ իրեն ևս ընդգրկելով այդ ուղղության մեջ (հետագայում պարզվում է, որ այդպես են մեկնաբանում տեքստը ՌԳԱ-ի Սլավոնագիտության ինստիտուտի աշխատակիցները): Այն նպատակ ունի որոշել, թե ինչպես է տեքստի մեջ գոյանում որոշակի ընդհանուր իմաստ՝ ծնված տեքստի առանձին տարրերի

---

<sup>49</sup> Տե՛ս **Николаева Т. М.** Лингвистика текста. // Языкознание. Энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия 1998, էջ 268-269:

<sup>50</sup> Նույն տեղում, էջ 267:

<sup>51</sup> Տե՛ս **Николина Т. С.** К вопросу о взаимоотношении пространства и текста. // III Международные Бодуэновские чтения: И. А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания: труды и материалы: в 2 тт. Т. 1. Казань: Казан. гос. ун-т, 2006, էջ 101-103, [http://www.kls.ksu.ru/boduen/bodart\\_3.php?id=2&num=32000000](http://www.kls.ksu.ru/boduen/bodart_3.php?id=2&num=32000000):

իմաստային կապակցվածությունից<sup>52</sup>: Նիկոլասան, բնութագրելով այդ ուղղությունը, որպես դրա գերագույն արժանիք՝ նշում է լեզվաբանական կողմնորոշումը<sup>53</sup>:

Երկրորդ ուղղությունը Նիկոլասան կոչում է Պրոպի անունով<sup>54</sup> (ուշագրավ է, որ նույնիսկ քննադատելով Պրոպին՝ Նիկոլասան ընդգրկում է նրա աշխատությունները տեքստի լեզվաբանության շրջանակում):

Նիկոլասան ցույց է տալիս նաև, թե որոնք են «տոպորոպյան» և «պրոպյան» ուղղությունների տարանջատման հիմքերը. առաջին հերթին՝ այդ երկու տեսությունները տարբերվում են իրենց վերաբերմունքով դեպի լեզվական հիմնական երևույթը՝ լեզվական նշանը, որը գոյաբանորեն երկբնույթ է՝ ունի և՛ սուբստանցիա, և՛ իմաստ:

Նիկոլասայի կարծիքով՝ Պրոպի և նրա ժառանգորդ Ֆրանսիայի նարատիվ քերականության դպրոցի ներկայացուցիչների վերաբերմունքը բնորոշվում է լեզվական նշանի սուբստանցիայի նկատմամբ անտարբերությամբ. Նիկոլասան ընդգծում և խիստ քննադատում է դա: Դրա վկայությունն, ըստ Նիկոլասայի, այն է, որ Պրոպը նշանակվողներն ազատորեն փոխարինում է մեկը մյուսով, իրականում դրանք նույնը չեն՝ նշանակողների տարբերության շնորհիվ, Պրոպը նշանի սուբստանցիան անտեսում է: Նրա բերած օրինակներն են. տարբեր հեքիաթներում Բաբա-յագան կարող է բնակվել 1) հավի ոտքերով խրճիթում, 2) անտառում, 3) ուղղակի խրճիթ անտառում, և ստացվում է՝ Պրոպի տեսակետից դրանք նույնն են, քանի որ նրա համար կարևորը միայն դրանց գործառույթն է: Այդպիսով՝ ամփոփում է Նիկոլասան, և՛ Պրոպը, և՛ Ֆրանսիայի նարատիվ քերականության դպրոցի ներկայացուցիչները նշանը չեն ընկալում տեքստի մեջ իբրև երկկողմանի էություն:

Այնինչ ընդդիմախոսների դիրքերից կարևոր է ոչ միայն այն, թե հեքիաթի հերոսն ինչ-որ բան կերավ կամ ինչ-որ տեղ գնաց, այլ՝ թե նա ինչ կերավ և ուր գնաց<sup>55</sup>:

---

<sup>52</sup> Տե՛ս **Топоров В. Н.** “Господин Прохарчин” или “Г. П.”: попытка истолкования. К анализу петербургской повести Достоевского. Иерусалим.: Magnes Press, Hebrew University, 1982, էջ 39:

<sup>53</sup> Տե՛ս **Николаева Т. М.** От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000, էջ 412:

<sup>54</sup> Նույն տեղում, էջ 416:

<sup>55</sup> Տե՛ս **Топоров В. Н.** Несколько замечаний к “Морфологии сказки” В. Я. Проппа. // To Honour Victor Ehrlich. Berkeley — Los Angeles, 1984: Մեջբերվում է ըստ՝ Николаева Т. М. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000, էջ. 406:

Նկարագրելով իրեն հոգեհարազատ ուղղությունը՝ Նիկոլաևան ընդգծում է ՌԳԱ-ի Ալավոնագիտության ինստիտուտի աշխատակիցների ուսումնասիրություններում ներկայացված տեքստի տեսության հիմնական ելակետը տեքստում լեզվական նշանի «կեցությանն» ու «վարքին» ուղղված լինելն է: Այդ նշանի երկկողմանիությունը մշտապես նրանց ուշադրության կենտրոնում է: Դրա համար էլ նշանի տեքստային փոխկանչը կարող է իրականանալ կրկնակի՝ իմաստի և սուբստանցիայի (ծայնի) գծերով<sup>56</sup>:

Ձգտելով բացահայտել իր ելակետային դրույթները՝ Նիկոլաևան առանձնացնում է հետևյալը. հիմնվել լեզվական նշանի վրա, տեքստը հասկանալ իբրև կարգավորված իմաստային տարածք, իսկ իր նպատակը բնութագրում է այսպես. «ապաճածկագրել որոշակի ընդհանուր, սակայն ոչ ակնհայտորեն արտահայտված բառային տեքստի իմաստը»:<sup>57</sup>

Այդպիսով, ըստ Տ. Մ. Նիկոլաևայի, Ռուսաստանում վերջին տասնամյակներում ձևավորվում է լեզվաբանների մի խումբ, որոնք ընդգծված լեզվաբանական կողմնորոշում ունեն և ջանում են նույնիսկ տեքստի՝ նոր առարկայի հետ աշխատելիս չհեռանալ լեզվաբանության՝ վստահություն ներշնչող տիրույթներից: Նիկոլաևան շեշտում է. «Լեզվաբանական կողմնորոշումը... կարևոր է բառային տեքստի ընթերցման համար, որն, ըստ իր էության, հիմնված է լեզվական նշանի հատկությունների վրա»<sup>58</sup>:

«Տոպորովյան» տեսության երկրորդ գլխավոր գաղափարը տեքստը որպես կազմակերպված իմաստային տարածություն ներկայացնելն է: Այդ գաղափարը զարգացվում է Վ. Ն. Տոպորովի «Տարածությունը և տեքստը» հոդվածում. «Տեքստի ու տարածության հիմնահարցերի զուգաձևությունն արտացոլում է այդ ոլորտների միջև որոշ խորքային փոխկանչեր, որոնք հասնում են ընդհուպ մինչև դրանց ելակետային նույնաբնույթ էությունը կամ այլ տեսակի ընդհանրությունը»<sup>59</sup>:

<sup>56</sup> Տե՛ս **Николаева Т. М.** От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000, էջ 407:

<sup>57</sup> Նույն տեղում, էջ 412:

<sup>58</sup> Նույն տեղում, էջ 402:

<sup>59</sup> **Топоров В. Н.** Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983, сс. 228-229.

Տեքստի այդպիսի ըմբռնման դեպքում էական են և՛ տեքստ-տարածության կառույցը, և՛ դրա միավորների տեսակը: Այս տարածությունն «ընդհատական» չէ այն իմաստով, ինչ իմաստով «ընդհատական» են կողի նշանները, թեև այն որոշ իմաստով ընդհատական է: Դրա համար էլ տեքստի հաջորդական նկարագրությունը՝ իբրև պարբերությունների, բարդ շարահյուսական ամբողջությունների և այլ տարրերի ընդարձակում, չի մտնում նկարագրվող տեսության մեջ: Տեքստ-տարածությունը ոչ թե գծային է, այլ բազմաչափ: Այդ իմաստային տարածության միավորները ճշգրտորեն հավասար չեն լեզվի միավորներին, ավելի շուտ դրանք հիշեցնում են ժեստերին համազոր ասույթի որոշ իմակներ<sup>60</sup>:

Տեքստի իմաստային ոլորտի մեկնության համար կարևորելով տարածականության գաղափարը՝ Նիկոլաևան բացահայտում է նաև այդ դեպքում մեծ կշիռ ձեռք բերող «յուրային/օտար» հասկացությունների դրսևորումը: Այդպիսով՝ միանգամայն այլ դիրքերից Նիկոլաևան մոտենում է տեքստի վերլուծության նշանագիտական ուղղության համար կարևոր «սահման» հասկացությանը: Նպատակահարմար ենք գտնում չիրաժարվել այդ երկու մոտեցումների մշակած հնարավորություններից:

Հեքիաթի տեքստի իմաստի համար կարևոր է հենց Նիկոլաևայի առաջարկած «յուրային/օտար» զույգը. հեքիաթի տարածքը միասեռ չէ, ինչպես ցույց կտա ստորև մեր վերլուծությունը, այն տրոհված է մի քանի աշխարհի (ասենք՝ մարդաբնակ աշխարհ և անդրաշխարհ), և հույժ էական է աշխարհների սահմանների անցումը: Եթե մի աշխարհի բնակիչը ներխուժում է մեկ այլ տարածք, ապա այդտեղ օտարի ներկայությունը անմիջապես զգում են:

## 1.2 Տեքստի տեսակն իբրև լեզվաբանական հիմնախնդիր

Տեքստի տեսակը և տեքստի ժանրը, անշուշտ, նույնը չեն. պատկանելով, համապատասխանաբար, լեզվաբանության և գրականագիտության ոլորտներին՝ դրանք քննարկվել են ավանդաբար իրարից անջատ, սակայն վերջին

---

<sup>60</sup> Տե՛ս **Николаева Т. М.** От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000, էջ 408:

տասնամյակներում լեզվաբանները հակված են դրանք դիտել միասին: Այդ դեպքում այս խնդիրը հնարավոր չէ շրջանցել:

Այսպես՝ ըստ ռուս հեղինակավոր լեզվաբան Վ. Ե. Չերնյավսկայայի՝ տեքստի տեսակի և հետևաբար տեքստերի տիպաբանության հիմնահարցը տեքստի լեզվաբանության տիրույթում է: Նա «տեքստի տեսակ» հասկացությունն առաջարկում է օգտագործել որևէ մշակույթում պատմականորեն կազմավորված արդյունավետ կաղապարն անվանելու համար. դա տեքստի կառույցի հենց այն նմուշն է, որը պարտադրում է այդ նմուշի օրինակով ստեղծված տեքստերի գործառույթային և կառուցվածքային առանձնահատկություններ: Տեքստի ամեն մի տեսակ առանձնանում է իրեն ամրագրված ուրույն հատկանիշների համակարգով, և այդ համակարգը թույլ է տալիս տվյալ տեսակին վերագրել կամ չվերագրել որևէ տեքստ: Ընդ որում՝ տեքստի տեսակը գոյություն ունի ինչպես անփոփոխ, խիստ պարտադիր և մշտական հատկանիշների, այնպես էլ փոփոխական՝ ոչ յուրաքանչյուր տեքստի նմուշի մեջ իրականացվող միասնականության մեջ:

Տարբեր տեքստերին բնորոշ հատկանիշների հարցին, թեև տարբեր դիրքերից, անդրադարձել են մի շարք ուսումնասիրողներ: Այսպես՝ սկսած Բախտինից մինչ օրս խոսվել է տեքստի սկիզբն ու վերջը կազմակերպող լեզվական միջոցների մասին: Կան տեքստերի տեսակներ, որոնց մեջ սկիզբն ու վերջն այնքան կայուն են, որ կոչվում են «խոսքային բանաձևեր»: Այդպիսին են նամակի կոչականը կամ հեքիաթի «Լինում է, չի լինում» բանաձևը: Սրանցից ոչ պակաս կարծր են նաև տեքստի հատվածների կապն ապահովող միջոցները:

Ասվածի շրջանակներում է նաև Յու. Նայդայի և Չ. Թեյբրրի ցուցիչների (marker) ուսմունքը<sup>61</sup>: Այս երկու հեղինակները, լուծելով թարգմանական խնդիր, բացահայտում և նկարագրում են տարբեր տեքստերում առկա ցուցիչները: Բայց, ինչպես նկատել է Ն. Աբրահամյանը, այդ ցուցիչները բացի տեքստ կազմակերպելու՝ իրենց անմիջական գործառույթից, ունեն նաև մեկ այլ՝ տեքստի տեսակը բնորոշող գործառույթ: Այսպես՝ հեքիաթի սկզբի ցուցիչը խոսում է ոչ միայն տեքստի **սկզբի**, այլև **հեքիաթի** սկզբի մասին, կոչականը՝ ոչ միայն **սկզբի**, այլև **նամակի** սկզբի մասին: Ցուցիչների

---

<sup>61</sup> Տե՛ս **Nida E. A., Taber C. R.** The Theory and Practice of Translation. Leiden, Brill, 1969, էջ 181-182:



գործածությունը տարբեր տեսակի տեքստերում հավասարաչափ չէ. որոշ տեսակի տեքստերի հատուկ են որոշակի ցուցիչներ, առավել քիչ են հանդիպում այլ ցուցիչներ: Այսպես՝ տրամաբանական բնույթի ներքին անցումների ցուցիչները՝ «թեև», «չնայած», «առարկելով», «համաձայնելով» և այլն, առավել բնորոշ են գիտական տեքստերին: Հեքիաթի տեքստում դրանք շատ ավելի քիչ կլինեն: Այլ կերպ ասած՝ Նայդան և Թեյբըրը, ինչպես ցույց է տալիս Ն. Աբրահամյանը, լեզվական միջոցներ՝ ցուցիչներ ուսումնասիրելով՝ անուղղակի կերպով հանգում են տեքստի տեսակների տարբերակման խնդրին<sup>62</sup>:

Հավակնելով փոխել առկա իրավիճակը և դիտարկելով «ժանր» հասկացությունը խոսքային դաշտում՝ Տ. Ն. Դորոժկինան փաստում է, որ լեզվաբանության մեջ առկա է արտառոց մի վիճակ: Համաձայն լեզվաբանական բառարանների՝ ուսական լեզվաբանությունը «ժանրը» չի դասում իր հիմնական կարգերի թվին: Սակայն դա հակասում է «ժանր» եզրույթի լայն օգտագործմանը լեզվաբանության մեջ: Դորոժկինան եզրակացնում է, որ «ժանր» եզրույթը սկսել է ակտիվորեն քննարկվել, սակայն չի անցել գիտաբառ դառնալու բոլոր փուլերը: Դա նշանակում է, որ ժամանակակից լեզվաբանության մեջ «ժանր» եզրույթի քննարկումն արդիական է<sup>63</sup>:

Դորոժկինան առաջարկում է ժանրորոշման յուրատեսակ հարցաթերթիկ՝ օգտագործելով գրեթե այն բոլոր բնորոշումները, որոնք ոճաբանությունը համարում է ոճաստեղծման գործոններ<sup>64</sup>: Կարծում ենք, որ «ժանրի» և «ոճի» այդ մերձեցումը Դորոժկինայի մոտ գիտակցական է և Բախտինի հայացքների ուշադիր քննության արդյունք:

Միաժամանակ ուսումնասիրվում են հարցի հետևյալ կողմերը՝ ժանրի բնույթը և դրա կազմակերպման ձևերի յուրահատկությունները, խոսքի ժանրային տեսակների տարանջատումը, տեքստի ոճաբանությունը՝ ժանրահաղորդակցական առումով,

---

<sup>62</sup> Տե՛ս **Абрамян Н. Л.** Построение письменного текста. Ер.: Лимуш, 2009, էջ 67:

<sup>63</sup> Տե՛ս **Дорожкина Т. Н.** Речевой жанр в лингвистическом и риторическом аспектах. Уфа, [www.rusoil.net/pages/3411/dorozkin.doc](http://www.rusoil.net/pages/3411/dorozkin.doc):

<sup>64</sup> Տե՛ս, օրինակ, խոսքի գործառության բնութագրերը, այսինքն՝ լեզվի դրսևորման ձևերը՝ գրավոր կամ բանավոր, հաղորդակցման տեսակը՝ զանգվածային, խմբային, անձնական, խոսքի ինքնաբուխ կամ պաշտոնական լինելը, որոնք «Ոճաբանություն և գրական խմբագրում» գիրքը ճանաչում է իբրև ոճաստեղծ գործոններ (տե՛ս **Сурикова Т. И.** Литературное редактирование. // Стилистика и литературное редактирование. М.: Гардарики, 2008, էջեր 44, 57-60):

ժանրի զարգացումը ուսերեն գրական լեզվի գործառական ոճերի այս կամ այն համակարգում և այլն:

ժանրի կարգը և խոսքային ժանրերի տիպաբանությունը, հեղինակի կարծիքով, պետք է դիտարկվեն խոսքի տարբեր տիպերի լայն համակարգում՝ լեզվաբանական մեկնություն տալով տեքստի տեսության ավանդական հարցերին:

Արդյունքում հեղինակը գալիս է հետևյալ եզրակացության. խոսքի ժանրային ձևերի ուսումնասիրման արդիականությունը կապված է առաջին հերթին այն բանի հետ, որ ժանրը տեքստակազմության կարևորագույն գործոնն է:

Լեզվական շատ միջոցներ, նախևառաջ՝ բառագիտական, պահպանում են, Բախտինի խոսքերով, «հիշողությունն» այն ժանրի մասին, որի տեքստերում դրանք հաճախ են հանդիպում, քանի որ այդ լեզվական միջոցները զուգորդվում են դրա անփոփոխակ բովանդակության հետ կամ էլ վերաբերում են դրա խոսքային կարծրատիպերին:

ժանրի երևույթի մասին առավել ճշգրիտ պատկերացումը սա է. ըստ Դորոժկինայի՝ այն պետք է լինի բովանդակության, հորինվածքի և ոճի անփոփոխակ բնութագրերի եռամիասնությունը: Ժանրի մասին ամբողջական պատկերացումը պետք է ստեղծվի ոչ միայն լեզվական, այլև տեքստի կառուցման եղանակները հաշվի առնելով:

Լեզվաբանության մեջ քննարկվող կարևորագույն հարցն է, թե **ինչ** են ժանրային ձևերը՝ լեզվի՞, թե՞ խոսքի երևույթներ, և այստեղ նույնպես կարծիքները տարբեր են:

Ըստ Դորոժկինայի՝ խոսքային ստեղծագործությունների ժանրային ձևերը տեքստի տիպային կաղապարներ են, որոնք լեզվի կրողին տրված են վերացական մակարդակով: Այս եզրահանգումը ևս հիմնավորված է Բախտինի համապատասխան մտքով. «Լեզվի օգտագործման յուրաքանչյուր ոլորտ մշակում է... ասույթների իր՝ **համեմատաբար կայուն** տեսակները, որոնք և մենք կոչում ենք **խոսքային ժանրեր**»<sup>65</sup>:

Դորոժկինան արձանագրում է **լեզվաբանության** մեջ նոր գիտակարգի՝ ժանրաբանության ծագումը, այդ տեսությանը վերաբերող տարբեր աշխատանքներում ժանրը կազմավորող չափանիշները նույնը չեն: Ըստ նրա՝ այդպես էլ պետք է լինի,

---

<sup>65</sup> **Бахтин М. М.** Проблема речевых жанров. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. с. 237.

որովհետև, օրինակ, բանավոր և գրավոր խոսքի ժանրակազմ գործոնները խիստ տարբեր են:

Այդ խնդրի ճշգրիտ ձևակերպմանը և լուծումների որոնմանը զգալի մասնակցություն է ունեցել նաև Վ. Ե. Չերնյավսկայան: Տեքստի լեզվաբանական ուսումնասիրությանը նվիրված իր մենագրության մեջ նա փաստում է ծայրահեղ տարակարծություն: Նախ՝ տեքստի ուսումնասիրությունն արվում է ելնելով մի կողմից՝ տեքստի ներքին չափանիշներից (քերականություն, իմաստաբանություն), մյուս կողմից՝ արտալեզվաբանական չափանիշներից: Երկրորդ՝ գոյություն չունեն տեքստերի դասակարգման միասնական եզրույթներ, ինչը հստակ երևում է տարբեր երկրների լեզվաբանների գործերը համադրելիս: Չերնյավսկայան նշում է, որ այժմ մասնագիտական գրականության մեջ տեքստերի դասակարգման միավորի համար օգտագործվում է մի քանի եզրույթ՝ «տեքստի ժանր», «խոսքային ժանր», «խոսքի ժանր», «ժանրային ձև», «ժանրային տարբերակ»<sup>66</sup>:

Երրորդ՝ տեքստերի տիպաբանության որոշակի հիմունքների առանձնացումը պայմանավորված է հետազոտական մոտեցմամբ: Կա երկու մոտեցում՝ վերևից ներքև ու ներքևից վերև:

Խոսելով ժանրորոշման խնդիրների մասին և այս բնագավառում ընդունելով Բախտինի մեծ ծառայությունը՝ Չերնյավսկայան գրում է, որ այս մոտեցման կողմնակիցները ժանր են անվանում նաև տեքստային ստեղծագործությունների կոնկրետ տեսակը, որոնք միավորված են ընդհանուր նպատակաուղղվածությամբ, միանման հորինվածքով և թեմատիկ համասեռությամբ: Գիտական գրականության մեջ լայն ճանաչում է գտել այն տեսակետը, որի համաձայն՝ տարբերակվում են միջուկային ժանրեր, որոնցում ոճի կատարելատիպն առավել վառ է արտահայտված, և ծայրամասային ժանրեր, որոնք անպայման շեղումներ ունեն կատարելատիպից:

Չերնյավսկայան տարբեր մոտեցումների թվում քննարկում է Վ. Վ. Դեմենտևի տեսակետը, ըստ որի՝ ռուսական ժանրագիտության զարգացման միտումները հետևյալն են. մի կողմից՝ զարգանում է խոսքային ժանրերի լեզվաբանական ուսումնասիրությունը կամ գենրիստիկան, մյուս կողմից՝ խոսքային ժանրերի

---

<sup>66</sup> Տե՛ս **Чернявская В. Е.** Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: ЛИБРОКОМ, 2009, էջ 54:

գործաբանական ուսումնասիրությունը կամ ժանրաբանությունը: Առաջին ուղղությանը Դեմենտը մեղադրում է չափից ավելի պարզեցման և կիրառելի չլինելու մեջ: Երկրորդ ուղղության հիմքը Բախտինի հայեցակարգն է (և այս հանգամանքը լայնորեն ընդունված է ռուսալեզու գիտական գրականության մեջ), ըստ որի՝ ժանրային ձևը խոսքային համագործակցության կաղապարն է:

Գերմանացի ուսումնասիրողները շրջանառության մեջ դրեցին “Textsorte” եզրույթը («տեքստի սորտ»), որը Չերնյավսկայան թարգմանում է «տեքստի տիպ»: Տեքստի տիպի տակ հասկացվում է կառույցի և նմանատիպ տեքստերի ընկալման կաղապար, նմուշ կամ կառուցվածքային նախատիպ, որի օրինակով կարող են կառուցվել այլ տեքստեր՝ տարբեր բովանդակային հագեցվածությամբ: Այլ կերպ ասած՝ տեքստի տիպը համապատասխանում է անփոփոխակ կաղապարին:

Չերնյավսկայան փաստում է, որ բարդություն կա նաև միասնական միջազգային հասկացության առումով: Գերմանացիները, ինչպես նշեցինք, օգտագործում են “Textsorte” եզրույթը, որը, սակայն, միջազգային չի դարձել: Ժանրն ամրագրված է գրականագիտությանը՝ որպես ստեղծագործության՝ պատմականորեն ձևավորվող կառուցվածքային-կազմակերպական ձև: Դրանց տերմինաբանական սահմանազատվածությունը, երբ «ժանր» եզրույթն ամրագրված է գեղարվեստական տեքստերի նկարագրությանը, իսկ «տեքստի տիպը» (սորտը)՝ ոչ գեղարվեստական, մասնագիտական տեքստերի, ավելի շուտ պայմանական նորմերի ծնունդ է: Միաժամանակ չի բացառվում «ժանր» գիտաբանի օգտագործումը մասնագիտական տեքստերի ուսումնասիրության համար, բայց դա ընդհանուր միտում չէ:

Բրիտանացի և ամերիկացի լեզվաբանների ուսումնասիրություններում, սակայն, “genre”, “genre analysis” եզրույթներն օգտագործվում է նմուշի, տեքստի տեսակի կազմավորման ձևի համար, միաժամանակ հենց “text type”-ը՝ նույն իմաստով, ինչ գերմանական “Textsorte”-ն: “Text type”-ը միաժամանակ այլ բան է նշանակում՝ տեքստի տվյալ տեսակին հատուկ ճանաչողական գործողությունները: Առանձնացվում են տեքստի նկարագրական (դեսկրիպտիվ), պատումային (նարատիվ), փաստարկային (արգումենտատիվ), հրահանգչական (ինստրուկտիվ), ներածական (էքսպոզիտոր) տիպերը, որոնք իրականացվում են արդեն կոնկրետ տեքստային ձևերում:

Այսպիսով՝ գոյություն ունեն մի քանի մրցակցող եզրույթներ անգլիական և գերմանական ուսումնասիրություններում, և միասնական մոտեցմանը խոչընդոտում է առաջին հերթին տերմինաբանության թարգմանության և փոխառման անհնարինությունը:

Ինքը՝ Չերնյավսկայան, գերադասում է «ժանրի» փոխարեն օգտագործել «տեքստի տիպ» հասկացությունը՝ ոչ գեղարվեստական տեքստերի տիպաբանական վերլուծության համար: Մենք մեր աշխատանքում կօգտագործենք «տեքստի տեսակ» եզրույթը՝ տարածելով այն գեղարվեստական տեքստի վրա:

Յուրաքանչյուր կոնկրետ տեքստային ստեղծագործություն՝ տեքստի նմուշ, ըստ նրա, գոյություն ունի որպես համապատասխան տեսակի տեքստի ներկայացուցիչ և պետք է քննվի հենց այդ առումով:

Չերնյավսկայան նկատում է, որ և՛ արտասահմանյան, և՛ ռուսական ուսումնասիրություններում տեքստի տիպը կամ խոսքի ժանրը դիտարկվում է որպես մարդկային հաղորդակցությունը կարգավորող, որոշակի կառույց ունեցող ձև, ինչի մասին ասել է նաև Բախտինը. «Խոսքային ժանրերը կարգավորում են մեր խոսքը գրեթե այնպես, ինչպես այն կարգավորում են քերականական ձևերը»<sup>67</sup>:

Վերջին տասնամյակների ուսումնասիրություններում սկսում է գերիշխել այն միտքը, որ տեքստի տիպերի ստեղծումը, վերարտադրումը և ընկալումը ենթադրում է իմացություն տեքստի տիպի մասին: Տեքստի տիպաբանությունը դադարեց լինել զուտ տեսական՝ կենտրոնանալով գործնական բնույթի խնդիրների վրա:

Կան մի շարք հեղինակներ (Կ. Բրինկեր, Ե. Ա. Գոնչարովա, Կ. Կեսլեր), որոնց մշակումները Չերնյավսկայան ընդունում է: Նրանք առաջարկում են տեքստի տեսակի քննությունը կատարել հետևյալ ձևով. 1. տեքստի գործառույթի նկարագրություն, 2. հաղորդակցման ձևի նկարագրություն, 3. ասույթի տեղաժամանակային ուղղվածությունը սահմանափակող թեմատիկ արգելքների նկարագրություն, 4. թեմատիկ զարգացման ձևի նկարագրություն, 5. թեմատիկ նմուշի իրականացման լեզվական, այսինքն՝ բառագիտական ու շարահյուսական և ոչ լեզվական միջոցների նկարագրություն:

---

<sup>67</sup> **Бахтин М. М.** Проблема речевых жанров. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. с. 257.

Այս տարակարծությունների և քննարկումների ուսումնասիրությունից Չերնյավսկայայի եզրակացությունը հետևյալն է. տեքստի դասակարգման գիտական տեսությունն իր առջև չի դնում և չի լուծում միասնական, միշտ ոչ հակասական դասակարգման ստեղծում<sup>68</sup>:

### 1.3. Տեքստն իբրև հաղորդակցություն և խոսույթ

Մ. Մ. Բախտինի որոշ աշխատություններում, մասնավորապես, «Տեքստի հիմնահարցը լեզվաբանության, բանասիրության և այլ հումանիտար գիտություններում» գրառումների մեջ փաստորեն կանխորոշվում է տեքստի վերլուծման ժամանակակից մոտեցումների հիմնարար գաղափարը: Դիտարկելով ոչ թե վերացական «լեզու» հասկացությունը, այլ կենդանի խոսքը՝ նա անմիջապես ներգրավում է նաև ասողի և լսողի հաղորդակցական դերերը:

Նրա կարծիքով՝ ամեն մի ասույթ<sup>69</sup> միշտ ենթադրում է լսող, որը կարող է լինել տարբեր բնույթի, խոսողի հետ տարբեր աստիճանի մտերմության ու հստակեցման, և խոսողը նրա ներկայությունը գիտակցում է այս կամ այն չափով: Այդ հասցեատիրոջ պատասխան ըմբռնումը խոսողը հայցում է և կանխատեսում: Սակայն տեքստը չի ստեղծվում լոկ նրա համար. բացի այդ լսողից՝ ասույթի հեղինակը գիտակցում և ենթադրում է նաև մի բարձրագույն վերհասցեատիրոջ, որին հատուկ է բացարձակ իրավացի պատասխան ըմբռնումը: Տարբեր ժամանակաշրջաններում և տարբեր աշխարհըմբռնումների պայմաններում այս վերհասցեատերը և նրա իդեալական ճիշտ պատասխան ըմբռնումն ընդունում է տարբեր գաղափարախոսական դրսևորումներ (աստված, բացարձակ ճշմարտություն, մարդկային անաչառ խղճի դատաստան,

---

<sup>68</sup> Տե՛ս **Чернявская В. Е.** Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: ЛИБРОКОМ, 2009, էջ 81:

<sup>69</sup> Բախտինն իր մի շարք աշխատություններում հետևողականորեն խուսափում է «նախադասություն» եզրույթից, մեր ենթադրությամբ՝ հետևյալ նկատառումով. ինչպես և մի շարք լեզվաբանական եզրույթներ, նախադասությունը Սոսյուրից առաջ ուներ երկակի իմաստ. առաջինն այն է, ինչ այժմ կոչվում է նախադասության կաղապար, իսկ երկրորդը՝ ասված կամ գրված տվյալ նախադասությունը: Փաստորեն «ասույթ» գրելով՝ Բախտինը նկատի ուներ հենց երկրորդ իմաստը:

ժողովուրդ, պատմության դատաստան): Խոսքի համար (այսինքն՝ մարդու համար) անպատասխան մնալուց ավելի սարսափելի բան չկա<sup>70</sup>:

Բախտինը գրել է նաև հաղորդակցման ընթացքում ըմբռնման և դրա տեսակների մասին. ասված խոսքին լսողի արձագանքը կարող է արտահայտվել և գործողություններով, և կարող է միաժամանակ մնալ լուռ ըմբռնում, սակայն վերջինը դանդաղեցված արձագանք է. ուշ թե շուտ լսվածը և ակտիվորեն ըմբռնվածը կանդրադառնա լսողի հետագա խոսքերում կամ պահվածքում<sup>71</sup>:

Նույն մոտեցումն է նա կիրառում նաև գեղարվեստական խոսքի նկատմամբ: Գեղարվեստական ստեղծագործության ամբողջականության մեջ նա ընդգրկում է դրա և՛ արտաքին, նյութական գոյությունը, և՛ տեքստը, և՛ պատկերված աշխարհը, և՛ հեղինակ-կերտողին, և՛ ունկնդիր-ընթերցողին<sup>72</sup>:

Երկար տարիներ Բախտինի այս գաղափարները չէին զարգանում, հատկապես հեռու էին դրանք լեզվաբանությունից, քանի որ այդ հեղինակը հայտնի էր շատ քիչ, այն էլ՝ իբրև փիլիսոփա և գրականագետ:

1970-ականների վերջին և 80-ականների սկզբին հումանիտար գիտությունների համակարգում կատարվում է նշանակալի իրադարձություն. գրականագիտությունը և լեզվաբանությունը գրեթե միաժամանակ, ամեն մեկն իր դիրքերից, քայլ են կատարում դեպի տեքստը: Լեզվաբանության մեջ մտնում և արագորեն զարգանում է «խոսույթ» («դիսկուրս») հասկացությունը, որը բնորոշվում է իբրև «կյանքի մեջ ընկղմված խոսք», իսկ գրականագիտության մեջ սկսում է զարգանալ «նարատոլոգիայի դպրոցը» (հատկապես՝ ֆրանսիական և գերմանական դպրոցներ): «Խոսույթ», ինչպես նաև դրան առնչվող «հասցեատեր» գիտաբաններն օգտագործել ենք ըստ Արուսյունովայի տեսության մեջ ունեցած իմաստների, իսկ նարատոլոգիայի եզրույթները՝ ըստ Վ. Շմիդի մեկնաբանման:

Մեր կարծիքով՝ էական է խոսույթի և տեքստի հարաբերությունը:

---

<sup>70</sup> Տե՛ս **Бахтин М. М.** Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, էջ 305-306 (1959-1961թթ. գրառումներ. առաջին անգամ տպագրվել են “Вопросы литературы” ամսագրում 1976 թ., N 10):

<sup>71</sup> Տե՛ս **Бахтин М. М.** Проблема речевых жанров. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. էջ 246-247:

<sup>72</sup> Տե՛ս **Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975, էջ 404:

Այդ հարցն իր գրքում բարձրացնում է նաև Վ. Ե. Չերնյավսկայան: Հաղորդակցական բարդ գործընթացի համակարգում տեքստը, նրա կարծիքով, հիմնական, բայց ոչ միակ տարրն է: Այս փաստի հստակ ճանաչումը ժամանակակից տեքստի տեսության մեջ բերեց հետազոտական հետաքրքրությունների վճռական տեղաշարժի՝ տեքստի ներքին կազմությունից դեպի տեքստաստեղծման և իմաստաստեղծման հարցերը:

Տեքստի ամբողջականության բուն հասկացությունն իրական բովանդակություն և իմաստ է ստանում արտալեզվական, տեքստը շրջապատող ֆոնի հետ անքակտելի կապի շնորհիվ: Լեզվական համակարգի (այսինքն՝ ներլեզվական) տվյալները բավարար չեն ամբողջական տեքստի առանձնահատկությունը բացահայտելու համար: Ամբողջական տեքստի էությունը հնարավոր է բացատրել միայն հաշվի առնելով հաղորդակցական, հասարակական-մշակութային, ճանաչողական գործոնները՝ միահյուսված բուն լեզվական գործոնների հետ<sup>73</sup>:

Եթե տեքստի վերլուծությունն առաջին հերթին ուղղված է ներքին՝ ներտեքստային ասույթների փոխհարաբերություններին, ապա խոսույթի վերլուծությունը վերհանում է հաղորդակցական գործընթացի այն առանձնահատկությունները, որոնք բուն տեքստային չեն<sup>74</sup>: Այդպիսով՝ խոսույթը վերլուծելիս հնարավոր չէ վերանալ խոսքի հեղինակից և խոսքի հասցեատիրոջից:

XX դարի լեզվաբանության սրընթաց զարգացումը հասկանալու համար պետք է հիշել, որ այն նաև նշանագիտական գաղափարների ներխուժման արդյունք էր, իսկ վերջինը թափ էր ստանում՝ ամենատարբեր գիտակարգերից գաղափարներ փոխառելով: Մեծ էր նշանագիտության մեջ նաև հաղորդակցության տեսության դերը: Եթե հիմա մեր ունեցած գիտելիքների ողջ պաշարով նայենք Կլոդ Շենոնի հայտնի հաղորդակցության սխեմային (որը մշակվել է 40-ականներին), ապա կտեսնենք, որ ցանկացած տեսակի հաղորդակցության հիմնասյունները հենց ասողն ու լսողն են: Իսկ լեզուն յուրաքանչյուր հաղորդակցության կողն է:

---

<sup>73</sup> Տե՛ս **Чернявская В. Е.** Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: ЛИБРОКОМ, 2009, էջ 134:

<sup>74</sup> Նույն տեղում:



## խափանումներ

Նշանագիտության վաստակն էր նաև, որ այն հստակ տարբերակեց շարահյուսությունը (syntaxis՝ նշանների միջև հարաբերություն), իմաստաբանությունը (semantics՝ օբյեկտների և նշանների հարաբերություն) և գործաբանությունը (pragmatics՝ մարդկանց և նշանների հարաբերություն), իսկ լեզվաբանությունը փորձ արեց այդ տարբերակումից ելնելով՝ վերլուծել սեփական մոտեցումները: Երբ լեզվաբանությունը ճանաչվեց նշանագիտության մաս և ընդունեց այս եռամիասնության օրինաչափականությունը, պարզ դարձավ, որ լեզվաբանությունը մինչ այդ հիմնականում շահագործում էր իմաստաբանական մոտեցումը:

Լեզվաբանության մեջ նախկինում իշխող հայեցակարգը դիտարկում էր լեզվական միավորների և վերացական որոշակի կարգերի, այսինքն՝ հասկացություն կամ նույնն է՝ առարկաների դաս, հարաբերությունը: Դրանից հետո իմաստաբանական հայեցակարգին զուգահեռ սկսեց զարգանալ գործաբանությունը, որը ուշադրությունը բևեռում էր խոսողի և նրա խոսքային ստեղծագործության հարաբերություններին: Այդ շրջադարձի առաջամարտիկներից էր Պ. Գրայսը. նրա աշխատություններում շեշտվում է, որ իմաստաբանական բանաձևը “the word means” («բառը նշանակում է»), որը համընկնում է բառարանագիտական բանաձևին, փոխարինվեց “the speaker means” («խոսողը նկատի ունի») բանաձևով, որն իր մեջ արդեն իսկ ներառում է հաղորդակցական իրադրությունը: Այս արտահայտությունը Գրայսը մեկնաբանում է որպես խոսողի՝ լսողի վրա որոշակիորեն ազդելու ցանկություն, այսինքն՝ խոսողը ցանկանում է ստիպել լսողին՝ ըմբռնել իր մտադրությունը<sup>75</sup>:

Եթե մինչ այդ լեզվաբանության համար ամենակարևորը բառիմաստն էր, տրամաբանական իմաստաբանության համար՝ նախադասության իմաստը, ապա գործաբանությունն իր առարկան է դարձնում ասույթի հաղորդակցական բովանդակությունը: Նշանակության վերաբերյալ իմացաբանական բանաձևը ներթափանցեց նաև վերաբերության տեսություն, որում “the noun phrase “the so and so

<sup>75</sup> St’u **Grice H. P.** (1957). Meaning. // Philosophical Review, 1966(3), <http://www.princeton.edu/~harman/Courses/PHI534-2012-13/Nov19/Grice-meaning.pdf>:

refers”” այսինքն՝ «անվանական խումբը վերաբերում է այսինչ բանին» սկսեց օգտագործվել “the speaker refers” բանաձևը, որը նշանակում է «խոսողը հաստատում է, որ իր ասածը վերաբերում է այսինչ առարկային»: Իմացաբանական վերացարկված վերաբերությամբ մտահոգվածությունը տեղը զիջեց խոսողի վերաբերության նկատմամբ հետաքրքրվածությանը: Պարզվեց, որ խոսքային ակտի իմացաբանական նշանակությունը, այդպիսով, զգայուն է ոչ միայն խոսողի, այլև սոցիալական իրադրության հանդեպ, որում այն կայանում է. հենց դա է արտացոլում «խոսույթ» նոր հասկացությունը: Վերջապես ընդունվեց, որ ասույթի մեկնությունը զգալի չափով կախված է նաև «հասցեատիրոջ գործոնից»:

Այս գաղափարների ակտիվ զարգացումը բերեց լեզվաբանության մեջ նոր տեսության ստեղծման, որն ընդունված է անվանել «խոսքային ակտերի տեսություն» (Ջ. Լ. Օսթին, Տ. վան Դեյք, Ջ. Սյորլ): Այս տեսության առանցքային հասկացությունը խոսողական նպատակի, կամ ուժի, կամ ակտի հասկացությունն է: Բերում ենք Տ. վան Դեյքի այդ հասկացության մեկնությունը. «...մենք ցանկանում ենք, որպեսզի մեր հաղորդակցության ըմբռնման և նրան վերաբերության նշանակություն շնորհելու արդյունքում լսողը մղվի կա՛մ արտաքին աշխարհի մասին իր պատկերացումների փոփոխմանը (լրատվություն), կա՛մ այս աշխարհում մեզ անհրաժեշտ փոփոխությունների (խնդրանք կամ հրաման), կա՛մ ապագայում որևէ իրադրության կամ գործողության ակնկալմանը (խոստում, նախազգուշացում)»<sup>76</sup>:

Խոսքային գործունեության տարբեր տեսություններում հաղորդակցման երկրորդ՝ պասիվ մասնակիցը տարբեր անվանումներ ունի՝ խոսքի հասցեատեր, մեկնող, լսող, լսարան, վերձանող, զրուցակից: Այս հարցով Խորհրդային միության տարածքում զբաղվող առաջիններից մեկը՝ Ն. Դ. Արուսյունովան, օգտվում է հասցեատեր (адресат) եզրույթից՝ դրանով իսկ շեշտելով «խոսքային ասույթի գիտակցական ուղղվածությունը դեպի անձը (իրական կամ երևակայական)<sup>77</sup>, որ կարող է որոշակի ձևով բնութագրված լինել, ընդ որում՝ խոսքի հեղինակի հաղորդակցական մտադրությունը պետք է այդ

<sup>76</sup> Ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста. // НЗЛ. Вып. VIII. М.: Прогресс, 1978, с. 293.

<sup>77</sup> Հմմտ. Բախտինի վերոհիշյալ տարբերակումը՝ խոսքի կոնկրետ հասցեատիրոջ և վերին ատյանի միջև: Տե՛ս Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, էջ 305-306:

քննադատի հետ համաձայնեցված լինի... Հասցեատիրոջ կանխենթադրույթը ասույթի արդյունավետության կարևորագույն պայմաններից է»<sup>78</sup>:

Մեծ սխալ չէր լինի պնդել, որ խոսքի ձևավորումն ընթանում է հասցեատիրոջ գործոնի «ճնշման» տակ, հատկապես անանուն հասցեատիրոջ<sup>79</sup> (մեր կարծիքով՝ Բախտինի բացարձակ հասցեատիրոջ գաղափարի նմանակն է):

Խոսքային ակտի և արձակ տեքստի միջև, նրա կարծիքով, կա որոշակի նմանություն. արձակի յուրահատկությունը, ի տարբերություն քնարերգության, բխում է հաղորդակցությունից: Պատահական չէ, որ նույնիսկ փոքրագույն ավարտուն գեղարվեստական տեքստերի համար ընտրվում է ոչ միայն պատմողական նախադասության ձևը, այլև հարցերի և հրամայական եղանակի ձևերը, որոնք շարունակում են կրել հասցեատիրոջն անմիջական ուղղվածության կնիքը: Այլ կերպ ասած՝ գիտական գրականագիտության մեջ (հատկապես լեհական դպրոցում) ևս մշակվում է հաղորդակցման, այս անգամ՝ գրական հաղորդակցման հասկացությունը:

Մեզ համար խիստ կարևոր է, որ այս դեպքում ներգործելու գործառույթն անցնում է երկրորդ պլան՝ տեղը զիջելով դիմողական (ապելյատիվ) գործառույթին՝ ըստ Կառլ Բյուլերի: Գեղարվեստական գրականության մեջ (որն անգլալեզու երկրներում կոչվում է “fiction”, իսկ դրան վերաբերող երկույթները, համապատասխանաբար, “fictive”) կատարվող հաղորդակցությունը միջգիտակարգային հնարքներով ուսումնասիրում է այսպես կոչված նարատոլոգիայի դպրոցը (Վ. Շմիդ և ուրիշներ):

Հաշվի առնելով, որ հեքիաթը ստեղծվել է անմիջական հաղորդակցության պայմաններում և կրում է դրա կնիքը, նպատակահարմար ենք գտնում դրա տեքստի վերլուծությունը համալրել նաև վերը հիշատակված դպրոցի ձեռքբերումներով:

Ընտրելով առաջին գլխում քննարկված հիմնահարցերից մի քանիսը՝ տեքստի նշաններ (վերնագիր, միջտեքստայնություն, ցուցիչներ), տեքստի տիպաբանություն, ինքնահասկանալիություն, խոսույթ, փորձել ենք տեղափոխել դրանք հեքիաթի տեքստի վերլուծության ոլորտ:

---

<sup>78</sup> **Арутюнова Н. Д.** Фактор адресата. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1981, т. 40, N 4, сс. 356-367, [www.twirpx.com /file/434537/](http://www.twirpx.com/file/434537/).

<sup>79</sup> Նույն տեղում:

## Գլուխ II. ՀԵՔԻԱԹԻ ՏԵՔՍՏԻ ԲՆՈՐՈՇՄԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

### 2.1 Տեքստի նշանները հեքիաթի կառույցում

«Տեքստ» հասկացությունը, ոչ միայն մեր կարծիքով, հատուկ դեր ունի արդի բանասիրության մեջ. գուցե տեքստը կոչված է հաշտեցնելու այն ուսումնասիրողներին, որոնք զգում են գրական ստեղծագործության նկատմամբ թե՛ զուտ բովանդակային, թե՛ զուտ ձևային մոտեցումների անբավարարությունը:

Տեքստի կարգավիճակը սկսում է փոխվել մի քանի եվրոպական երկրների բանասիրության մեջ XX դարի վերջին քառորդում. գիտության «ծայրամասերից» այն գալիս և զբաղեցնում է այնպիսի դիրք, որ տարբեր գիտություններ հավակնում են իրենց մենաշնորհը դարձնել տեքստի ուսումնասիրությամբ զբաղվելը: Լեզվաբանությունը, ռճաբանությունը, գրականագիտությունը, հերմենևտիկան, նոր ճարտարաբանությունը վիճարկում են այն հարցը, թե այդ գիտություններից որի մոտեցումներն են ավելի համապատասխան տեքստի էությունը վերհանելու համար: Որոշակի շրջանում դրանց միանում է նաև տեքստի լեզվաբանությունը:

Տեքստի լեզվաբանության կայացմանն ակամա նպաստել են նաև որոշ լեզվաբաններ, որոնք կանխորոշել են այդ գիտակարգի հիմնական գաղափարները: Թեև նրանցից ոչ բոլորն են օգտագործում համապատասխան եզրույթներ, կարծում ենք՝ նրանց որոշ մտքեր հնարավոր է մեկնել տեքստի լեզվաբանության տիրույթում: Այդպիսին է, մասնավորապես, 20-րդ դարի հայտնի լեզվաբան Ռ. Օ. Յակոբսոնի մշակած լեզվի գործառույթների տեսությունը: Շարադրելով լեզվի գործառույթների իր ընկալումը՝ նա առանձնացնում է մինչ այդ անտեսված մի գործառույթ, որն անվանում է «պոետիկ», սակայն փաստորեն դա տեքստակազմ գործառույթն է (տե՛ս ստորև): Նրա կարծիքով՝ «լեզվի քննությունը պահանջում է դրա պոետիկ գործառույթի բժախնդիր վերլուծություն», իսկ վերջինը չի կարելի ուսումնասիրել լեզվի ընդհանուր հիմնահարցերից դուրս<sup>80</sup>. «Պոետիկան զբաղվում է խոսքային կառույցների հիմնահարցերով ճիշտ այնպես, ինչպես արվեստաբանությունը՝ գեղարվեստի

<sup>80</sup> Տե՛ս Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, էջ 202:

կառույցներով: Քանի որ խոսքային կառույցների մասին ընդհանուր գիտությունը լեզվաբանությունն է, պոետիկան կարելի է դիտարկել իբրև լեզվաբանության բաղկացուցիչ մաս»<sup>81</sup>:

Այս՝ ոճաբանության և նոր ճարտարաբանության համադրությամբ ստեղծված ուղղությունն այժմ ներկայացված է Վ. Ա. Լուկինի՝ նշանագիտական որոշ հասկացություններով հարստացված աշխատություններով: Մի կողմից՝ դրանք մերձենում են գրական լեզվի ուսումնասիրություններին, մյուս կողմից՝ տեքստի լեզվաբանությանը: Այդ աշխատությունները զարգացնում են տեքստի վերլուծության «գործիքները», մասնավորապես, գրական տեքստին մոտենալով նշանագիտական-լեզվաբանական դիրքերից՝ իր գրքերում նա ներմուծում և լայնորեն օգտագործում է, ինչպես արդեն ասել ենք, շատ կարևոր մի հասկացություն՝ տեքստի նշաններ, օրինակ, տեքստի վերնագիրը<sup>82</sup>:

Համոզիչ է նրա փաստարկումը. նա ասում է, որ եթե տեքստի կարևոր տարրերը իսկապես լինեին բառայթը, դարձվածը, նախադասությունը, ապա համապատասխան՝ ձևաբանական, բառագիտական, շարահյուսական վերլուծությունը կտար տեքստի սպառիչ բնութագիրը: Մեզ ճշգրիտ է թվում Լուկինի ձևակերպումը. «Տեքստը բաղկացած է ոչ այն նշաններից, որոնցից այն ստեղծվում է»<sup>83</sup>: Այդ տեքստային նշանները Լուկինի համար համազոր չեն. դրանց որոշ մասն ունի հատուկ նշանակություն տեքստի ձևաիմաստային կառույցի բացահայտման համար: Այդ նշանները կարող են ի հայտ գալ տեքստում ունեցած իրենց հատուկ դիրքերի շնորհիվ. դրանք տեքստի այն հատվածներն են, որոնք ուշադրություն են գրավում, օրինակ, սկիզբն ու վերջը:

Անշուշտ, ցանկացած տեքստ կարելի է վերլուծել և՛ հնչյունային, և՛ բառային, և՛ ձևաբանական, և՛ շարահյուսական մակարդակներով, միևնույն ժամանակ դրանք հնարավոր է վերլուծել ըստ տեքստի նշանների: Այդ նշանները, ինչպես կարծում է

---

<sup>81</sup> Яковсон Р. О. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, էջ 202: с. 194.

<sup>82</sup> Տե՛ս Лукин В. А. Художественный текст: Основы теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

<sup>83</sup> Նույն տեղում:

Վ. Ա. Լուկինը, կարող են համընկնել լեզվական նշանների հետ, սակայն դրանց նշանակությունը և գործառույթը տեքստում սկզբունքորեն այլ է<sup>84</sup>:

Արդյունավետ համարելով «տեքստի նշաններ» հասկացության կիրառումը նաև հեքիաթի տեքստի վերլուծության պարագայում՝ դիտարկել ենք այն՝ իբրև տեքստի հիմնական կարգերից մեկը:

Վ. Ա. Լուկինը, առաջարկելով «տեքստի նշաններ» կարևորագույն հասկացությունը, իբրև տեքստի նշաններ՝ դիտարկում է ինքնահասկանալիությունը, միջտեքստայնությունը, վերնագիրը, անդրտեքստը, բնաբանը, գրաշրջությունը: Դրանցից առանձնացրել ենք մեր աշխատանքի համար առավել կարևոր մի քանիսը՝ միջտեքստայնությունը, վերնագիրը, անդրտեքստը, կենտրոնացել դրանց ուսումնասիրման վրա: Բացի այդ՝ հաշվի առնելով հեքիաթի տեքստի այն առանձնահատկությունը, որ հեքիաթն ունի սկզբի և վերջի ակնառու՝ շատերի կողմից նկատված բանաձևեր, ուսումնասիրել ենք դրանք «ցուցիչ» անվան տակ: Սկզբի/վերջի, ինչպես նաև հեքիաթում հանդիպող անցման ցուցիչներն ընդգրկել ենք տեքստի նշանների թվում՝ զարգացնելով Լուկինի համապատասխան տեսությունը: Ուսումնասիրելով հեքիաթին բնորոշ տեքստի նշանները՝ նկատել ենք, որ նույն լեզվական արտահայտությունը կարող է միաժամանակ տեքստի մի քանի նշան լինել: Օրինակ՝ սկզբի և վերջի ցուցիչները կարող են ունենալ միջտեքստային բնույթ, այսինքն՝ լինել մեջբերում, այլ տեքստի օգտագործում, իսկ վերջի ցուցիչները հաճախ կրում են նաև անդրտեքստային գործառույթ, առկայացնում են խոսողին և լսողին: Վերհանված են ցուցիչների տարբեր իմաստները և գործառույթները:

Որպես տեքստի կարևոր նշան՝ նա քննում է վերնագիրը՝ պնդելով, որ դա է մատնանշում տեքստի վերին սահմանը, և ավելի քիչ տեղ է հատկացնում տեքստի «մարմնի» սկզբին: Եվ քանի որ վերնագրին հավասարազոր տեքստի վերջի ազդանշան չկա, հեղինակը հետևյալ դատողությունն է անում. տեքստի համար հենց վերին սահմանը նշելն է կարևորագույնը, իսկ ներքևի սահմանը, այսինքն՝ վերջը, տեքստերում չի ընդգծվում<sup>85</sup>: Սակայն ստորև օգտագործելով տեքստի նշաններ

<sup>84</sup> Ст'я **Лукин В. А.** Художественный текст: Основы теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

<sup>85</sup> Նույն տեղում:

հասկացությունը՝ մենք նկատել ենք, որ Լուկինի այդ դիտարկումը չի տարածվում հեքիաթի տեքստի վրա. այս դեպքում խիստ ընդգծվում են և՛ վերին, և՛ ստորին սահմանները, ընդ որում, մեր կարծիքով, վերնագրի դերը հեքիաթի տեքստի համար այնքան կարևոր չէ, որքան մյուս տեքստի նշանի՝ ցուցիչների դերը: Լրացնելով Լուկինին՝ մենք կարևորել ենք հեքիաթի սկզբը և վերջը մատնանշող լեզվական միջոցները՝ դրանք անվանելով «ցուցիչ»՝ օգտագործելով Յու. Նայդայի և Չ. Թեյբրրի եզրույթը: Այդպիսով՝ առաջարկում ենք, կիրառելով Լուկինի «տեքստի նշաններ» հասկացությունը, զարգացնել տեքստի նշանների տեսությունը:

Տեքստի նշանը հատկապես աչքի է ընկնում, երբ այն ուժեղ դիրքում է: Ուժեղ դիրքի հասկացությունը (հնչույթի ուժեղ դիրքի նմանությամբ) տեքստի լեզվաբանները ներմուծել են՝ ընդգծելու համար, որ դիրքը տեքստի մեջ կարող է փոխել նշանի կշիռը: Ուժեղ դիրքում հայտնված նշանների դերն ավելի մեծ է: Դրանք հակված են կուտակվելու տեքստերի սկզբում և վերջում: Ինչպես տեսնում ենք, տեքստի նշաններ բացահայտելու միտումը Լուկինին մերձեցնում է Լոտմանի՝ տեքստի սկզբի և վերջի կաղապարող իմաստին վերաբերող գաղափարներին:

Ստորև իբրև տեքստի նշաններ քննվում են՝

ա. միջտեքստայնությունը.

բ. վերնագիրը.

գ. անդրտեքստը (մետատեքստ).

դ. ցուցիչները:

### **2.1.1 Միջտեքստայնություն**

Արդի տեքստի լեզվաբանության ուշագրավ հարցերից մեկը՝ միջտեքստայնությունը, սկզբում մշակվում էր իբրև հետմոդեռնիստական գրականության, գրականագիտության, գեղագիտության և փիլիսոփայության հասկացություն: Այդ եզրույթը 1967 թվականին ներմուծել է հետկառուցվածքաբանության տեսաբաններից Յուլիա Կրիստևան՝ այն երևույթները անվանելու համար, որոնց շնորհիվ տարբեր տեքստերը կամ դրանց մասերը կապվում

են միմյանց<sup>86</sup>: Ինչպես հաճախ ասվում էր, դա տվյալ և նախադեպ տեքստի հարաբերությունն է: Վերաիմաստավորելով բախտինյան երկխոսության գաղափարը՝ Կրիստևան հակված էր «միջտեքստայնություն» ասելով հասկանալ տեքստի հարաբերությունը մշակութային նշանագիտական միջավայրի հետ<sup>87</sup>:

Այդ գրականության համար հատուկ է Մ. Ռիֆատերի ձևակերպած միտքը. «Տեքստայնության գաղափարը ինքնին անբաժանելի է միջտեքստայնությունից և հիմնված է դրա վրա»<sup>88</sup>:

Ֆրանսիացի հետմոդեռնիստական տեսաբան Ժ. Ժենետը ճշգրտել է տեքստերի հարաբերության մեր պատկերացումը՝ առաջարկելով դրանց փոխազդեցության դասակարգում<sup>89</sup>.

1. միջտեքստայնությունն՝ իբրև միևնույն տեքստում երկու կամ ավելի տեքստերի «համաներկայություն» (մեջբերում, ակնարկ (ալյուզիա), գրագողություն).

2. հարատեքստայնություն՝ տեքստի հարաբերությունն իր վերնագրի, բնաբանի, վերջաբանի հետ.

3. անդրտեքստայնություն՝ մեկնող և հաճախ քննադատող հղում իր նախատեքստին.

4. հիպերտեքստայնություն՝ պարոդիա, նախադեպ տեքստի ծաղրում.

5. գերտեքստայնություն, որն ընկալվում է իբրև նույն տեսակի տարբեր տեքստերի կապ:

Ինչպես տեսնում ենք, յուրովի միջտեքստայնություն է նաև, ըստ Ժենետի, բոլոր հեքիաթների՝ նույն տեսակին պատկանելը, այդ պատճառով էլ մեր աշխատանքի առաջին գլուխը ներառում է տեքստերի տիպաբանության հարցը:

---

<sup>86</sup> Միջտեքստայնության որոշ դրսևորումների և Մ. Մ. Բախտինի մշակած՝ տեքստերի սեփական և ուրիշի խոսքի երկխոսության միջև ակնհայտ նմանություն կա: Դա բացատրվում է նրանով, որ Կրիստևան սովորել է ԽՍՀՄ-ում, շփվել Բախտինի հետ և մինչև հիմա իրեն անվանում է Բախտինի աշակերտը:

<sup>87</sup> Տե՛ս **Можейко М. А.** Интертекстуальность. // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск.: Интерпрессервис, 2001:

<sup>88</sup> **Riffater M.** Semiotics of poetry. Մեջբերվում է ըստ՝ Современное зарубежное литературоведение հանրագիտարանի, М.: Интрада, 1996. էջ 207:

<sup>89</sup> Տե՛ս **Genette G.** Palimpsestes: La littérature au second degree. - P., 1982, էջ 467: Մեջբերվում է ըստ՝ Современное зарубежное литературоведение հանրագիտարանի, М.: Интрада, 1996. էջ 208:



Սակայն քանի որ այդ հարաբերությունը կարող է շատ լայն մեկնաբանվել, ապա նշանագետները և լեզվաբանները, հենվելով Ժենետի դասակարգման վրա, փորձեցին դրան տալ ավելի նեղ և հստակ մեկնություն: Օրինակ՝ Վ. Ե. Չերնյավսկայան առաջարկում է տարբերակել արմատական միջտեքստայնությունն այն միջտեքստայնությունից, որը բուն տեքստային կարգ է. նա իբրև տեքստային հարաբերություն է դիտարկում ոճավորումը, պարողիան, բառացի վերարտադրումը, ցենտոնը, կոլաժը<sup>90</sup>: Նա այն լեզվաբաններից է, ովքեր միջտեքստայնությունը դիտարկում են լեզվաբանական դաշտում:

Միջտեքստայնությունն իբրև զուտ տեքստային երևույթ մեկնաբանել է նաև Վ. Ա. Լուկինը (նա միջտեքստայնություն է համարում առաջին հերթին մեջբերումը), և քանի որ հետմոդեռնիստական գրականության մեջ հանդիպում է նաև միջտեքստայնության շատ լայն մեկնություն, ավելի նպատակահարմար ենք գտնում հետևել այս նեղ, լեզվաբանության ավանդույթներին հավատարիմ մեկնությանը:

Լուկինը նշում է. «Տեքստի այդպիսի հատվածը (այսինքն՝ մեջբերումը - Տ. Ն.) որևէ տեքստի մեկ հատվածի (ավելի հազվադեպ՝ ամբողջ տեքստի) կրկնությունն է այլ տեքստում: Այս սահմանումից հետևում է, որ մեջբերումը միշտ կատարում է կապակցման գործառույթ... այն առումով, որ կրկնությունը ոչ թե տեքստի մեջ է, այլ տեքստերի միջև: Եվ հենց այն պատճառով, որ տեքստերի ճնշող մեծամասնությունը պարունակում է մեջբերում, դրա համար էլ միջտեքստայնությունը՝ տեքստային կապակցվածությունը բոլոր մակարդակներում, ընդունվում է իբրև տեքստային հատկանիշ»<sup>91</sup>:

Սակայն գիտական գրականության մեջ հակվածություն կա միջտեքստայնություն համարել նաև անուղղակի մեջբերումը, օրինակ, ուրիշ տեքստերի շատ հայտնի տեղանվան կամ հատուկ անվան օգտագործումը, ինչպես նաև որևէ տեքստի ազատ վերաշարադրանքը: Առանձին պետք է դիտարկենք նախադեպ տեքստի կառույցի վերարտադրումը, քանի որ դա (տե՛ս Ժենետի դասակարգման 5-րդ կետը) մղում է

---

<sup>90</sup> Տե՛ս **Чернявская В. Е.** Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: ЛИБРОКОМ, 2009, էջ 97-111:

<sup>91</sup> **Лукин В. А.** Художественный текст: Основы теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

դեպի այն հարցը, թե ինչպես է ստեղծվում նույն տիպի տեքստերի ընդհանրությունը: Մասնավորապես՝ որոշ տեքստերի, օրինակ, հեքիաթի համար սկզբունքային է տեքստի կառույցի կրկնօրինակումը, ինչը Չերնյավսկայան միջտեքստայնություն է համարում:<sup>92</sup>

Միջտեքստայնության երկույթը բավականին բարդ ձևով կապված է տեքստին բնորոշ մեկ այլ երկույթի հետ, որն անվանում են «տեքստ տեքստում» (“text in text”): Բանն այն է, որ մեջբերումը միշտ ստեղծում է «տեքստ տեքստում» երկույթի տեսակ, սակայն վերջինն ավելի ընդգրկուն է: Այդպիսին է, օրինակ, երկու ազգային լեզուներով գրված տեքստը, ինչպես Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում: Մեկ այլ օրինակ է, երբ ազգային լեզուն չի փոխվում, սակայն պատումի մեջ դրվում է նշանագիտորեն այլ տիպի տեքստ, մասնավորապես, հերոսի նամակը կամ օրագիրը, ինչպես Նար-Դոսի «Ես և նա» պատմվածքում:

Բացի այդ՝ «տեքստ տեքստում» է ստեղծում տարբեր տիպի իրականությունները նկարագրող տեքստերի համադրությունը. օրինակ՝ գիտակցության երկույթները՝ հուշը և երազը, այլ իրականություն են մարդկանց արարքների կամ ուղիղ խոսքի համեմատ, և դրանց բառային վերարտադրումը այլ տիպի տեքստ է<sup>93</sup>, ինչպես Հրանտ Մաթևոսյանի «Մեծամոր» էսսեում:

Ըստ Լ. Դելենբախի և Պ. Վան դեն Հևելի, որոնք հիմք են դրել հետազայում «նարատոլոգիա» անունը ստացած հատուկ հաղորդակցական-խոսութային վերլուծությանը, միջտեքստայնությունը պետք է հասկացվի ավելի նեղ և հստակ՝ իբրև ներտեքստային խոսությունների հարաբերություն՝ պատմողի խոսույթը հերոսների խոսությունների մասին, մի հերոսի խոսույթը մյուս հերոսների խոսությունների մասին<sup>94</sup>: Այլ կերպ ասած՝ նրանց հետաքրքրում էր այն հիմնահարցը, որը Բախտինն արդեն իսկ ձևակերպել էր. վերլուծելով, մասնավորապես, «Եվգենի Օնեգին» վեպի պոետիկան՝ Բախտինը ցույց է տվել, որ հերոսների ուղղակի խոսքից բացի՝ կան նրանց վերաբերող

<sup>92</sup> Տե՛ս **Чернявская В. Е.** Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: ЛИБРОКОМ, 2009, էջ 201:

<sup>93</sup> Տե՛ս **Лотман Ю. М.** Текст в тексте. // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002, էջ 64-78:

<sup>94</sup> Տե՛ս **Ильин И. И.** Интертекстуальность. // Современное зарубежное литературоведение. М.: Интрада, 1989, էջ 208:

«խոսքային գոտիներ», որտեղ Պուշկինը խոսում է նրանց «լեզվով» և նրանց հետ երկխոսության մեջ մտնում<sup>95</sup>:

Այս երևույթներին են հարում նարատիվի մեջ տարբերակված առաջնային, երկրորդային և այլ պատմողները (տե՛ս, օրինակ, հայտնի «Հազար ու մի գիշեր» հեքիաթի տեքստի կազմությունը: Այս կապակցությամբ Վ. Շմիդը նկատում է շատ հետաքրքիր մի բան՝ առաջնային պատմողը, տվյալ դեպքում՝ Շահրեզադան, ոչ միշտ է պատումի համար կատարում կարևորագույն դեր<sup>96</sup>):

Հատկանշական է, որ «տեքստ տեքստում» երևույթը կարող է դիտարկվել նաև արվեստի ստեղծագործությունների ոլորտում միայն այն դեպքում, երբ դրանք ընկալվում են իբրև տեքստ: «Տեքստ տեքստում» երևույթը և դրա զանազան դրսևորումներն արվեստի տարբեր բնագավառներում, ինչպես նաև ընդհանուր տեսական հարցերը քննվում են Ս. Մ. Հարությունյանի «Նշանագիտական սահմանները արվեստում» գրքում<sup>97</sup>:

Հիմքեր կան այդ տիպի բոլոր երևույթները դիտարկել իբրև տեքստային դրսևորում՝ ուրիշ տեքստի նշանների շարքում (հատկանշական է, որ Լուկինը, ինչպես և մի շարք այլ ուսումնասիրողներ, միջտեքստայնությունը համարում է տեքստային հատկանիշ<sup>98</sup>):

Լուկինը միջտեքստայնությունը բացահայտում է հետևյալ ենթաթեմաների միջոցով. տեքստի և վերնագրի հարաբերություն, անդրտեքստը տեքստում, մեջբերում, բնաբան, նախադեպ տեքստ, բայց կարծես թե հիմնական երևույթը նրա համար մնում է մեջբերումը:

Միջտեքստայնությունը, կարծում ենք, ուրույն տեսք է ստանում հեքիաթի վերլուծության ժամանակ<sup>99</sup>, ընդ որում՝ հեքիաթներում կան և՛ մեջբերումներ, իհարկե,

---

<sup>95</sup> Տե՛ս **Бахтин М. М.** Слово в романе. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975, էջ 411-416:

<sup>96</sup> Տե՛ս **Шмид В.** Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008, էջ 81:

<sup>97</sup> Տե՛ս **Арутюнян С. М.** Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ). М.: МГУКИ, 2007:

<sup>98</sup> Տե՛ս **Лукин В. А.** Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

<sup>99</sup> Այն երևույթը, որ հեքիաթներում հանդիպում են կրկնվող հատվածներ, բանագիտության մեջ գրեթե ամենասկզբից քննարկվում էր այլ լույսի ներքո՝ փոխառություն, թե՛ ընդհանուր ծագում:

ոչ գրական խոսքին վերաբերող իմաստով, և՛ միջտեքստայնության այլ երևույթներ, օրինակ, ուրիշ տեքստերից վերցված անուններ. ինչպես նկատել է Լուկինը ևս, «նախադեպ տեքստ կարող է լինել նաև հատուկ անունը»<sup>100</sup>: Հեքիաթներում Սանասարն ու Բաղդասարը վերցված են հայկական էպոսից, Այոշա Պոպովիչը, Սոլովեյ Ռազբոյնիկը, Իյա Մուրոմեցը՝ ռուսական բիլինաներից, Արթուր թագավորը՝ անգլիական առասպելներից և այլն:

Անձնանունները պատմական տեքստում ճշգրիտ տեղեկություն են, սակայն բանահյուսական ստեղծագործություններում ունեն ուրիշ բնույթ՝ սուկ մշակույթի մասին են խոսում, ինչպես նաև այն մասին, որ դրանք կարևոր դեր են խաղացել տվյալ ժողովրդի կյանքում: Հեքիաթներում հիշատակվում են նաև օտար ժողովուրդների հերոսները, օրինակ, ռուսական հեքիաթում՝ Մակեդոնացին, հայկականում՝ Լենկթեմուրը և այլն:

Որոշ հատուկ անուններ, ինչպես վերը նշվածները, օժտված են ինքնահասկանալիության բարձր աստիճանով, դրանց մոտիվացիան տեքստից դուրս է, դրանք ուրիշ տեքստից կամ պատմությունից են:

Հեքիաթներում պահպանվում են նաև էպոսների հերոսների կերպարներն ու անունները. մասնավորապես, ինչպես ասվեց, ռուսական հեքիաթներում հիշատակվում են բիլինաների հերոսները. “История о славном и храбром богатыре Илье Муромце и о Соловье-Разбойнике”, “Илья Муромец и змей”։ Այդ պատմությունները ենթարկվում են հեքիաթին բնորոշ մշակման, օրինակ, “Илья Муромец и змей” հեքիաթն ունի տիպիկ հեքիաթային սկիզբ. “Не в котором царстве, не в котором государстве жил-был мужичок и с хозяйскою”։

Նույն տիպի մշակման է ենթարկվել հայկական «Սանա ծներ» էպոսի «Սանասար և Բաղդասար» ճյուղը, մասնավորապես՝ «Սանասար և Բաղդասար» հեքիաթում յուրովի «հեքիաթային» միջոցներով և հնարքներով պատմվում են հիշյալ ճյուղի իրադարձությունները: Պատմությունը սկսվում է հեքիաթին բնորոշ ցուցիչով և ավարտվում ավանդական հարսանիքով և Մհերի ու Ձենով Օհանի ծննդով (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. VI, N 156): Իսկ “Алеша Попович”, “Сказание об Александре Македонском”

<sup>100</sup> Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>.

հեքիաթներում հերոսների ուժի մասին է պատմվում, ինչպես նաև Մակեդոնացու մասին:

Իրականի և ոչ իրականի հետաքրքիր հարաբերության ենք հանդիպում “Whittington and His Cat” անգլիական հեքիաթում: Ռիչարդ Վիթինգթոնը պատմական դեմք է՝ XIV-րդ դարում նա եղել է հայտնի վաճառական և երեք անգամ՝ Լոնդոնի Լորդ Մեր: Սակայն հեքիաթը յուրովի է մատուցում նրա կյանքը՝ դարձնելով նրան հեքիաթի հերոսի համար տիպիկ՝ սոցիալական ցածր խավից բարձրացած և բարեկեցության հասած մարդ: Նույնիսկ նրա արձանի տեղադրումը ճշտված փաստ չէ, չնայած դրան՝ հեքիաթն այն ներկայացնում է իբրև այդպիսին և նույնիսկ հիշատակում 1780 թվականը՝ իբրև արձանի գոյության վերջին տարի:

Երեք ժողովուրդների հեքիաթների գանձարանը պարունակում է նույն տիպի՝ իրականը և ոչ իրականը միաձուլող պատմությունների փորձեր. վերցվում է, մասնավորապես, իրական աշխարհագրական վայր և ստեղծվում դրա գոյությունը բացատրող լեգենդը, առասպելը, մի շարք դեպքերում այսպիսի առասպելը դժվար է տարանջատել հեքիաթից (հատկանշական է, որ Վիթինգթոնի մասին կա և՛ հեքիաթ, և՛ բալլադ):

Սակայն ամենաէական երևույթը հեքիաթի համար որոշակի կառույցի վերարտադրումն է, ինչը վերադարձնում է մեզ տեքստի տեսակի խնդրին: Հաճախ դժվար է ասել՝ հեքիաթի որոշ կայուն արտահայտություններն ինչ են՝ էությամբ մեջբերում են, թե՛ ստեղծված են, քանի որ ասացողը ենթարկվում է տվյալ տեքստը կազմելու կանոններին, ասենք, ինչպես երջանիկ ավարտը (այս մասին տե՛ս III գլխում):

Ակնհայտ է, որ հեքիաթում առկա են ժողովրդական բանահյուսության այլ տեքստերից «մեջբերումներ»՝ ասացվածքներ, հանելուկներ, առակներ, երգեր, լեգենդներ (հատուկ հարց է ռուսական նախասկզբի և ծանձրալի հեքիաթների հարցը): Հաճախ ասացվածքները, լինելով մեջբերում, դառնում են նաև մեկ այլ տեքստային նշան՝ հեքիաթի վերնագիր: Այս ձևի մեջբերումը, ենթադրում ենք, հեքիաթի տեքստում դառնում է ավանդույթ և հեքիաթից հեքիաթ կրկնվելով՝ տալիս է կրկնակի միջտեքստայնություն՝ կապելով այդ հեքիաթներն իրար: Փաստորեն այստեղ տեքստի լեզվաբանության կարևոր կարգերից մեկը՝ տեքստի նշանը, կապվում է միջտեքստայնության և վերնագրի հարցի հետ:

Հեքիաթում մեծ է մեջբերման դերը, որն ըստ Ժենետի՝ միջտեքստայնության ենթատեսակներից մեկն է՝ տեքստերի համաներկայություն, Լուկինի համար՝ հենց բուն միջտեքստայնությունը: Լուկինը նշում է մեջբերման մի քանի բնութագրում. մեջբերումը ունենում է հեղինակ, որը նշվում կամ չի նշվում, մեջբերումը գրվում է չակերտների մեջ և այլն<sup>101</sup>: Հասկանալի է, որ մեջբերումը ճշգրիտ իմաստով՝ հիմնական տեքստից առանձնացման ձևերով՝ չակերտով և տառատեսակի փոփոխությամբ, վերաբերում է միայն գրավոր տեքստին: Սակայն մենք փորձում ենք «մեջբերում» հասկացությունը տարածել հեքիաթի վրա:

Հեքիաթը, լինելով բանավոր ստեղծագործություն, ունի իր առանձնահատկությունները: Հեքիաթում գործածվող, կրկնվող արտահայտությունները հիմնականում տարածված ձևակերպումներ են, որոնց տեղյակ է տվյալ լեզվով խոսող կամ տվյալ տարածքում ապրող հանրությունը: Այսինքն՝ բանահյուսական տեքստի, տվյալ դեպքում՝ հեքիաթի մեջբերումները ճանաչելի են, բայց ունեն գրավոր գրականությունից նրանց տարբերող հետևյալ առանձնահատկությունը. դրանց սկզբնաղբյուրը չափազանց դժվար է գտնել: Դրա շնորհիվ ստեղծվում է միջտեքստայնության յուրովի տարբերակ. սովորաբար միջտեքստայնությունն արձանագրվում է, եթե կա այսպես կոչված նախադեպ տեքստ (այդպես կոչում է Լուկինը):

Մեջբերում կարող է լինել տեքստի ցանկացած հատված, այդ թվում՝ վերնագիրը (տե՛ս ստորև):

Թեև տեքստերի մեծ մասի համար հնարավոր է գտնել ընդհանուր տեքստային նշաններ՝ մեջբերումներ, սակայն հեքիաթի տեքստն ունի այնպիսի մի մեջբերում, որը հատուկ է միայն նրան և այդպիսով իսկ կատարում է տեքստի տեսակը մատնանշող դեր: Խոսքը մուտքի ցուցիչների կամ բանաձևերի մասին է, որոնք ամենախսկական մեջբերում են, քանի որ գրեթե նույնությամբ կրկնվում են հեքիաթների մեծ մասում: Կան, անշուշտ, հեքիաթներ, որոնք չունեն սկզբի/վերջի ցուցիչներ, այդուհանդերձ ցուցիչները հեքիաթի տեքստի կառուցվածքի ամենաբնորոշ բաղկացուցիչներն են:

---

<sup>101</sup> Տե՛ս **Лукин В. А.** Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

Փաստորեն ցուցիչը յուրովի միջտեքստայնություն է (ավելի մանրամասն տե՛ս 2.1.4 ենթագլխում):

Հեքիաթի մեջբերում կարող են լինել և պատումի տարբեր հատվածները, այսինքն՝ ասացողի խոսքը, հեքիաթի հերոսների խոսքերը, ընդ որում՝ կան հատվածներ, որոնք կրկնվող են միայն տվյալ ժողովրդի հեքիաթներում, և կան էլի կրկնվող մասեր, որոնք ընդհանրական են երեք ժողովուրդների հեքիաթներում:

Պատումի կրկնվող մեջբերումներից են, օրինակ, օտար տարածքի, մասնավորապես, դևի տարածքի նկարագրության հատվածները, այն, որ այդտեղ ամեն ինչ այլ է. «Շատ գացին, քիչ գացին, հող ու ջրի մը ռաստ էկան. հող կարմիր, ջուր կարմիր, քար կարմիր, փայտ կարմիր» («Թուր ի թամ թագավորի հեքիաթ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XIII, N 7)<sup>102</sup>: Նույնը ասվում է մյուս տարածքների մասին, փոխվում է միայն գույնը՝ սպիտակ և սև: Նման օտար տարածքի նկարագրություն է ռուսական հեքիաթներում Բարա-յագայի տան պատկերումը. «Ехали по долам, по горам, по зеленым лугам, и приехали в дремучий лес; в том лесу стоит избышка на курячьих ножках, на бараньих рожках, когда надо - повертывается» («Иван Быкович»):

Նման կրկնվող ու հատուկ մաս է հեքիաթի հերոսին հարմար ձի գտնելու հատվածը, ընդ որում՝ այդ ձին հիմնականում անտեսված մի կենդանի է, որին պետք էր ուշադրություն դարձնել. «Գնաց, ձիերի միջքին ձեռ տվուց, ձիանը բիրադի մեջքները կռացրին, դիմացան ոչ դրա ձեռի տակին: Էկավ, տեհավ, որ դռան տակին մի քոսոտ ձի կա կապած, աշկից քցած. ձեռը տվուց ձիու յալին, շատ թափեթափ տվուց, տեհավ, որ ձին հեշ եռըմ չի» («Հազարան բլբուլ կամ Ալո-Դինոյի նաղլը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 1): Նույն միտքը, որ անտեսված մեկը կարող է լինել լավագույնը և ամենաարժանավորը, հեքիաթում վերաբերում է նաև որոշ հերոսների՝ թագավորի երրորդ որդին, խորթ մայր ունեցող աղջիկը և այլն:

Կրկնվող է հեքիաթի ու նաև էպոսի տարածված նկարագրությունը, երբ հերոսը մեծանում էր «ոչ թե օրով, այլ ժամով», չափազանց ուժեղ էր և խաղալիս վնասում էր հասակակից երեխաներին. «Ասլանդադին հալը տաս տարեկան չկար, բայց էնքան ուժեղ էր, վեր տըղէների խէտը խաղալուն վարին ձեռ էր տալի, մէ վնաս խասուցէս էր:

---

<sup>102</sup> Հեքիաթներից հատվածները մեջբերվում են ժողովածուներում ներկայացված ուղղագրությամբ և կետադրությամբ:

Վարի թէվէն պոնես էր, թէվն էր տեղէն տուա իկյալի, վարին մէ սիլլա էր տալի, վիզը ծովէս էր, վարի անգլճէն էր պոնէլի, անգյաճն էր քլօքլէն յլէլի» («Ասլանդադի», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 17): Նմանատիպ նկարագրություն է անգլիական հեքիաթում. “And so much did he grow that when but ten years old he was already eight feet high, and his hand like a shoulder of mutton” (“Tom Hickathrift”):

Հայկական հեքիաթին բնորոշ է աղավնու միջոցով թագավոր ընտրելու նկարագրությունը, օրինակ, «Փետե ձին» հեքիաթում. «Էթըմ են դովլաթ դուշին նորից բաց են թողըմ: Գալիս ա երթկովը մննըմ, քաչալի գլխին վե գալի: Քաղաքի մարթիկը թոփ են ըլնըմ, ասըմ են թե. - Աստված սրան թաքավոր ա կամեցել, պըտի դնենք թաքավոր» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I. N 5):

Ընդհանուր է փերիների՝ փետուրները հանելու և գետում լողանալու նկարագրությունը. “Вдруг прилетели на́ море тридцать три колпицы, ударились оземь и стали красные девицы - все хороши, а одна лучше всех; разделись и бросились в воду” (“Три царства - медное, серебряное и золотое”).

Հերոսների ճանապարհի նկարագրությունն է միանման երեք ժողովուրդների հեքիաթներում. այն անցնում է սարերով, ձորերով, անտառներով (հմմտ. նաև վերը բերված ռուսական հեքիաթի “Ехали по долам, по горам, по зеленым лугам...”). “Off poor Jack rides over hills, dales, valleys, and mountains, through woolly woods and sheepwalks, where the old chap never sounded his hollow bugle-horn, farther than I can tell you tonight or ever intend to tell you” (“The King of England and his Three Sons”):

Նման մեջբերումների բնույթը համակցված է. սրանք և՛ լեզվական կրկնվող միջոցներ են, և՛ միևնույն ժամանակ սյուժեի միավորի կրկնություն, այսինքն՝ այն, ինչով առաջինը զբաղվել է Պրոպը:

Չափազանց ճանաչելի է հեքիաթի պատումին հատուկ մեջբերումը՝ երկու, երեք, յոթ, տասներկու ճանապարհների խաչմերուկը, որը նույնպես փաստորեն երկբնույթ է՝ կապված խորհրդանշական թվերի հետ, որն իբրև երևույթ շատ է քննարկվել: Ճանապարհների խաչմերուկը, որը չափազանց տարածված է հայկական և ռուսական հեքիաթներում, քիչ է հանդիպում անգլիական հեքիաթներում և տպավորիչ չէ:

«Գնացին, տեհան իրեք ճամփա, մեչտեղը մի հալիվոր նստած ա....

Ասեց.– Մինը Թիֆլիս ա էթըմ, մինը հ'էրևան ա էթըմ, համա էս ճամփեն էթողը ետ չի



գալիս, գեղան-գյալմագի ճամփեն ա» («Հագարան բլբուլ կամ Ալո-Դինոյի նաղլը», ՀԺՀ ԳԱՀ հ. I, N 1), «Դրանք մի ճամփա բռնեցին գնացին: Գնացին, տեհան՝ հրես ճամփեն բաժանվրմ ա էրկսի. ճամփեքանցի մինը փորցանքով լիքն էր, հըմա էն մինը անփորցանք էր» («Առջի տղի նաղլը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 9): Տասներկու ճանապարհի են հանդիպում «Հուրի թաքավորի ախշկա հեքիաթի» գործող անձինք, և գլխավոր հերոսն, իհարկե, գնում է վատ ճանապարհով. «Դուս էկան սարը, մի քարի կշտին կաննեցին: Տեհան որ տասներկու ճամփա կա, ասեցին.- Էկեք բաժանվենք, հ'ամեն մինս մի ճամփա բռնենք ու էթանք, մեր բախտիցն ինչ ոաստ գա՝ վեր ունենք բերենք տանք վարժապետին» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 7):

Երեք ճանապարհի են հանդիպում ռուսական և անգլիական հեքիաթների հերոսները. «А в чистом поле стоит столб, а на столбу написаны эти слова: "Кто поедет от столба сего прямо, тот будет голоден и холоден; кто поедет в правую сторону, тот будет здоров и жив, а конь его будет мертв; а кто поедет в левую сторону, тот сам будет убит, а конь его жив и здоров останется" ("Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке"): Մեկ այլ օրինակ. «Вот отправились царевичи в путь-дорогу, приезжают к столбу, от которого идут три дороги, и на том столбе написано: вправо идти - молодец будет сыт, а конь голоден; налево идти - молодец будет голоден, а конь сыт; прямо идти - живому не быть. Старший царевич поехал направо, средний - налево, а младший - прямой дорогой» («Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде»):

“They set off together, and when they came to cross-roads they halted and refreshed themselves a bit; and then they agreed to meet on a certain time, and not one was to go home before the other. So Valentine took the right, and Oliver went straight on, and poor Jack took the left” (“The King of England and his Three Sons”).

Հայկական հեքիաթներում հերոսները հաճախ իջևանատուն են կառուցում յոթ ճանապարհի հատման կետում՝ լուրեր իմանալու, մարդ որոնելու նպատակով, ինչպես «Ձուկ տղան» հեքիաթում. «Դա շատ փող վեր ա ունըմ. էթըմ ա օխտը ճամփի մեջտեղը մի խեյրաթ-խանա ա շինըմ՝ էթողը, գալողը հաց են ուտըմ, էթըմ են: Էտ ախշկա սովորությունը էն էր, որ էկողից էլ, էթողից էլ հարց կաներ, թե՛ գլխին ի՞նչ ա էկե, ինչ ա տեհե, լսե» (ՀԺՀ ԳԱՀ հ. I, N 31):

Հեքիաթներում ուղղակի խոսքը ևս հաճախ կրկնվող է՝ մեջբերում է՝ ի տարբերություն գրավոր գրականության, որտեղ հերոսի խոսքը եզակի է: Նույնությամբ կամ տարբերակներով կրկնվում է օտար տարածքի տիրոջ խոսքը, երբ նա զգում է հեքիաթի հերոսի ներկայությունը. "Фу-фу-фу! Прежде русского духу слыхом не слыхано, видом не видано; нынче русский дух на ложку садится, сам в рот катётся" ("Иван Быкович"):

Անգլիական հեքիաթի հերոսը գրեթե նույնն է ասում.

"Fee-fi-fo-fum,

I smell the blood of an Englishman,

Be he alive, or be he dead,

I'll have his bones to grind my bread" ("Jack and the Beanstalk"):

Մեկ այլ օրինակ.

"Fee, fi, fo, fum,

I smell the blood of a Christian man,

Be he dead, be he living, with my brand,

I'll dash his brains from his brain-pan." ("Childe Rowland"):

Նույնն է նաև հայկական հեքիաթի հերոսի խոսքը.

«Մի քիչ հ'անցավ, Հուրի թաքավորի ախշկերքն էկան:

- Հը', էս ի՞նչ իսանի ֆոտ ա գալի ըստեղ:

- Ա՛յ քու տունը շինվի,- ասեց կիրակուր էփողը,- մենք իսան ենք՝ մեզնից ա գալի:

- Չէ, դարիբ մարթի ֆոտ ա գալի:

- Գլխերդ վկա՛ չէ՛» («Օհան ռընչպարի տղի հեքիաթը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 8):

Մեկ այլ օրինակ. «Իրիկուն օր էղավ, փրթավ իրիկ էկավ, ներս մտնելու պես, ըսեց.

- Մարդ մարդահոտ կիգա, կնիկ, մըր տնեն:

Կնիկն ըսեց.

- Տնավեր, սարեն-ծորեն դու կիգաս, մարդ մարդահոտ քինե կիգա, գինաս տնեն է»

(«Թագավորի իրեք տղեկներ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XIII, N 4):

Փաստորեն սա բարդ հարց է, քանի որ սրանք հեքիաթային արարածի ուղղակի խոսքերն են, սակայն դրանցով արտահայտվում է ասացողի տեսակետը ևս, հենց վերջինի շնորհիվ են ներկայացվում ազգային առանձնահատկությունները, տարբեր

ժողովուրդներ տարբեր հատկանիշներ են մատնանշում, ռուսականում՝ «ռուս մարդ», անգլիականում՝ «անգլիացի» և «քրիստոնյա», հայկականում՝ պարզապես «մարդ» կամ «ղարիբ մարդ»: Իրողությունները և երկխոսությունները գրեթե նույնն են, սակայն երեք ժողովուրդներին բնութագրող տարբերակներով:

Իբրև հեքիաթների բնորոշ կրկնվող ուղղակի խոսքեր՝ կարելի է դիտարկել մի շարք արտահայտություններ ու նախադասություններ, այդ թվում հետևյալները.

«Այ տղա, օցն իւր պօռտօվ, ղուշն իր թէվօվ տաղ չէր էկլլի, տիւ ի՞շթար էկար: Չէ՞ս վախէնալի մէ կլխանի դէվէն» («Սուսան-Սմբուլ», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 18): Կամ հյուրընկալությանը վերաբերող նման խոսքը.

«Դնն ասեց. - «Մեր ադաթը էն ա, որ հ'իրիկունը ղոնաղը կպրհենք, հ'առավոտը կկռվենք»» («Հազարան բլբուլ կամ Ալո-Դինոյի նաղլը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 1):

Աղջիկների խոստումներն են կրկնվող. «...մեծ աղջիկ կըսեր.

- Թե թագավորի տղեն զիսի առնե, հմալ խալի պտի գործիմ, օր ուր ասկար-լաշկար նստի վրեն, հլա կես լե մնա ծալուկ:

- Միջնեկ աղջիկ կըսե.

- Թե թագավորի տղեն զիսի առնե, հմալ հաց ու զադ կէնիմ, օր ախշարք ըսկի չը գտնվի:

- Պզդիկ աղջիկ կըսե.

- Թագավորի տղեն թե զիսի առնե, հմալ էրկու ճիժ պտի բերիմ, օր մեկի ճանկն օսկի, մեկելի գանգն օսկի էղնի» («Չնումաչինա աղջիկ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 21):

Ռուսական հեքիաթների կրկնվող ուղիղ խոսքերից են. "Можно пшеницы засеять, дожждаться, пока она вырастет, сжать ее, смолотить, в муку обратить, пять печей хлеба наготовить, тот хлеб поесть, да тогда вдогонь ехать - и то поспеем!" ("Марья Моревна"):

Կենդանու խնդրանքն է կրկնվող. "Не ешь, Иван-царевич! - просит заморская птица.

- В некоторое время я пригожусь тебе" ("Марья Моревна"): Նման երկխոսությունը ևս.

"- Печка, печка, скажи, куда гуси полетели?

- Съешь моего ржаного пирожка, скажу" ("Гуси-лебеди").

Անգլիական հեքիաթների կրկնվող ուղիղ խոսքերից են. "And the little thing told him: "It will be better for you to let me go with you; maybe I shall do some good to you

some time without you knowing it". "Jump up, then." And the little mouse ran up the horse's leg, and made it dance; and Jack put the mouse in his pocket" ("Jack and His Golden Snuff-Box").

Կան նաև նման չափածո խոսքեր.

“Wash me and comb me,

And lay me down softly.

And lay me on a bank to dry,

That I may look pretty,

When somebody passes by” (“The Three Heads of the Well”).

Երեք ժողովուրդներն էլ նախընտրել են չափազանց դժվարամատչելի մի տեղ պահել չար հերոսի հոգին, և դրանք նույնպես կրկնվող նկարագրություններ կամ խոսքեր են (օրինակները բազմաթիվ են):

Մեջբերումներ են ամենատարբեր կախարդական խոսքերը և հերոսին տրվող շնորհները, որոնք կրկնվում են հեքիաթից հեքիաթ: Հեքիաթի որոշ կարևոր բանաձևեր կրկնվում են, եթե այդ բառերի մոգական ուժը հաստատված է, ապա դրանք պետք է օգտագործվեն իրենց կայուն ձևով՝ առանց ուրիշ բառեր փնտրելու:

Հեքիաթի մեջբերումը յուրատեսակ է նաև այն առումով, որ հնարավոր չէ դատել դրա գիտակցվածության մասին: Մեջբերումը չափազանց հատկանշական և կարևոր է հեքիաթի տեքստի համար, հեքիաթի մեջբերումները ամենատարբեր ձևերով՝ նույնությամբ կամ տարբերակներով, կրկնվում են հեքիաթներում:

Ի. Չերեպանովան նշում է բանահյուսական տեքստերի ունիվերսալ ներշնչական բնույթը, մասնավորապես, հեքիաթը, ըստ նրա, գաղտնի բառային ներգործություն ունի<sup>103</sup>:

Հեքիաթում կախարդական խոսքերն ու հմայախոսքերը, նման տեքստերը բազմաթիվ են: Օրինակ՝ «Չաքանչս.... ճիպօտով ախչկանս էլ ա տալիս, ասըմ ա. «Օգ

---

<sup>103</sup> Տե՛ս **Черепанова И.** Суггетивная лингвистика. М., 1991: Մեջբերվում է ըստ՝ **Кунтыш М. Ф.** Социальные функции языка и реализация их в сказке. Витебск, <http://pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2008/223-literatura-falklor/6083-sotsialnyie-funksii-yazy.html>:

դառնաս, մըջվել իմանաս վօջ, վօր Սինամ թաքավօրը թախտին նըստած ա, քու թխամը բաց չի»» («Սինամ թաքավօրի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 1): Հերոսը օրինանք ու շնորհներ է ստանում. «Ծղզա՛ արե՛վ ըլի, լացի՛ անձրօ՛վ իկյա, ու՛զի շուռ իկյա՛ փէշերի տակէն ծաղիկ թափի, հար քնէլուն էլ մէ քիսա վոսկյի կլխի տակն ըլի, լօղացուցէն տահյ ճրօ՛վ՝ վոսկյի յըլի, պաղ ճրօ՛վ լօղցուցէլուն արծաթ յըլի» («Վարդ-Մանուշակի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 19):

Նույնպիսի մեկ այլ օրինակ. «Հրիշտակներ կըսին.

- Էրթըլուց յառէջ՝ արեք օրշնինք գէրեխեն:

Յառջին հրիշտակ կըսե.

- Օրշնիմ գէրեխեն, օր դառնա Արևելոց և Արևատոց թագավոր:

Մեկեւ հրիշտակ կըսե.

- Օրշնիմ գէրեխեն, օր մարդ ընդոր չը կոնա հաղթ:

Էն մեկեւ հրիշտակ կըսե.

- Օրշնիմ գէրեխեն, օր դուձմընի թուր չը կոնա ընդրա ջան ծակե» («Ասլանգադե ու ջանփուլադ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 13):

Ռուսական հեքիաթների օրինակներն են. "Избушка, избушка, повернись к нам передом, к лесу задом; нам в тебя лезти, хлеба-соли ести" ("Иван Быкович"), մեկ այլ հեքիաթում. "Только скажи: по щучьему велению, по божьему благословению явись то-то и то-то - сейчас явится!" ("По щучьему велению") (Հետաքրքիր է հեթանոսական և քրիստոնեական աշխարհայացքի միաձուլումը):

Անգլիական հեքիաթներում նման արտահայտություններ են, օրինակ, "The Laidly Worm of Spindleston Heugh" հեքիաթի խորթ մոր կախարդանքը.

"I weird ye to be a Laidly Worm,  
And borrowed shall ye never be,  
Until Childe Wynd, the King's own son  
Come to the Heugh and thrice kiss thee;  
Until the world comes to an end,  
Borrowed shall ye never be":

Նաև "The Three Heads of the Well" հեքիաթում տրվող շնորհները. "The first said: "I weird her to be so beautiful that she shall charm the most powerful prince in the world".

The second said: "I weired her such a sweet voice as shall far exceed the nightingale". The third said: "My gift shall be none of the least, as she is a king's daughter; I'll weired her so fortunate that she shall become queen to the greatest prince that reigns": "The King of England and his Three Sons" հեքիաթում պետք էր հատուկ խոսքերով դիմել կարապետին, որպեսզի նրանք հերոսին անցկացնեին գետը. "Swan, swan, carry me over in the name of the Griffin of the Greenwood":

Մեջբերվող խոսք են ամենատարբեր խորհուրդներն ու պատգամները, որոնք կարող են լինել ինչպես կարճ, այնպես էլ երկար՝ պարտադիր պահվածքով ու խոսքերով, դրանք ասվում են ինչպես արթմնի, այնպես էլ երազում, ասում են և՛ մարդիկ, և՛ կենդանիները, հաճախ՝ հերոսի ձին:

Հերոսին մի մարդ խորհուրդ է տալիս. «Տղա, աստված քո հետ էղնի, օր կերթաս, բայց կանի քզիկ բան մը ասեմ, կերթաս էլնիս անմահության պաղչեն, անձեն ու անձուն կքաղես խնձոր, չոր կհ'ըլնաս կառնես ու դառնաս, հանդե քար ու փետ կպոռան. «Հողեղեն տարավ զիրեղեն, հողեղեն տարավ զիրեղեն». ձեն չհանես, հետ չդառնաս իշքիս, կէղնիս քար» («Քաջանց թագավորի տղու՝ Ուսուֆ Չելեպու հեքիաթ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XIII, N 5):

«Մուխսու հեքիաթում» թագավորին երազում աղավնիներն ասում են. «Ա՛յ թաքավոր, մենք մի շուշա դեղ ենք բերել, մեր բմբլներիցն էլ էրկու հատ վե կքցենք, դու ըստոնք վե կունես, աշխարի տակին ինչ քան կոնդ կա, կուր կա, էս բմբլներով դեղը քսես, կլավանան» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 14):

Ձին խորհուրդ է տալիս հերոսին. «Կերթաս, քառասուն օթախ բաց կանես, քառասուն օթախը անց կկենաս, մի հատ օթախ՝ ոսկով զարթարած, ախշիկը էտ օթախըմը քնած ա, մենակ թե՛ վրա չարծնես, պաչես, կվեկենա, միսդ կքրքրի: Էտ հասակի ախշիկ ա, նրա էրեսը իսան չի տեհել: Եռեսուն ութը օր քնել ա, մնում ա էրկու օր, որ վե կենա: Մի հատ թախտ կա էտ օթախըմը դրած, վրին մի բուրբուրգա կա, մի ըստաքան. Հազարեն դաստան բիլբուլը ծովի վրին կախ տված ա. որ նի կմնես օթախը՝ հ'առաչինը գլուխ կտաս Հազարեն դաստան բիլբուլին, ետո կդառնաս բուրբուրգին. ետո ոնների տակի էրկու շամադանը վե կունես, կտանես գլխավիրերը վե կդնես: Գլխավրինը կբերես ոնների տակը կդնես ու ձեռդ կառնես ըստաքանը բուրբուրգից կըրքցես... Կխմես, կասես. «Օխայ, էս ինչ անուշ ջուր էր. Ես իմ կյանքըմս

ըսենց ջուր չի խմած»: Բիլբուրը կասի թե. «Հազար բարի ես էլել», խոսալ չես» («Անա թագավորի հեքիաթը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. 1, N 2):

Բուսական “Марья Моревна” հեքիաթում հերոսին ասվում է. “Покидает она на Ивана-царевича все хозяйство и приказывает: “Везде ходи, за всем присматривай; только в этот чулан не моги заглядывать!””:

“Подземные царства” հեքիաթում հերոսուհին ասում է. “Твоя матушка у моего отца, у Ворона Вороновича; и хитёр он, и мудёр, по горам, по долам летал, по вертепам, по облакам носился. Эх, царевич, ведь он тебя убьет! На́ тебе клубочек, ступай в жемчужное царство; там твоя мать живет. Увидя тебя, она возрадуется и тотчас прикажет: няньки-мамки, подайте моему сыну зеленá вина. А ты не бери; проси, чтоб дала тебе трехгодовалого вина, что в шкапу стоит, да горелую корку на закусочку. Не забудь еще: у моего батюшки есть на дворе два чана воды - одна вода сильная, а другая малосильная; переставь их с места на место и напейся сильной воды”:

Գայլը խորհուրդ է տալիս Իվանին. “Ну, Иван-царевич, слезай с меня, с серого волка, и полезай через эту каменную стену; тут за стеною сад, а в том саду жар-птица сидит в золотой клетке. Ты жар-птицу возьми, а золотую клетку не трогай; ежели клетку возьмешь, то тебе оттуда не уйти будет: тебя тотчас поймают!”:

“The Laidly Worm of Spindleston Heugh” հեքիաթում կախարդը խորհուրդ է տալիս մարդկանց. “The Laidly Worm is really the Princess Margaret and it is hunger that drives her forth to do such deeds. Put aside for her seven kine, and each day as the sun goes down, carry every drop of milk they yield to the stone trough at the foot of the Heugh, and the Laidly Worm will trouble the country no longer. But if ye would that she be borrowed to her natural shape, and that she who bespelled her be rightly punished, send over the seas for her brother, Childe Wynd”:

“The Three Heads of the Well” հեքիաթում ծերունին, որին աղջիկը լավ էր վերաբերվել ու նրա հետ կիսել էր իր ուտելիքը, խորհուրդ է տալիս. “There is a thick thorny hedge before you, which you cannot get through, but take this wand in your hand, strike it three times, and say, “Pray, hedge, let me come through”, and it will open immediately; then, a little further, you will find a well; sit down on the brink of it, and there will come up three golden heads, which will speak; and whatever they require, that do”:

“The King of England and his Three Sons” հեքիաթում ծերունին մանրամասն խորհուրդ է տալիս հերոսին, թե ինչպես պետք է բերի ոսկե խնձորները. “Now, my young prince, mind what I tell you. Tomorrow, when you come in sight of a very large castle, which will be surrounded with black water, the first thing you will do you will tie your horse to a tree, and you will see three beautiful swans in sight, and you will say, "Swan, swan, carry me over in the name of the Griffin of the Greenwood", and the swans will swim you over to the earth. There will be three great entrances, the first guarded by four giants with drawn swords in their hands, the second by lions, the other by fiery serpents and dragons. You will have to be there exactly at one o'clock; and mind and leave there precisely at two, and not a moment later. When the swans carry you over to the castle, you will pass all these things, all fast asleep, but you must not notice any of them”:

Լինելով «տեքստ տեքստում»՝ երազը և նամակը հեքիաթում ձեռք են բերում նաև միջտեքստայնության, այն է՝ մեջբերման բնույթ, քանի որ դրանք այստեղ կրկնվող են և հետևաբար՝ ոչ եզակի, այնինչ գրավոր գրականությանը հատուկ է երազի և նամակի բացառիկ լինելը: Նամակի տեքստը և գործառույթը երեք ժողովուրդների հեքիաթներում հաճախ կրկնվում է, իսկ երազները բովանդակությամբ տարբեր են, բայց գործառույթով՝ մոտ: Նամակը բարդ երկույթ է. նախ՝ այն խոսակցական ոճի միակ գրավոր դրսևորումն է, իսկ հեքիաթում գրավոր տեքստի հիշատակում է բանավորի մեջ: Ժողովուրդը վաղուց նկատել է, որ գրավոր տեքստը օտարացված է հեղինակից և նամակատարից, և շատ հեշտ է այն փոխել բերողի կամքից անկախ, և դա որոշիչ դեր է խաղում հերոսների կյանքում:

Հեքիաթում գրավոր տեքստ են նաև ամեն տեսակ գրությունները տարբեր առարկաների՝ սյան, քարի վրա, պաստառները կամ գրությունները, որ տրվում են հերոսներին, այստեղ գուցե մատնանշվում է գրավոր խոսքի հեղինակավոր բնույթը: Հայկական հեքիաթներում գրավոր տեքստով են ավարտվում, մասնավորապես, «սուտ հեքիաթները», այսպես, «Սուտ հեքիաթ» վերնագրով հեքիաթի (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 54) ավարտին նապաստակի պոչի տակից մի թուղթ է ընկնում, վրան գրված. «Սուտ, սուտ, սուտ»: Նույն կերպ է ավարտվում «Սուտիկ ավչու հեքիաթը», որտեղ թղթի վրա գրված է. «Քու գլխով անցկացածը քոմմա սուտ ա» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 55):



Հայկական հեքիաթներում ուշագրավ «տեքստ տեքստում» և միջտեքստայնություն է ոչ հայերեն տեքստերի, մասնավորապես, թուրքերեն և քրդերեն ասացվածքների, երգերի, վերնագրերի, բառերի առկայությունը, որը բացի տեքստային երևույթ լինելուց՝ նաև բազմամշակույթ և դեմոկրատական բնույթ է հաղորդում մեր հեքիաթներին (տե՛ս «Փողի ուժը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. VIII, N 75, «Թուր ի թամ թագավորի հեքիաթ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XIII, N 7, «Թանթոռ» (քրդերեն նշանակում է լիսկած լոռ), ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 26):

Ընդհանրապես երեք ժողովուրդների հեքիաթներում, ինչպես ասվել է, շատ են չափածո կտորները, այդ թվում՝ երգերը:

Ժողովրդական հեքիաթը փաստորեն դժվար է պատկերացնել առանց մեջբերումների: Հեքիաթասացը ամեն անգամ պատմելիս ներկայացնում է իրեն պատմված պատմությունը, որն արդեն իսկ հսկայական կրկնություն է, և ինքը, հետևելով սյուժետային գծին կամ, ինչպես արդեն ասել ենք, ենթարկվելով հեքիաթաստեղծման կանոններին, ամեն անգամ ավելացնում է իր տեքստը կամ այդ ամենը կապում է իր տեքստով, ներկայացնում իր տարբերակով, և ստացվում է մի քանի մակարդակի մեջբերում:

Լուկինը նշում է. «Նախադեպ տեքստերը ոչ միայն գեղարվեստական գրականությունից մեջբերումներ են, այլև միջեր, ավանդություններ, բանավոր բանաստեղծական ստեղծագործություններ, առակներ, լեգենդներ, հեքիաթներ, անկեդոտներ և այլն<sup>104</sup>»:

Հիմք ընդունելով մեր վերլուծությունը՝ եզրակացնում ենք, որ հեքիաթի դեպքում նախադեպ տեքստերն ավելի շատ են, Վ. Ա. Լուկինի նշած տեքստերի ցուցակին ավելանում են հանելուկները, առածներ-ասացվածքները, երգերը, ամբողջական հեքիաթները՝ իրենց սեփական մեջբերումներով, նախասկզբներն ու ձանձրալի հեքիաթները, տարածված պատմություններն ու արտահայտությունները, հեքիաթային տարբեր նկարագրությունները և ուղղակի խոսքերը:

Հայտնի է, որ հաղորդակցական գործընթացի ժամանակ մեծ դեր ունեն շաբլոնային արտահայտությունները՝ յուրաքանչյուր իրադրության համար լեզվի մեջ

---

<sup>104</sup> **Лукин В. А.** Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>.

արդեն իսկ մշակված արտահայտությունները, հատկապես ողջույնի, հրաժեշտի, շնորհավորանքի, ցավակցության, բարեմաղթանքի բանաձևերը: Հեքիաթի տեքստի մասին խոսելիս նկատում ենք, որ հեքիաթների մեջբերումների մեծ մասը հենց նման կլիշեներ են, պատրաստի բանաձևեր, որոնցից օգտվում է հեքիաթասացը: Հեքիաթի շաբլոնային արտահայտությունները և՛ ցուցիչներն են, և՛ արդեն բերված գրեթե բոլոր մեջբերումները: Ստեղծագործական մոտեցում հեքիաթ պատմողը ցուցաբերում է շաբլոնային արտահայտություններ ընտրելիս, դրանց տարբերակներ ստեղծելիս և համադրելիս:

Հեքիաթի ձևաբանությունն ուսումնասիրելիս և հեքիաթը կազմող կրկնվող գործառույթները թվարկելիս մի շարք պատրաստի լեզվական արտահայտություններ նշում է նաև Վ. Յա. Պրոպը, բայց չի ծանրանում դրանց վրա, քանի որ դրանք նրա բուն նյութը չեն<sup>105</sup>:

Այդպիսով՝ հեքիաթում, դրա գոյության բանավոր ձևի շնորհիվ, գործ ունենք յուրովի միջտեքստայնության հետ, երբ անհայտ է մեջբերման սկզբնաղբյուրը, չկան չակերտներ և առանձնացման ուրիշ ձևեր:

### 2.1.2 Վերնագիր

Որոշ հեղինակներ անդրտեքստ են համարում նաև վերնագիրը: Այսպես՝ Լոտմանը գրում է, որ մի կողմից՝ տեքստը և իր վերնագիրը կարող են դիտարկվել իբրև երկու ինքնուրույն, սակայն «տեքստ-անդրտեքստ» ստորակարգության տարբեր մակարդակներում գտնվող տեքստեր, մյուս կողմից՝ դրանք կարող են դիտարկվել իբրև միևնույն տեքստի երկու ենթատեքստեր<sup>106</sup>: Այդ տեսակետին է հակված նաև Լուկինը<sup>107</sup>: Սակայն մեզ համար ավելի համոզիչ է Ժ. Ժենետի մոտեցումը, ըստ որի՝ վերնագրի,

<sup>105</sup> Տե՛ս **Пропп В. Я.** Морфология волшебной сказки. // Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В. Я. Проппа). М.: Лабиринт, 1998:

<sup>106</sup> Տե՛ս **Лотман Ю. М.** Семиотика культуры и понятие текста. // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проект, 2002, էջ 89:

<sup>107</sup> Տե՛ս **Лукин В. А.** Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

վերջաբանի, բնաբանի հարաբերությունն իրենց տեքստի հետ դիտարկվում է իբրև առանձին տեսակի հատուկ կապ (տե՛ս վերը):

Հետևելով ժենետի այս տեսակետին՝ միաժամանակ վերնագիրը դիտարկում ենք, ինչպես և Լուկինը, տեքստի նշան:

Վերնագրին Լուկինի տեքստի նշանների տեսակետից մոտենալիս նկատում ենք, որ, անշուշտ, դրանք են ամենաուժեղ դիրքում<sup>108</sup>, դրանց գործառույթները և նշանակությունը բազմաթիվ են: Նախևառաջ վերնագիրը տեքստերը մեկը մյուսից տարբերելու գործառույթ ունի, ու եթե անգամ որևէ տեքստ վերնագրված չէ, տեսաբաններն անպայման այն վերնագրում են՝ թեկուզ որպես վերնագիր դնելով առաջին բառերը, ինչպես արվում է բանաստեղծական ժողովածուներում կամ գրքերի ցանկում:

Վերնագիրը կարող է գործածվել նաև առանձին, օրինակ, գրքերի քարտարաններ կազմելիս: Եվ այդ դեպքում շփոթից խուսափելու համար գործածվում է նաև հեղինակի անունը: Կրկնվող վերնագրերը ստեղծում են հատուկ միջտեքստայնություն, կարելի է նշել դրանց երկու տեսակ՝ գիտակցված և չգիտակցված, որոնց տարբերակման հարցն այնքան էլ ակնհայտ չէ:

Նշված առումով վերնագիրը, ըստ Լուկինի, սկզբում կատարում է պայմանական և հետագայում՝ ինդեքսային նշանի գործառույթ: Սկզբում, երբ մենք ծանոթ չենք գրքի բովանդակությանը, մեզ համար վերնագիրը ոչնչով պայմանավորված չէ, սակայն գիրքն ընթերցելուց հետո ընթերցողն իր վարկածն է ստեղծում, թե ինչու է ընտրված այս վերնագիրը. այդպիսով՝ վերնագիրը դառնում է իր բովանդակությամբ ինդեքսային նշան, ինչպես, օրինակ, մարդու կամ կենդանու հետքը:

Դրանով իսկ վերնագիրն ակնարկում է տեքստի բովանդակությունը: Դրա համար շատ հեղինակներ տեքստը վերնագրում են ավարտից հետո, կամ այն վերնագրում են ուրիշները, բազմաթիվ տեքստեր իրենց վերնագրերից հին են, ինչպես, օրինակ, Շեքսպիրի տեքստերը:

Ստեղծողի/գրողի և լսողի/ընթերցողի տեքստի ընկալումը տարբեր է. ընթերցողը սկզբից վերնագիրն է տեսնում, իսկ գրողը հաճախ այն գրում է աշխատանքի վերջում:

---

<sup>108</sup> Տե՛ս **Лукин В. А.** Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

Տեքստը կարդալուց հետո վերնագիրը ձեռք է բերում այլ նշանակություն. այն դառնում է ամբողջական տեքստի բովանդակության կրողը, ինչպես արդեն նշեցինք: «Գիրքը հենց մինչև վերջ ծավալված վերնագիրն է, վերնագիրը՝ երկու-երեք բառի սահմաններում տրված գիրքը»<sup>109</sup>:

Վերնագիրը հաճախ կապակցող դեր է կատարում՝ բազմիցս կրկնվելով տեքստում: Դա վերաբերում է նաև հատուկ անուններին: Դրա կրկնությունը տեքստի սկզբում, ըստ Լուկինի, կատարում է թեմատիկ, իսկ վերջում՝ ռեմատիկ դեր:

Հեքիաթի տեքստի վերնագիրն այլ է. եթե նույնիսկ հեղինակային ստեղծագործության մեջ չվերնագրված տեքստեր կան, ապա ավելի բարդ է բանահյուսական հեքիաթի հարցը:

Լինելով բանավոր ստեղծագործություն՝ հեքիաթը չունի մեկ հեղինակ և, բնականաբար, չի վերնագրվել հեղինակի կողմից: Կարելի է ենթադրել, որ հեքիաթը, ինչպես մյուս հին տեքստերը, չի ունեցել վերնագիր<sup>110</sup>, հավանական է, որ հեքիաթը վերնագրել են ասացողները, և այդ ձևով էլ այն գրառվել է:

Գրառումը հեքիաթի գոյության համար նոր փուլ է: Բանահավաքները նաև այսպիսի խնդրի առջև էին կանգնել՝ տեքստերը կրկնվում էին, իսկ դրանք տարանջատելուն նպաստում է վերնագիրը: Բանահավաքի գործունեությունը տարբերակների որոնումը, համեմատությունը, ընտրությունն է, իսկ տեքստագետի գործը տպագրված տեքստերի հետ է: Մեր վերլուծության ժամանակ պետք է բավարարվենք տպագրված ժողովրդական հեքիաթների վերլուծությամբ:

Հայ ժողովրդական հեքիաթների ակադեմիական հատորների կազմողները դրանց առաջաբաններում նշել են, որ հեքիաթների վերնագրերը թողնվել են այնպես, ինչպես աղբյուրներում է, հաճախ էլ՝ ինչպես այն անվանել է բանահավաքը: Սակայն եթե վերնագիրը կրկնվել է, մեկը փոխել են: «...իսկ այն հեքիաթները, որոնք չունեն վերնագիր կամ միայն կրում են «հեքիաթ» վերնագիրը, ելնելով բովանդակությունից, մենք ենք դրել, տվյալ հեքիաթի վերաբերող ծանոթագրության մեջ ցույց տալով»<sup>111</sup>:

<sup>109</sup> Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. М.: Никитинские Субботники, 1931, с. 3.

<sup>110</sup> Տե՛ս Магазиник Э. Б. Название. // Краткая литературная энциклопедия. Т. V, М.: Советская энциклопедия, 1968, էջ 79:

<sup>111</sup> Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. I, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ, 1959, էջ 14 և հ. IX, 1968, էջ 8:

Վերնագրերի մեր համառոտ վերլուծությունը, հետևաբար, պետք է ընդունվի լուրջ վերապահումներով:

Որպես հենց հեքիաթների վերնագրերի առանձնահատկություն՝ հարկ է նշել, որ շատ վերնագրեր մեկ այլ տեսակի տեքստ են, օրինակ, ասացվածք: Դրանք ամենասերտ կապի մեջ են հեքիաթի թեմայի, ասելիքի հետ, և այն տպավորությունն է, որ տվյալ հեքիաթը ստեղծվել է տվյալ ասացվածքը հաստատելու, մեկնաբանելու համար. «Հում կաթնակերին էյթիբար չկա» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 4), «Ընկեր, բարեկամ ունեցիր, բայց հույսդ քեզ վրա դիր» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 12), “Старая хлеб-соль забывается”: Նման օրինակները հատուկ են առավելապես հայկական հեքիաթներին, ռուսականներում մեր ուսումնասիրած հեքիաթներում, սակավ են, իսկ անգլիական ժողովածուներում նման օրինակների չհանդիպեցինք: Եվ սրանք, ինչպես ասվել է, նաև ստեղծում են միջտեքստայնություն:

Յուրովի միջտեքստայնություն է նաև օտար լեզվի, մասնավորապես, թուրքերենի կամ քրդերենի բառերը կամ բառակապակցություններն օգտագործելը:

Հեքիաթի վերնագիր են դառնում տեքստում հնչած խոսքերը, որոնք առած են կամ թևավոր խոսք, կամ պարզապես հեքիաթում կարևոր դեր ունեն, ինչպես՝ «Սէվ էս իզելի՞, թէ սվտակյ» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 21), «Աշխարքը դիզրթոնը կտանի» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 22), «Էս էլ քու քսան կօպէկը» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 8), “По щучьему велению”, “Поди туда - не знаю куда, принеси то - не знаю что”:

Եթե տեքստի բառերը և վերնագիրը կրկնում են իրար, ապա դա նաև հայտնի տեքստակազմիչ միջոց է, որը նպաստում է հեքիաթի կապակցվածությանը: Իսկ եթե վերնագիրը համընկնում է նաև հեքիաթ պատմողի վերջին բառերի հետ, ապա դրանք միասին կազմում են յուրովի շրջանակ: Այսինքն՝ հաջորդ ենթագլխում շարադրվելիք սկզբի/վերջի ցուցիչներից կազմված շրջանակից բացի, հեքիաթի տեքստը կարող է ունենալ նաև այլ տիպի շրջանակ՝ կազմված վերնագրից և վերջին բառերից՝ ստեղծելով այսպես կոչված օղակաձև կառույց: Օրինակ՝ «Ճշմարտությունը չի կորչում» հեքիաթի վերնագիրը ավելի ծավալուն կրկնվում է ավարտին՝ «Ճշմարտություն էսպեսով աշխարհումս իսկի չի կորչում» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. III, հավելված, N 8), «Ասուս պահած գառը գելը չի ուտի» վերնագիրը նույնությամբ կրկնվում է ավարտին (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 23): Այս հեքիաթը սկսվում է «Լինում է, չի լինում»-ով ու վերջանում այսպես՝ «Սուտ չի ասած՝ «Ասուս պահած գառը գելը չի ուտի»: Նրանք հասան իրանց մուրազին, դուք էլ հասնեք

ծեր մուրագին»։ Այստեղ կրկնակի շրջանակ է՝ առաջին՝ վերնագիր և վերնագրի կրկնություն ավարտին, երկրորդ՝ սկզբի/ավարտի ցուցիչ, այսինքն՝ այստեղ տեքստի կապերն ավելի շատ են։

Բացի այդ՝ երբ վերնագիր դարձած ասացվածքը հեքիաթի վերջում կրկնվում է, և բերվում են այդպես ասելու հիմքերը, այդ ասացվածքը, լինելով մեջբերում և լինելով ինքնահասկանալի, ստանում է հավելյալ կրկնակի հիմնավորում այս հեքիաթի տեքստում։ Այս դեպքում ասացողը ոչ թե սուկ կրկնում է վերնագիրը, այլ առկայացնում և հաստատում է թևավոր խոսքը՝ հաստատելով դրա իրավացիությունը։ Վերնագրի և վերջին բառերի կրկնությունները բազմագործառույթ են՝ և՛ հիշեցնում են պատումի խրատական թեման, և՛ նպաստում են տեքստի զարդարմանը (орнаментация)։

Մեկ այլ խումբ են կազմում սյուժեի հետ կապված վերնագրերը. «Գյուղացու խելոք պատասխանը» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 25), «Ուրբաթի կորուստը» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 38), “Зимовье зверей”, “Солдат избавляет царевну”, “How Jack Went To Seek His Fortune”, “The Master and His Pupil”։

### **2.1.3. Անդրտեքստային տարրերի դերը հեքիաթի տեքստում**

Վաղուց արդեն կառուցվածքային լեզվաբանությունը և պոետիկան որդեգրել են արդի տրամաբանության մեջ տարբերակվող հասկացությունները՝ «առարկայական լեզու», որով խոսում են արտաքին աշխարհի մասին, և անդրլեզու (մետալեզու), որով խոսում են առարկայական լեզվի մասին (ըստ տրամաբանական բառարանի՝ անդրլեզուն այն լեզուն է, որի միջոցով կատարվում է որևէ այլ լեզվի ուսումնասիրություն, որն այս դեպքում կոչվում է «առարկայական լեզու»<sup>112</sup>)։ Սակայն պետք չէ կարծել, որ անդրլեզուն միայն գործիք է, որով լեզվաբանները և տրամաբանները նկարագրում են առարկայական լեզուն։

Ինչպես 1960 թվականին գրված իր «Լեզվաբանություն և պոետիկա» հոդվածում<sup>113</sup> նկատել է Ռ. Օ. Յակոբսոնը, բացի արտալեզվական իրականությունից (բուն

<sup>112</sup> Տե՛ս **Кондаков Н. И.** Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1975, էջ 348:

<sup>113</sup> Տե՛ս **Якобсон Р. О.** Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, էջ 199-230:

վերաբերությունից), նույնիսկ առօրեական լեզվին հատուկ են հենց իրեն վերաբերող և մեկնող արտահայտություններ: Այս դեպքերում խոսքի առարկան է դառնում հենց լեզվական կողմը:

Եթե լսողը հարցնում է. «Ես լավ չհասկացա՝ Դուք ի՞նչ նկատի ունեիք», կամ խոսողը հարցնում է. «Դուք ինձ հասկացա՞ք» (օրինակները Յակոբսոնին են), ապա այս նախադասությունները ստուգում կամ ճշտում են այն լեզվական կողմ, մասնավորապես, բառագիտական կողմ, որը բնորոշ է հաղորդակցման լեզվին: Կողմի հստակեցման իրադրություններ հաճախ են հանդիպում լեզվի յուրացման ընթացքում, հատկապես երբ լեզուն յուրացնում է երեխան:

Յակոբսոնը տարբերում է առաջին հայացքից դրան նման, սակայն մեկ ուրիշ և հույժ կարևոր գործառույթ՝ լեզվի պոետիկ գործառույթը: «Միտումը դեպի հաղորդումը՝ որպես այդպիսին, ուշադրության կենտրոնացումը դեպի հաղորդումը՝ հանուն հենց դրա, լեզվի պոետիկ գործառույթն է»<sup>114</sup>: Պարզաբանման համար Յակոբսոնը բերում է հետևյալ երկխոսության օրինակը.

- Ինչու՞ ես դու միշտ ասում՝ Ջոանը և Մարջըրին և ոչ թե Մարջըրին և Ջոանը: Ի՞նչ է, դու Ջոանին ավելի շա՛տ ես սիրում:

- Ոչ, պարզապես այդպես ավելի լավ է հնչում<sup>115</sup>:

Առանձնացնելով այդ գործառույթը՝ Յակոբսոնը զգուշացնում էր դրա ուսումնասիրության հետ կապված երկու վտանգի մասին. նախ՝ չի կարելի քնարերգությունը նույնացնել այդ գործառույթի իրականացման հետ, մյուս կողմից էլ սխալ կլիներ փնտրել այդ գործառույթը միայն չափաժողոված ստեղծագործություններում<sup>116</sup>: Այսինքն՝ չի կարելի նույնացնել չափաժողոված ստեղծագործության լեզուն պոետիկ գործառույթի հետ, քանի որ այն նաև այլ գործառույթներ ունի:

Գտնելով, որ լեզվի այդ երկու գործառույթները խիստ տարբեր են, Ն. Լ. Աբրահամյանն առաջարկում է դրանք սկզբունքորեն տարբերել, առաջինը՝ անդրլեզու,

<sup>114</sup> Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, էջ 202:

<sup>115</sup> Նույն տեղում, էջ 403:

<sup>116</sup> Նույն տեղում, էջ 202-203:

իսկ երկրորդը՝ անդրտեքստ<sup>117</sup>, և այդպիսի տարբերակում իրականացրել ենք մեր վերլուծության մեջ: Նշված տարբերությունն ավելի ակնհայտ է դառնում, քանի որ հետագայում որոշ գիտնականներ կենտրոնանում են դրանցից որևէ մեկի ուսումնասիրության վրա: Այսպես՝ 1972 թվականին գրված «Անդրտեքստը տեքստում» հոդվածում Աննա Վեժբիցկան արժարժում է, ըստ մեր տերմինաբանության, միայն անդրտեքստի հարցը:

Իսնդիրը բարդանում էր ոչ միայն նրանով, որ Վեժբիցկան չէր հետևում Յոկոբսոնի անդրլեզվական և պոետիկ (անդրտեքստային) գործառույթների տարանջատմանը, այլև նրանով, որ արդեն ակտիվ շրջանառվում էր «տեքստ» հասկացությունը: Այդ իսկ պատճառով հարց է ծագում՝ արդյո՞ք «հաղորդակցությունը» և «տեքստը» նույնը չեն:

Վեժբիցկան կենտրոնանում է անդրտեքստային երևույթների վրա՝ դրանք անվանելով «անդրտեքստային թելեր»<sup>118</sup>: Ըստ Վեժբիցկայի՝ առարկայի մասին ասույթը կարող է «հյուսված լինել» «ասութային թելերի հետ, որոնք հենց ասութի մասին են» (օրինակ՝ «ինչ վերաբերում է», «խոսքն այն մասին է», «ի դեպ») <sup>119</sup>: Առանց դրանց չի կարող կայանալ որևէ տեքստ, և փաստորեն ամեն մի տեքստ երկտեքստ է<sup>120</sup>:

Ինչ վերաբերում է այդ «թելերի» դերին, ապա այն բավականին հակասական է. հեղինակը մեկ ասում է, որ դրանք խախտում են տեքստի համասեռությունը<sup>121</sup>, մեկ էլ՝ որ դրանք օժտված են տեքստին բարձր աստիճանի կապակցվածություն հաղորդելու հատկությամբ: Ինքը՝ հեղինակը, հասկանում է այդ հակասականությունը և գրում է, որ դա տարօրինակ է հնչում<sup>122</sup>:

Լուկինի կարծիքով՝ այս երկու հեղինակների հայեցակարգերի «հակասությունն» այն է, որ չեն համընկնում նրանց պատկերացումներն անդրտեքստային տարրերի գործառույթների վերաբերյալ<sup>123</sup>: Լուկինն առաջարկում է այս հակասությունների

---

<sup>117</sup> Տե՛ս **Абрамян Н. Л.** Метаязык и метатекст. // Проблемы современной филологии. Материалы международной научной конференции, посвященной 150-летию М. Абеяна. Ер.: Вардан Мкртчян Феодори, 2015, էջ 17-21:

<sup>118</sup> **Вежбицка А.** Метатекст в тексте. // НЗЛ. Вып. VIII. М.: Прогресс, 1978, с. 404:

<sup>119</sup> Նույն տեղում, էջ 404:

<sup>120</sup> Նույն տեղում, էջ 403-404:

<sup>121</sup> Նույն տեղում, էջ 403:

<sup>122</sup> Նույն տեղում, էջ 404:

<sup>123</sup> Տե՛ս **Лукин В. А.** Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:



որոշակի լուծում<sup>124</sup>, բայց, մեր կարծիքով, հարցի միջուկը հետևյալն է. հետևելով Յակոբսոնին՝ տարբերել կողին և հաղորդմանը վերաբերող տարրերը, այսինքն՝ անդրլեզուն և անդրտեքստը: Առավել ևս, որ դա սկզբունքորեն համապատասխանում է լեզվի և խոսքի սոսյուրյան հանրահայտ տարբերակմանը:

Թեև այս հասկացությունները մինչև վերջ հստակեցված չեն, այդուհանդերձ կարծում ենք, որ դրանք հնարավոր է օգտագործել հեքիաթի վերլուծության համար: Ըստ մեր դիտարկումների՝ առաջին՝ հայկական հեքիաթն առանձնահատուկ ձևով խաղարկում է լեզվի անդրլեզվական գործառույթին վերաբերող իրավիճակներ: Հայկական հեքիաթի տեքստում հաճախ հանդիպում է յուրովի երկխոսություն, որի մասնակիցներից մեկը օգտագործում է առաջին հայացքից սովորական բառեր, որոնք, սակայն, տվյալ իրավիճակում ուրիշ իմաստ ունեն ու անհասկանալի են զրուցակցի համար: Փաստորեն այստեղ փոխվում է հայերենի բառագիտական կողը, հաջորդ դրվագում հայտնվում է դրա յուրովի «թարգմանիչը»: Օրինակ՝ «Խելօք գեղէցկուհին» հեքիաթի հերոսուհին հասկանում է անձանոթի խոսքերի իմաստը (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 9) (հայկական հեքիաթում դրանք տարածված արտահայտություններ են. հետաքրքիր զրույցին ասում են «աստիճան», որը «կարճացնում» է ճանապարհը և այլն), «Գյուղացու խելօք պատասխանը» հեքիաթում գյուղացու «ծածկագրված» խոսքերը պարզ են դառնում միայն վերձանելուց հետո (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 25), այդպես է նաև «Թակավօրն ու իմաստուն ծէրունին» հեքիաթում (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 44): Սրանք ևս փաստորեն յուրովի միջտեքստայնություն են:

Հեքիաթի անդրտեքստը քննարկելիս հիմնվելու ենք Վեժբիցկայի առաջարկած դասակարգման վրա: Նրա առանձնացրած «անդրտեքստային թելերի» տեսակներն առնվազն չորսն են.

1) դրանց մեջ առկա է «ես ասում եմ» ակնհայտ կամ թաքնված արտահայտությունը. «Կարճ ասած՝ գ» (որտեղ գ-ն որևէ նախադասություն է), օրինակ՝ «Այլ կերպ ասած՝ գ», «Ճիշտն ասած՝ գ» և այլն.

2) սրանք այն արտահայտություններն են, որոնց միջոցով խոսողը որոշ

---

<sup>124</sup> Տե՛ս **Лукин В. А.** Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>:

տարածություն է ստեղծում իր և իր պնդման միջև, օրինակ՝ «Կարծես թե S-ը P է», «Ասում են, թե S-ը P է»:

3) այս տիպի արտահայտությունները նպաստում են ասույթի թեմայի կամ թեմայի ֆոկուսի առանձնացմանը. «Ինչ վերաբերում է S-ին, ապա», «Թողնենք S-ին, զբաղվենք P-ով»:

4) սրանք այն արտահայտություններն են, որոնք տեքստի հատվածների միջև կապ են մատնանշում: Հատկանշական է, որ Վեժբիցկան այս ձևի տարրերի ներսում ևս դասակարգում է կատարել: Այսպես՝ նա առանձնացնում է մտքի ընթացքը մատնանշող «թելեր» («ի դեպ», «իմիջիայլոց», «թերևս»), դասավորության և տրամաբանական հերթականություն մատնանշող «թելեր», օրինակ՝ «նախևառաջ», «վերջապես», տեքստի տարբեր հատվածներում շարադրված երևույթների միջև պատճառահետևանքային կապ ստեղծող «թելեր». «Ես այս կարծիքին եմ, որովհետև ինձ հայտնի է մեկ այլ բան», «Գնա, թե չէ կուշանաս»: Սրա մեկ այլ տեսակ են, և այս անգամ ակնհայտորեն տեքստի կազմակերպմանն ուղղված, հետաբերությունները և նախաբերությունները<sup>125</sup> (քանի որ անաֆորան բազմիմաստ եզրույթ է, նշենք, որ սրա տակ Վեժբիցկան հասկանում է ոչ թե խոսքի հնարներից մեկը՝ բանադարձումը, այլ դիտարկում է այն զուտ լեզվաբանական իմաստով՝ ասույթի որևէ մասի կրկնություն ցուցայնության (դեյքսիսի) միջոցով<sup>126</sup>). «**Այս** երեք առաքինությունները», «**Այնտեղ**», «**Այդպիսի** ցանկություններ»:

Վեժբիցկան թերևս առաջինն է փորձել այս՝ բոլորի համար սովորական դարձած, սակայն նուրբ իմաստներ կրող արտահայտությունները վերծանել «իմաստաբանական գրառումների» միջոցով: Այսպես, օրինակ, «իմիջիայլոց» բառը նա վերծանում է հետևյալ ձևով. 1. Ես այդ մասին ուզում եմ այլ բան ասել, 2. Չկարծես, որ դա կարևոր չէ

<sup>125</sup> «Կատաֆորա» և «անաֆորա» եզրույթները «հետաբերություն» և «նախաբերություն» ձևով թարգմանել է Գ. Զահուկյանը, տե՛ս **Զահուկյան Գ., Խլղաթյան Ֆ.**, Հայոց լեզու, Եր., Լույս, 1994, էջ 216-217:

<sup>126</sup> Տե՛ս **Նազարյան Ա.**, Լեզվաբանական տերմինների ֆրանսերեն-ռուսերեն-հայերեն ուսումնական բառարան, Եր., Ապոլոն, 1993, էջ 63:

մեր գործի համար, 3. Իմացիր, որ այսպես է<sup>127</sup>: Հենց դրանք են օգնում վերը բերված դասակարգմանը:

Վեժբիցկայի ուսումնասիրությունն անմիջականորեն չի վերաբերում հեքիաթի տեքստին, նա առավելապես հիմնվում է խոսակցական, գիտական ոճերի նյութի վրա: Գուցե հենց այդ պատճառով նրա դասակարգումը դժվար է կիրառել հեքիաթի տեքստի ուսումնասիրության համար: Ըստ մեր դիտարկումների՝ հեքիաթի տեքստը (իհարկե, ոչ բոլոր հեքիաթների) հարուստ է անդրտեքստով, սակայն դրանք ըստ Վեժբիցկայի կետերի բաշխելը բարդ խնդիր է: Մեր կարծիքով՝ հեքիաթի տեքստի անդրտեքստային երևույթները բազմագործառույթ և բազմիմաստ են: Մենք սա կցուցադրենք հենց իր՝ Վեժբիցկայի առաջարկած իմաստային գրառումների մեթոդն օգտագործելով:

Հեքիաթին բնորոշ մի քանի արտահայտություններ, օրինակ, «Դու մի ասիլ» հաճախ կրկնվող շարույթը պարունակում է և՛ թաքնված «Ես հիմա կասեմ այն, ինչն անհայտ էր, և ինչը կարևոր է պատումի համար», և՛, անշուշտ, կապում է տեքստի հատվածները, և՛ առանձնացնում նոր կամ մոռացված թեման:

Անդրտեքստը, ընդ որում, Վեժբիցկայից ավելի շուտ և այլ անուն տալով երևույթին, նկատել են Յուջին Նայդան և Չարլզ Թեյբրըը, սակայն Վեժբիցկան նրանց ևս չի հղում: Անշուշտ, նրանք խնդրին մոտեցել են մեկ այլ տեսակետից՝ բացահայտելով տեքստի տեսության և թարգմանության տեսության հարաբերությունը: Բոլոր տեքստերի համար ընդհանուր, առանցքային հատկությունները, որոնք անպայման պետք է հաշվի առնեն թարգմանության տեսության հեղինակը և թարգմանիչը, նրանք կոչում են «խոսույթի հանրույթներ» (“universals of discourse”), այլ տեղերում՝ նաև «ցուցիչներ»<sup>128</sup>: Ուշագրավ է, որ այդ տարրերին տրված Վեժբիցկայի բնութագիրը (թե առանց դրանց ոչ մի տեքստ չի կարող կայանալ) համահունչ է Նայդայի և Թեյբրրի կարծիքին:

Ստորև ներկայացնում ենք նրանց և Վեժբիցկայի դասակարգումների հանրագումարային պատկերը.

Նայդայի և Թեյբրրի դասակարգումը բաղկացած է ութ կետից.

a) սկզբի/վերջի ցուցիչներ՝ “Once upon a time”, “They live happy ever after” (նշենք, որ նախ՝ սկզբի/վերջի ցուցիչները կամ դրանց նմանակները Վեժբիցկան չի

<sup>127</sup> **Вежбицка А.** Метатекст в тексте. // НЗЛ. Вып. VIII. М.: Прогресс, 1978, с. 411.

<sup>128</sup> **St' u Nida E. A., Taber C. R.** The Theory and Practice of Translation. Leiden, 1969, էջ 181-182:

հիշատակում, բացի այդ՝ դրանք առաջին հայացքից անդրտեքստային երևույթ չեն թվում, թեև որոշակի առնչություն տեքստին դրանք ունեն, ուստի սկզբի/վերջի ցուցիչները քննվում են հաջորդ ենթազվխում)։

b) տեքստի հատվածների ներքին կապը մատնանշող ցուցիչներ՝ “On the other hand”, “however”, “Then all of a sudden” (Վեժբիցկայի մոտ ներքին կապն ապահովող «թելերն» ավելի շատ են, և դրանց մեջ մտնում են նաև Նայդայի և Թեյբրրի առաջարկած c, d, e՝ ստորև բերվող կետերը)։

c) ժամանակային կապերը բացահայտող՝ դրա լեզվական միջոցներն են ժամանակ ցույց տվող կապերը և կապական բառերը, ժամանակների համաձայնությունը, շարադասությունը և որոշ արտահայտություններ՝ “He said he came”, “the next morning”, “all that day”։

d) տարածական կապերը բացահայտող՝ տարածություն ցույց տվող շաղկապներ, տարածության ցուցիչները՝ “long way of”, “it’s a day’s trip”։

e) տրամաբանական հարաբերությունները՝ մակբայներ՝ “moreover”, “therefore”, ստորադասական նախադասություններ ներմուծող կապեր՝ “if”, “becose”, նաև բառագիտական միավորներ՝ “concluded”, “he argued”։

f) խոսույթի մասնակիցների նույնականացում՝ հետևողականորեն խոսքի նույն առարկային մատնանշելու միջոցներ՝ անձնական և ցուցական դերանուններ, հոմանիշներ՝ “it”, “dog”, “animal”, “pett” (վերաբերության խնդիրն արծարծված է III գլխում՝ «Հեքիաթի տեքստն իբրև խոսույթ»)։

g) ասույթի այս կամ այլ տարրերի առաջին պլան մղելը. դրան ծառայում է բարդ շարահյուսական կառույցը, որն ընդգծում է մասնակիցների և իրողությունների դերը նկարագրվող իրադրության մեջ (սա այն է, ինչ Վեժբիցկան առանձնացնում է 3-րդ կետում)։

h) հեղինակի ներգրավվածությունը, նրա տեսակետը մատնանշող. լինում է երկու տիպի՝ ինքնակենսագրական (իրական և կեղծ), որի ցուցիչն է առաջին դեմքի դերանունը, և գնահատողական, որի ցուցիչն են գնահատողական, բառագիտական միավորները, օրինակ՝ “This was an ugly scene” (սա ևս քննվում է III գլխում)։

Անդրադառնանք հեքիաթի տեքստի անդրտեքստին և դրա դրսևորումներին։ Մենք նախ կառանձնացնենք այն տիպի արտահայտությունները, որոնք Վեժբիցկան քննում է

2-րդ կետում: Հեքիաթում դրանք ունեն յուրահատուկ դրսևորում. եթե Վեժբիցկան այդ գործառույթը ներկայացնում է իբրև վերապահում առանձին բնութագրերի նկատմամբ (օրինակ՝ «նա **բավականին** գեր էր»), ապա ասացողն իրենից հեռացնում է հեքիաթի տեքստն ամբողջությամբ, այն իմաստով, որ ինքը դրա աղբյուրը, ստեղծողը չէ (սակայն երբ պետք է լինում, նա չի խուսափում բարոյական գնահատական տալուց (տե՛ս III գլխում)): Իսկ «Ասում են, թե» արտահայտությամբ երբեմն սկսվում է ամբողջ հեքիաթը, երբեմն էլ՝ եզրափակիչ նախադասությունը, օրինակ՝ «Կըսէ, մէ տէրդեր գէլնա, մի փօկրիկ տօբրագ կըթալա ուր թեվ...» («Ագահ տէրդերը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 35), «Իշթար ասէս էն՝ Ասլանդադիի ժամանակ դուշն էլ դար յէրկրի վրայօվ չէր ըսնելի» («Ասլանդադի», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 17):

Խոսքը պատմողից օտարացնելու միջոց է նաև մեկ այլ աղբյուրի վկայակոչելը. օրինակ՝ «Օղորմի ձեր անցավորաց, իմ օղորմած արոն է ըսի իդա հեքիաթ» («Սատանեն ի մեջ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 50): Հեքիաթի իրողության որոշ հանգամանքներ ստույգ չիմանալը ցույց տալու միջոց է նաև տարածված «Շատ են գնըմ թէ քիչ, աստօժ գիդի» («Դունյա գյօզալի հէքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 2) և ռուսական “Поехали в путь, и ехали они долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли”, “Много ли, мало ли” արտահայտությունները:

Հեքիաթի տեքստի անդրտեքստի մյուս դրսևորումները մենք կներկայացնենք Վեժբիցկայի դասակարգման համաբանությամբ, բայց ոչ շատ կարծր պահանջներով: Ըստ դասակարգման տրամաբանական տեսության՝ միևնույն տարրը չպետք է պատկանի դասակարգման մեկից ավելի կետերի<sup>129</sup>, այնինչ հեքիաթի տարրերը, ինչպես նշեցինք, բազմիմաստ են ու բազմագործառույթ, և ճիշտ չէր լինի պահանջել, որ դրանք մտնեն միայն մեկ կետի տակ:

Մեր կարծիքով՝ Վեժբիցկայի դասակարգման Ա կետի նմանակներ կարելի է համարել «հա», “итак”, “wel”, “But to make a long story short” (“Three Feathers”), “...and I can assure you it was a wonderful sight for him to see” (“Jack and His Golden Snuff-Box”), «Վէրչը, գլուխնէրուտ ինչ ցըվացնեն» («Դունյա Գյօզալի հէքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 2), “Now, I must tell you that near his home dwelt a poor widow with an only

---

<sup>129</sup> Տե՛ս բացառման օրենքը հետևյալ գրքում. **Брюшинкин В. Н.** Логика. М.: Гардарики, 2001, էջ 104:

daughter” (“The Ass, the Table and the Stick”), “I promise you he ran. Ah! he ran and ran till he came bang against a door” (“The Ass, the Table and the Stick”), “...farther than I can tell you tonight or ever intend to tell you” (“The King of England and his Three Sons”) արտահայտությունները:

Հեքիաթի տեքստին ամենաբնորոշը, կարծում ենք, երրորդ կետում Վեժբիցկայի առանձնացրած ասույթի թեման կամ թեմայի ֆոկուսը մատնանշող արտահայտություններն են, այդպիսիք են. «Եդ դառնանք, խաբարը տանք ումի՞ց՝ Թարխուն թագավորից» («Թարխուն թագավորի հեքիաթը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 11), «Նազիրվեզիրը թող նստի ջղացպան, խօսկը տանք թաքավորին» («Թաքավորն ու նազիրվեզիրը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 3), «Մենք էրթանք Մսրը» («Մարգրոտաշար շապիկ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 11), «Հըմի նայինք էդմալ արբելօվ տղէն ի՞նչ է կէնի: Էս անկամ կրիէձնի ուր ծինը, կէրտա իդա հանդ վորսի» («Թաքավորի տղա և Քյանդըր», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 32):

Հեքիաթի տեքստում հանդիպում են նաև չորրորդ կետում նկարագրված տիպի անդրտեքստային երևույթները՝ նախաբերություններ և հետաբերություններ, որոնց համար պատմողի տեքստում հաճախ օգտագործվում են անձնական երրորդ դեմքի դերանունները, նաև՝ ցուցական դերանունները: Օրինակ՝ “В те поры да в то времечко” (“Алеша Попович”), “Да это не простые дрова. - А какие же? - Да **такие**: коли разбросить их, так вдруг целое войско явится” (“Летучий корабль”). “Вернулся стрелец из конюшни; тотчас подхватили его рабочие люди и прямо в котел; он раз-другой окунулся, выскочил из котла - и сделался **таким** красавцем, что ни в сказке сказать, ни пером написать. Царь увидал, что он **таким** красавцем сделался, захотел и сам искупаться; полез сдуру в воду и в ту ж минуту обварился” (“Жар-птица и Василиса-царевна”): Դրանց նման են հայկական օրինակները. «**Էս** ձենի վրա դնադը ափալ-թափալ քարը էլ եդ տանում ա դնում իրա տեղը» («Կոմբալ տու...», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 7), «Մեկ, էրկու տարի **էդպես** հ՛ընցավ» («Պաղղըղու խալիֆէն», ՀԺՀ ԳԱՀ. հ. X, N 59):

Մեր աշխատանքի նյութը հուշում է, որ պետք է առանձնացնել ևս մեկ անդրտեքստային երևույթ, որի նմանակը մենք չենք հանդիպել Վեժբիցկայի և Նայդայի ու Թեյբըրի ուսումնասիրություններում: Այն անդրտեքստային է, քանի որ հայկական և

ռուսական հեքիաթում ներառում է «հեքիաթ» բառը և նրա ռուսերեն համարժեքը, իսկ անգլիական հեքիաթում՝ “to tell” պատում ստեղծելու գործողությունն անվանող բայը, այդպիսի արտահայտություններն ունեն լրացուցիչ, խիստ անսովոր և կարևոր իմաստ՝ մատնանշում են պատումի ժամանակի և իրական ժամանակի չհամընկնելը, ինչն, իհարկե, առնչվում է նաև հեքիաթի քրոնոտոպի հետ<sup>130</sup>. “Скоро-то сказка сказывается, а дело-то не скоро делается”: Սրա նմանակն է անգլիական հեքիաթի “...farther than I can tell you tonight or ever intend to tell you” արտահայտությունը:

Անդրտեքստային այդ արտահայտությունները տեքստի կապակցման միջոց են, ծառայում են լսողի ուշադրությունը տեքստի առավել էական հատվածներին հրավիրելուն, օգնում են կողմնորոշվել տեքստում՝ ակտիվացնելով, մասնավորապես, հետաբերական և նախաբերական կապերը, այդպիսով՝ դրանք տեքստի «կազմակերպիչներն» են: Սրանք բոլորը անդրտեքստային են, սակայն տեքստի մեջ դրանց դերը տարբեր է: Սկզբունքորեն կարելի է տեքստ կազմել առանց դրանց մի մասի օգտագործման («կարճ ասած», «հա», «well», «итак»), սակայն մյուսները՝ դերանուններ, որոշ մակբայներ, ժամանակների համաձայնություն և այլն, անհրաժեշտ են գրագետ խոսք կառուցելու համար:

#### 2.1.4 Տեքստի սահմանները. սկզբի և վերջի ցուցիչներ

Նախորդ դարասկզբին ձևավորված նոր գիտակարգի՝ նշանագիտության կենտրոնական գաղափարը տարբեր բնույթի նշանների, ինչպես նաև լեզվական նշանի ընդհանուր հատկանիշները նկարագրելն էր: Ժամանակի ընթացքում նշանագիտական մոտեցումն ընդլայնվում է՝ տարածվելով նաև արվեստի ոլորտի վրա:

Նշանագիտորեն ուսումնասիրելով արվեստի ստեղծագործությունները՝ Բ. Ա. Ուսպենսկին դրանց համար առաջարկել է մի նոր հասկացություն, որը նա անվանել է «շրջանակ» (рамка)<sup>131</sup>: Հետագայում այս հասկացությունը զարգացվել է Յու. Մ.

<sup>130</sup> Դա նկատել է նաև Մ. Մ. Բախտինը քրոնոտոպին նվիրված իր աշխատության եզրափակիչ մասում: Այդ մասին տե՛ս մեր աշխատանքի 2.2 ենթագլխում:

<sup>131</sup> Տե՛ս **Успенский Б. А.** Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970, էջ 181-195:

Լոտմանի և Բ. Ա. Ուսպենսկու համատեղ հոդվածում<sup>132</sup>, ինչպես նաև Լոտմանի մի շարք հոդվածներում: Այս «շրջանակ» հասկացությունը կենսունակ և արդյունավետ գտնվեց՝ օգտագործվելով արվեստի տարբեր բնագավառների ստեղծագործությունների վերլուծության համար<sup>133</sup>:

Փորձենք բացահայտել «շրջանակ» հասկացության իմաստը: Ամենից հեշտ է սա մեկնաբանել գեղանկարի օրինակով. նկարի շրջանակը փաստորեն ունի երկու իմաստ. այն և՛ տեխնիկական մաս է (ֆիզիկական առարկայի իմաստով), և՛ ունի նշանագիտական գործառույթ՝ ցույց է տալիս նկարի և արտաքին աշխարհի սահմանները: Թատրոնում նման դեր է կատարում վարագույրը, բեմի ամբողջ կառուցվածքը. թեև որևէ ֆիզիկական արգելք չի անջատում հանդիսատեսին և դերասաններին, նրանք սովորաբար միմյանց չեն խառնվում: Բանն այն է, որ արվեստի աշխարհին առհասարակ բնորոշ է որոշակի պայմանականություն: Եվ այդ պայմանական աշխարհը իրականից անջատելու համար արվեստի տարբեր ոլորտներ օգտագործում են տարբեր միջոցներ: Մեզ, մասնավորապես, հետաքրքրում է, թե ինչպես է դրսևորվում նշանագիտորեն մեկնաբանված շրջանակը գրական տեքստում:

Ինչպես արդեն ասացինք, մեզ համար կարևոր է Լոտմանի տեքստի սահմանումը, իսկ այն կենտրոնացած է արտաքին աշխարհից տեքստի անջատված լինելու վրա:

Լոտմանի պնդմամբ՝ ցանկացած տեքստ, ըստ իր բնութագրի, ունի սահմաններ, սակայն դրանցից բոլորը չէ, որ կադապարման նույն ունակությունն ունեն<sup>134</sup>: Այլ կերպ ասած՝ եթե տեքստն ընկալվում է իբրև սահմանազատված, իր մեջ պարփակված ավարտուն մի կառույց, ապա դրա հատկանիշներից մեկը հատուկ հորինվածքի առկայությունն է, իսկ դա իր հերթին բերում է սահմանի կարգի բարձր գնահատման<sup>135</sup>:

Հույժ կարևոր են, մասնավորապես, տեքստի սկիզբն ու վերջը, այսինքն՝ դրա սահմաններն ազդարարող լեզվական հատուկ միջոցները. այդպիսին են, օրինակ,

---

<sup>132</sup> Տե՛ս Լոտման Ե. Մ., Սպենսկի Բ. Ա. Условность в искусстве. // Философская энциклопедия в 5 томах, том V, М.: Советская энциклопедия, 1970, էջ 287-288:

<sup>133</sup> Տե՛ս Արուսյան Ս. Մ. Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ). М.: МГУКИ, 2007, էջ 242-287:

<sup>134</sup> Տե՛ս Լոտման Ե. Մ. Исторические закономерности и структура текста. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семисфера – История. М.: Языки русской культуры, 1996, էջ 332:

<sup>135</sup> Նույն տեղում:



անձնական նամակի կոչականը՝ իբրև սկիզբ, տարեթիվը, որը գրողները դնում են բանաստեղծության տակ:

Պատահական չէ, որ փորձելով ստեղծել տեքստի կառույցի նկարագիրը՝ Յուզին Նայդան և Չարլզ Թեյբրըը հատուկ կարևորել են ցուցիչների՝ իբրև սկիզբն ու վերջը մատնանշող միջոցների տեքստակազմ գործառույթը: Նրանք տեքստի լեզվաբանության համատեքստում թերևս առաջիններից են նկատել, որ տեքստի սկզբի և ավարտի ցուցիչները ներառում են կայուն բանաձևեր, և որպես օրինակ՝ նրանք բերել են հենց հեքիաթի տեքստի սկիզբն ու վերջը. “Once upon a time”, “They lived happily ever after”<sup>136</sup>:

Նայդայի և Թեյբրի նկարագրած սկզբի և վերջի ցուցիչները, համոզված ենք, կարելի է նույնացնել Լոտմանի և Ուսպենսկու ներմուծած շրջանակի հետ: Սակայն մեր կարծիքով տեքստի սկիզբն ու վերջն ազդարարող ցուցիչները բացի այդ՝ նաև այլ գործառույթների կրողն են: Այսպես, օրինակ, դրանք ծառայում են տեքստի տեսակի բացահայտմանը՝ «դրսից» տեքստն ընկալողի համար. կարդալով «Լինում է, չի լինում» ավանդական սկիզբը՝ ընթերցողը տրամադրվում է՝ սպասելով հեքիաթի և ոչ թե, ասենք, գիտական հոդվածի, այնինչ հասցեատիրոջ անունը, ազգանունը և պաշտոնը վկայում են պաշտոնական փաստաթղթի ոչ միայն սկզբի, այլև տեսակի մասին<sup>137</sup>: Այնպես որ հիմքեր կան սկզբի/վերջի ցուցիչներն ընկալել նաև որպես տեքստի յուրովի նշան:

Մյուս կողմից՝ Նայդան և Թեյբրըը գիտակցում են, որ ցուցիչները համընդհանուր չեն տարբեր մշակույթների տեքստերի համար՝ անգամ միևնույն ժանրի մեջ: Այստեղից հասկանալի է դառնում, թե ինչու և ինչպես են նրանք շաղկապել թարգմանության հարցերը և ցուցիչների մասին իրենց տեսությունը:

Լինելով արվեստի գործ՝ գեղարվեստական տեքստը ևս կարող է ունենալ շրջանակ, և իրար կապելով շրջանակի և ցուցիչների մասին Նայդայի և Թեյբրի

---

<sup>136</sup> Nida E. A., Taber C. R. The Theory and Practice of Translation. Leiden, 1969, էջ 181-182: Այս հարցին է նվիրված մեր հետևյալ հոդվածը. **Ներսեսյան Տ.**, Սկզբի և ավարտի ցուցիչները հայկական և ռուսական հեքիաթներում, Էջմիածին, N 9, 2008, էջ 97-108:

<sup>137</sup> Այս մասին տե՛ս **Абрамян Н. Л.** Лингвистика текста и теория перевода. // Международная конференция, посвященная памяти академика Левона Мкртчяна. Ер.: ЕГУ, 2003 հոդվածում, ինչպես նաև նույն հեղինակի Построение письменного текста, Ер.: Лимуш, 2009 մենագրությունում:

տեսությունները՝ կարող ենք ասել, որ տվյալ դեպքում հեքիաթի համար շրջանակի դեր են կատարում սկզբի/ավարտի ցուցիչները միասին վերցրած:

Կրկնենք՝ իրականացնելով տեքստի շրջանակը՝ սկզբի և վերջի ցուցիչներն, այդպիսով, շաղկապվում են տեքստի սահմանների, այն է՝ տեքստի սահմանման խրթին հարցի հետ. դրանք կատարում են տեքստի համար ամենագլխավոր դերերից մեկը:

Զարգացնելով այս մոտեցումը՝ կարելի է ենթադրել, որ տեքստի ցուցիչները լինում են առնվազն երկու տիպի՝ մի մասը տեքստի վերնագրի նման, մյուս մասը՝ կինոժապավենի «վերջ» բառի նման: Դրանց հիմնական տարբերությունն այն է, որ երկրորդ տիպի շրջանակը չունի այլ իմաստ՝ տեքստի վերջն ազդարարելուց բացի, իսկ առաջին տիպի շրջանակը, օրինակ, վերնագիրը, և՛ սկիզբ է մատնանշում, և՛ ծառայում տեքստի ընկալմանը, հաճախ ցուցում է նաև տեքստի տեսակը:

Կինոյի «վերջ» բառն իբրև ցուցիչ յուրահատուկ է, քանի որ կինոյի բուն կողմ՝ շարժվող պատկերները, և գրվող «վերջ» բառը պատկանում են տարբեր նշանագիտական համակարգերի: Ուրիշ նշանագիտական համակարգի ցուցիչ կարող են ունենալ նաև խոսքային տեքստերն այն դեպքում, երբ դրանք գրառվում են: Օրինակ՝ տեքստի առաջին տառի նկարագրողումը պատկանում է այլ՝ ոչ խոսքային կողմի և նաև սկզբի ցուցիչ է:

Եթե գրավոր տեքստում չեն օգտագործվում ուրիշ կողային համակարգերին վերաբերող տարրեր, ապա դրա ցուցիչները, մեր կարծիքով, անպայման կրում են երկու և ավելի գործառույթ. ստորև կանդրադառնանք դրանց բացահայտմանը:

Սկզբի և վերջի ցուցիչները (ինչպես և մի շարք ուրիշ տեքստային նշաններ) կարող են վերաբերել միայն տվյալ տեքստի կառույցին, նաև կարող են վերաբերել այդ տիպի տեքստերին առհասարակ: Ինչպես արդեն ասվել է, օրինակ, «Այս հոդվածում քննարկվում է» արտահայտությունը ցուցում է գիտական հոդվածի սկիզբը և չի կարող դրվել քնարական բանաստեղծության սկզբում: Ցուցիչների գործածությունը տեքստի տեսակներում հավասարաչափ չէ. որոշ տիպի տեքստերի համար բնորոշ են մի տեսակի ցուցիչները և առավել քիչ են հանդիպում մյուսները, այսպես՝ տրամաբանական բնույթի ներքին անցումների ցուցիչները՝ «թեև», «չնայած»,

«առարկելով», «համաձայնելով» և այլն, առավել բնորոշ են գիտական տեքստերին: Հեքիաթի տեքստում դրանք գրեթե բացակայում են, սակայն կան ուրիշները:

Կարելի է կառուցել ձևային պայմանների, այդ թվում՝ ցուցիչների պարտադիր գործածությամբ և այդ առումով ավելի ազատ տեքստերի աղյուսակ, օրինակ, վեպն ու հեքիաթը իրար հակադրվում են նաև այս չափանիշով, առաջինի հեղինակը ազատ է տեքստի սկզբի իր ընտրության մեջ, իսկ հեքիաթի սկիզբը կանոնիկ է:

Գեղարվեստական տեքստերի սկզբի խնդիրը գրավել է հայ լրագրող և գրող Վարդվան Վարժապետյանի ուշադրությունը, և նա ստեղծել է «Սկիզբների գիրք»<sup>138</sup>: Նա կատարել է սկզբի նախադասությունների դասակարգում. դրանց մի մասը, նրա կարծիքով, նշում են դեպքերի եզակիություն, օրինակ՝ «Դա պատահեց մի անգամ իրիկնամուտին» (Ակուտագավա, «Ռասայմոնի դարպասը»), նաև գործողությունների տեղի ցուցում, օրինակ՝ «Նիկեա քաղաքում՝ իմ հայրենիքում, ապրում էր մի մարդ՝ Փոքրիկ Մուք անունով» (Վ. Գաուֆ, «Փոքրիկ Մուքը»), կարող են սկսվել նաև գլխավոր հերոսի անունով՝ «Ինձ անվանեք Իսմայիլ» (Գ. Մելվիլ, «Մորի Դիկ»):

Ինչպե՞ս պետք է վարվի թարգմանիչը՝ բնագրի տեքստում նման ցուցիչների հանդիպելիս: Արդյոք դրանք բառացի թարգմանության ենթակա՞ են, թե՞ պետք է փոխարինվեն ուրիշ լեզվի համարժեք պատրաստի բանաձևով:

Հայկական, ռուսական և անգլիական ժողովրդական հեքիաթներն ավանդաբար կանոնակարգված տեքստային նշաններ ունեցող կառույցի օրինակ են, որոնք սկզբի և ավարտի ցուցիչների կարծր պահանջով օժտված տեքստեր են, և փորձել ենք նկարագրել այդ ցուցիչները՝ իրենց տարբերակներով՝ համեմատելով տարբեր մշակույթներում նույն տիպի պատկանող տեքստեր:

Մենք ոչ միայն վերլուծել ենք սկզբի և վերջի ցուցիչները, այլև որոշել ենք առավել հաճախ և հազվադեպ գործածվողները:

Մեր ուսումնասիրած հեքիաթները հիմնականում ունեն սկզբի և ավարտի ցուցիչներ: Որպես հեքիաթի սկիզբ՝ ռուսական հեքիաթներում առավել հաճախ գործածվում են՝ “Жили-были”, “В некотором царстве, не в каком государстве”

---

<sup>138</sup> Տե՛ս **Варжапетян В.** Книга начал. М.: Ной, 1993:

արտահայտությունները, հայերենում «Լինում է, չի լինում», «Ժուկով-ժամանակով», անգլերենում “Once upon a time”, “Long time ago” ցուցիչները:

Ավարտի համար ռուսական հեքիաթներում առավել տարածված ձևերն են. “Вот вам сказка, а мне кринка масла”, “Стали жить да поживать да денежки наживать”, “На той свадьбе и я был, вино пил, по усам текло, во рту не было”, հայերենի համար՝ «Նրանք հասան իրենց մուրազին, դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին», «Երկնքից երեք խնձոր ընկավ», «Բարին մեզ մոտ, չարը՝ թշնամու» և այլ ձևեր, անգլերենում “And they all lived happy afterwards”, “And they lived happy ever after”, “And he and she are living happy to this day, for aught I know”:

Նշված ցուցիչները հիմնականում կայուն և ճանաչելի արտահայտություններ են, այդուհանդերձ, դրանք ունեն կիրառության բազմակի տարբերակներ՝ և՛ հայերենում, և՛ ռուսերենում, և՛ անգլերենում: Նյութը հուշում է, որ լինելով հեքիաթի սկզբի ցուցիչներ՝ իմաստաբանորեն վերջիններս լինում են մի քանի տեսակի. ստորև համեմատության ընթացքում փորձել ենք զուգադրել հայկական, ռուսական և անգլիական ամենատարածված, գործառույթով մոտ ցուցիչները՝ «Լինում է, չի լինում», “Жил-был”, “Once upon a time”:

Ա. Ի. Նիկիֆորովը նշում է, որ ցուցիչները ողջ Եվրոպայում նման են՝ գերմանական հեքիաթներում դրանք են “Es war einmal”, “Jch weiss eine Geschichte”, անգլիականում՝ “Once upon a time”, ֆրանսիականում՝ “Il y avait une fois”, հայկականում՝ «Լինում է, չի լինում», ռուսականում՝ “Жили-были”, “В некотором царстве, в некотором государстве”, “Хочу я вам, братцы, сказку сказать; не любо, не слушай, а врать не мешай”<sup>139</sup>:

Սակայն այս ցուցիչների գործառույթը թեև նույնն է, այդուհանդերձ, դրանք տարբեր ժողովուրդների մոտ տարբեր են: Այստեղ կան և՛ ժամանակի, և՛ տարածության, և՛ պատումի հորինված լինելու վերաբերյալ ցուցումներ:

«Լինում է, չի լինում», «Жил-был», “Once upon a time” ցուցիչները «ամենապահպանողական», առավել կայուն, փոփոխություններ գրեթե չկրող ձևերն են: Հայկական և ռուսական այս ցուցիչների փոփոխությունները հիմնականում վերաբերում

---

<sup>139</sup> Տե՛ս **Никифоров А. И.** Сказка. // Литературная энциклопедия в 11 тт. Т. 10. М.: Ком. Акад, 1929-1939, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-7681.htm>:

են լեզվական արտահայտությունների քերականական ժամանակին և թվին՝ ընդգրկելով նաև բարբառային տարբերակներ:

Ինչպես նկատում ենք, այս արտահայտությունները մի շարք հատկանիշներով նմանվում են լեզվի կայուն կապակցություններին՝ դարձվածքներին: Ինչպես և դարձվածքները, դրանք ցուցաբերում են կայունություն, տարածնավորվածություն և առանձին միավորների վերաիմաստավորում<sup>140</sup>:

Ըստ Ա. Մարգարյանի՝ դարձվածքների բաղադրիչները լինում են և՛ քարացած, և՛ տեղաշարժվող, լրացում ընդունող, հոմանիշ բառով փոխարինվող և քերականական փոփոխություններ կրող<sup>141</sup>:

Հայերենում «Լինում է, չի լինում» ցուցիչը հիմնականում եզակի թվով է: Օրինակ՝ «Ըլնում ա չի ըլնում ավալ ժամանակին մի թագավոր» («Անմահական խնձոր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 1), «Կար, չկար՝ ժամանակով մի թագավոր կար» («Խոզարած», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 6), «Կըլի, չըլի մի տղա» («Սըմավոն թաքավոր ու գյուլ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. III, N 5)<sup>142</sup>:

Ռուսական ցուցի դեպքում հավասարապես օգտագործվում է քերականական երկու թիվն էլ՝ “Жил-был мужик” (“Кот и лиса”), “Жили-были лиса да заяц” (“Лиса, заяц и петух”), “Бывал-живал старик со старухой” (“Лиса - лекарка”), “Жили себе дед да баба” (“Баба-яга”):

Անգլիական ցուցի մեջ փաստորեն արտահայտված չէ ոչ քերականական թիվը, ոչ ժամանակը, և այն տարբերակներ չունի: Տարբերակներ կարող են ունենալ ցուցի կայուն հատվածին կցվող լեզվական մյուս միավորները՝ “Once upon a time **there was**” (“Tom Tit Tot”) կամ “Once upon a time... **there lived**” (“The Three Wishes”):

Թեև սրանք համարժեք ցուցիչներ են և թարգմանության ընթացքում փոխարինում են իրար, սակայն հայկական հեքիաթների ցուցիչն ունի այնպիսի իմաստաբանական երանգ, որից զուրկ է ռուսական հեքիաթի համապատասխան ցուցիչը: Հայ հեքիաթասացը կարծես պահպանում է հրաշապատման եղանակը՝ չհավակնելով, որ

---

<sup>140</sup> Տե՛ս **Սուրբասյան Ա., Գալստյան Ս.**, Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, Եր., Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1975, Ներածություն, էջ VI:

<sup>141</sup> Տե՛ս **Մարգարյան Ա.**, Ժամանակակից հայոց լեզու, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1990, էջ 306:

<sup>142</sup> Երբեմն այս ցուցիչները հոգնակի թվով հանդիպում են Հ. Թումանյանի հեքիաթներում՝ «Անտառի տնակը», «Կոնատ աղջիկը», սակայն այդ դեպքերը չենք հաշվում, քանի որ դրանք հեղինակային հեքիաթ են:

իր պատմաձև անպայման իրողություն է: Նույն միտումը ռուսական հեքիաթներում արտահայտում է մեկ այլ՝ "В некотором царстве, в некотором государстве" ցուցիչը:

Չնայած նրան, որ հեքիաթների ցուցիչները բոլորի համար չափազանց ճանաչելի են, սովորական են դարձել ու կարծես պարզ են, այդուհանդերձ, դրանք առավել խորը քննության են ենթակա: Ըստ մեր դիտարկումների՝ հեքիաթի սկզբի/վերջի ցուցիչները մեկից ավելի իմաստ ունեն, ընդ որում՝ այդ իմաստների բնույթը ևս տարբեր է: Դրանց իմաստներից մի քանիսը ելնում են տեքստում ունեցած գործառույթից: Այսպես՝ նշվածների գործառույթն է սկիզբը/վերջը ցուցելը: Հետևելով Յու. Մ. Լոտմանին՝ մենք կարևորում ենք դրանց նշանագիտական դերը, քանի որ դրանք տեքստի՝ իբրև հատուկ երևույթի, սահմաններն են ցուցում, դրա համար էլ այս ցուցիչները մենք առանձնացրել ենք վերը քննված անցման ցուցիչներից: Երկրորդ պարտադիր իմաստը այս ցուցիչների համար տեքստի տիպը ցուցելն է, ինչը, մեր կարծիքով, մերձեցնում է այդ արտահայտությունների և անդրտեքստային երևույթների գործառույթները:

Հենվելով Բախտինի հանրահայտ արտահայտության վրա՝ «Յուրաքանչյուր խոսք իր համատեքստի հոտն ունի»<sup>143</sup>, փորձում ենք հիմնավորել մեր կարծիքը. հեքիաթի ցուցիչներն այնքան են դաջված տեքստի այդ տեսակին, որ մարդկային գիտակցության մեջ միշտ մատնանշում են հենց հեքիաթը:

Ի տարբերություն արվեստի մեջ օգտագործվող այլ միջոցների՝ բնական լեզվով տեքստերի ցուցիչները, մեր կարծիքով, տեքստակազմության գործառույթից բացի, անպայման ունենում են այլ իմաստ: Դրանց մի մասն ակնհայտորեն գալիս է նրանց լեզվական միավորների իմաստից: Օրինակ՝ «Ժուկով-ժամանակով» նշանակում է ինչ-որ ժամանակ անցյալում<sup>144</sup>. դա մասնակցում է սյուժեաստեղծմանը:

Յուրովի իմաստ ունի, ինչպես արդեն նշել ենք, «Լինում է, չի լինում» ցուցիչը. այն չափազանց կարևոր է և «ճանրաբեռնված»: Ինչպես ասացինք, հայկական հեքիաթի այս տարածված ցուցիչ մեկ այլ լրացուցիչ իմաստը վերաբերում է հեքիաթի պատումի գնահատմանը՝ իրական լինելու տեսակետից: Տվյալ՝ իրական և ոչ իրական իմաստը

<sup>143</sup> Бахтин М. М. Слово в романе. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975, с. 107.

<sup>144</sup> Տե՛ս Աղայան Էդ., Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր., Մանմար, 2014, էջ 436:

հեքիաթը մատնանշում է և ուրիշ միջոցներով՝ տեղի և ժամանակի անորոշությամբ<sup>145</sup>:

Բացի այդ՝ հեքիաթի որոշ ցուցիչների ոչ տեքստակազմ իմաստը կարող է լինել մեկ այլ տեսակի. կարող է առնչվել պատումի սյուժեին, անգամ լինել սյուժեի տարր: Օրինակ՝ «Լինում է, չի լինում» ցուցիչը հեքիաթի իրական-ոչ իրական լինելուն է վերաբերում, իսկ «Նրանք հասան իրենց մուրազին, դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին» մատնանշում է և՛ հեքիաթի տեքստի ավարտը, և՛ բնորոշում է սյուժեի հերոսների վիճակը:

Կան ավարտի ցուցիչներ (մեզ հանդիպել են միայն հայկական հեքիաթում), որոնք ազդարարում են հեքիաթի վերջը, միաժամանակ յուրովի միջամտում են նաև հեքիաթի հերոսների արդարացի պարզևատրմանը՝ այդպես դառնալով սյուժեի տարր. երբեմն խնձորները հենց հեքիաթի հերոսներին են հասնում. «Էրկնքեն իրեք խնձոր յիջավ, մեկ Հարոյին, մեկ Բարոյին, էն մեկ լե թագավորի աղջկան» («Հարոն ու Բարոն», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 8): «Էրկնքեն իրեք խնձոր յիջավ. մեկ՝ հարսին, մեկ՝ փեսին, էն մեկ լե՝ սիվտակ-մորուս հալվորուն, օր չուրի աշխրի վեռջ՝ էղեր է, կեղնի ու կը մնա: Ա՛մեն» («Սիրու հեքիաթ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 5): «Իրեք խնձոր իջավ էրկնքից, մեկ թագավորի տղին, մեկ ուր կնկան, մեկ լե գառնիկ ախպոր» («Գառնիկ ախպոր հեքիաթ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 10):

Ինչպես տեսնում ենք, հեքիաթի պատումի համար կարևոր իրականի-ոչ իրականի գաղափարը «խաղարկվում» է նաև հայկական և ռուսական հեքիաթների վերջի ցուցիչներում: Թեև ցուցի գործառույթը, ինչպես արդեն ասվեց, հեքիաթի և պատմողի իրականությունների սահմանազատումն է, սակայն այս դեպքում իրականությունները տարիմաստ կերպով կարծես դիտավորյալ խառնվում են:

«Նրանք հասան իրենց մուրազին, դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին» ցուցիչը նաև հեքիաթի սկզբի/վերջի ցուցիչների հատուկ իմաստն է արտահայտում, քանի որ նախադասության երկրորդ մասում պատմողը դիմում է լսողներին՝ առկայացնելով նրանց դերը. այդպիսին է նաև ռուսական հեքիաթների “Вот вам скака, а мне кринка

<sup>145</sup> Իրադարձությունների տեղի անորոշությունը, որը ցուցում է դրանց անիրական բնույթը, ամրագրված է մարդկային գիտակցության մեջ. երբ ստեղծվում էր փիլիսոփայական-քաղաքագիտական «ուտոպիա» ժանրը (XVI դարի սկիզբ), դրա ստեղծողը՝ Թոմաս Մորը, նորից դիմում է այս լեզվական ձևին, քանի որ «ու-տոպոս» նշանակում է «ան-տեղ»: Տե՛ս **Мор Т.** Утопия. М.: Наука, 1978:

масла” ցուցիչը (ավելի մանրամասն այդ մասին տե՛ս III գլխում՝ «Հեքիաթի տեքստն իբրև խոսույթ»):

Այսպիսով՝ պարզ է դառնում, որ հեքիաթի ցուցիչների համար պարտադիր է մասնակցել տեքստի կազմությանը՝ ընդգծելով տեքստի և ոչ տեքստի սահմանները, մատնանշել տեքստի տեսակը, նաև կարող են ունենալ լրացուցիչ, տարբեր բնույթի իմաստներ: Օրինակ՝ ակնհայտ է, որ ա) «նրանք հասան իրենց մուրազին», բ) «դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին» հատվածներն իմաստաբանորեն տարբեր են. ա-ն սյուժեի տարր է, իսկ բ-ն առկայացնում է բանավոր հաղորդակցման լսողին: Նույնանման է անգլերենի ցուցիչը՝ ա) “and if they didn't live happy for ever after”, բ) “that's nothing to do with you or me”, այն տարբերությամբ, որ ասացողն առկայացնում է և՛ իրեն, և՛ լսողներին:

Հեքիաթները կարող են սկսվել նաև այլ բառակապակցություններով՝ «ցուցանմաններով», որոնք ձևի առումով անմիջականորեն չեն մատնանշում հեքիաթը, ինչպես շատ ճանաչելի “Once upon a time”-ը, սակայն բնույթով իսկապես հեքիաթային են: Օրինակ՝ անգլիական “**In the days** of the great Prince Arthur” (“The History of Tom Thumb”), “**In the reign** of the famous King Edward III” (“Whittington and His Cat”), “**Long** before Arthur and the Knights of the Round Table” (“The Three Heads of the Well”) և նման սկիզբները: Այս դեպքում «պատմական» անձանց անուններով հեքիաթասացը կարծես ճշգրտում է պատումի գործողությունների ժամանակը, սակայն դա կեղծ ճշգրտում է, ամեն ինչ նույնքան անորոշ է, որքան “Once upon a time”-ի դեպքում:

Ի տարբերություն բարոյական հստակությանը՝ տեղի և ժամանակի առումով հեքիաթում անորոշություն է տիրում, դա նկատվում է բոլոր երեք ժողովուրդների հեքիաթների սկզբում և երբեմն՝ ավարտին: Հեքիաթների սկզբի ցուցիչներն ունեն կեղծ պատմականություն. բրիտանացիներն, ինչպես ասացինք, հակված են օգտագործել իրենց պատմական անձանց անունները և տեղանուններ, դրանք փաստորեն ապակողմնորոշում են ընթերցող/լսողին, քանի որ պատումի հանգուցային գործողությունները պայմանավորված չեն հենց այդ ժամանակաշրջանի իրողություններով: Ավելի ակնհայտ է, որ պատմականության չեն կարող հավակնել այն հեքիաթները, որտեղ օգտագործվում են առասպելական անձանց անուններ. “In the



reign of the famous King Edward III there was a little boy” (“Whittington and His Cat”), “Long before Arthur and the Knights of the Round Table” (“The Three Heads of the Well”): Համանման հնարքներ կան նաև ռուսական և հայկական հեքիաթներում, օրինակ՝ «Պոռոշ թագավորի օրով էրկու դրկեց կապրեն» («Ոսկի արտ», ՀԺՀ ԳԱՀ հ. X, N 64), «Ժուկով ժամանակով շեն Մանծկերտ քաղքին մոտիկ Ակներ անունով գեղի մեջ կնիկ մե կապրեր հըտ ուր մեկուճար տղին» («Մարգըրտաշար շապիկ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 11): Հայտնի է ռուսական հեքիաթների Յար Գարոխը. “В то давнее время, когда мир божий наполнен был лешими, ведьмами да русалками, когда реки текли молочные, берега были кисельные, а по полям летали жареные куропатки, в то время жил-был царь по имени Горох с царицею Анастасьею Прекрасною” (“Три царства - медное, серебряное и золотое”):

Պատմական անձանց և տեղանունների հիշատակումը ավելի շատ հնության պատրանք է ստեղծում, քան հավաստիության: Նման պատմականություն ենք նկատում երբեմն նաև ավարտին. “History tells us that Mr. Whittington and his lady liven in great splendour, and were very happy. They had several children. He was Sheriff of London, thrice Lord Mayor, and received the honour of knighthood by Henry V.

He entertained this king and his queen at dinner after his conquest of France so grandly, that the king said “Never had prince such a subject;” when Sir Richard heard this, he said: “Never had subject such a prince”.

The figure of Sir Richard Whittington with his cat in his arms, carved in stone, was to be seen till the year 1780 over the archway of the old prison of Newgate, which he built for criminals” (“Whittington and His Cat”): Դա յուրովի փորձ է՝ մերձեցնելու իրական փաստը՝ արձանի տեղադրումը, և առասպելական իրադարձությունների ընթացքը: Այս երեք ժողովուրդների հեքիաթների գանձարանը պարունակում է նույն տիպի՝ իրականը և ոչ իրականը միաձուլող պատմությունների փորձեր. վերցվում է, մասնավորապես, իրական աշխարհագրական վայր և ստեղծվում դրա գոյությունը բացատրող լեգենդը, առասպելը, մի շարք դեպքերում այսպիսի առասպելը դժվար է տարանջատել հեքիաթից:

Եզակի ավարտ է հայտնի “The Pied Piper” հեքիաթի՝ թափառող սյուժեի անգլիական տարբերակի դեպքում. “All the while, the elders watched and waited. They

mocked no longer now. And watch and wait as they might, never did they set their eyes again upon the Piper in his parti-coloured coat. Never were their hearts gladdened by the song and dance of the children issuing forth from amongst the ancient oaks of the forest”:

Սկզբում ևս կան անսովոր ցուցիչներ, որտեղ ընդգծվում է այն հանգամանքը, որ պատումը եղել է ոչ թե լսողի, այլ պատումի հերոսների ապրած ժամանակում. “Once upon a time, and a very good time it was, though it wasn't in my time, nor in your time, nor anyone else's time, there was a girl” (“The Well of the World's End”, “Yallery Brown”): “Once upon a time, and a very good time it was, though it was neither in my time nor in your time nor in any one else's time, there was an old man and an old woman” (“Jack and His Golden Snuff-Box”).

Կրկին մի անսովոր սկիզբ. “Once on a time and twice on a time, and all times together as ever I heard tell of, there was a tiny lassie” (“The Stars in the Sky”):

“Сказание об Александре Македонском” հեքիաթի սկիզբն է հետաքրքիր, քանի այն օժտված է կրկնակի ցուցիչով. “Жил на свете царь; имя его было Александр Македонский. Это было в старину, давно-давно, так что ни деды, ни прадеды, ни прапрадеды ни пращурьы наши не запомнят”:

Անսովոր ձևով է սկսվում նաև հայկական «Թանթոռ» հեքիաթը. հեքիաթն ունի որոշ հեքիաթներում կրկնվող սկիզբ-մաղթանք, իսկ դրանից հետո ավանդական ցուցիչն է. «Աստված ձրգի բարին տա, գոթի չէղնիք, ծաղրատեղ դառնաք մըջ ախշըրին: Ժուկով ժամանակով մարդ մե կեղնի, ուր անուն՝ Թաթոս, հըմա գեղացիք յեվելորդ անուն դրած՝ Թանթոռ կըսեն» («Թանթոռ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 26):

Կարծում ենք՝ արդեն տեղին է խոսել այն մասին, թե ինչ է ցուցիչը, և ինչից ենք հասկանում, որ մեր առջև ցուցիչ է, այլ ոչ թե հեքիաթի տեքստի բաղադրիչ, ինչպես նաև՝ որոնք են դրանց առանձնահատկությունները: Այս տիպի տեքստային տարրերի ուսումնասիրության, թերևս, ամենակարևոր խնդիրը դրանց դերը որոշելն է: Ինչպես արդեն ասվեց վերը, գիտական գրականության մեջ դրա վերաբերյալ տարածայնություններ կան:

Մեր կարծիքով՝ սկզբի/վերջի ցուցիչների պարագայում հարցը լուծվում է այսպես. ի տարբերություն անցման ցուցիչների, որոնք զուտ տեքստակազմ են, սկզբի-վերջի ցուցիչներում համադրված են տեքստային և անդրտեքստային հատկությունները:

Կրելով տեքստի կայացմանը, կազմությանը վերաբերող և տիպը մատնանշող յուրահատուկ գործառույթ, ինչպես ցույց տրվեց վերը, դրանք չեն դադարում տեքստի լիարժեք տարր լինել:

Արդեն նկատեցինք, որ հեքիաթի ցուցիչները որոշակի ընդհանուր բանաձևեր են, որոնք որևէ տեքստի մասին ասում են, որ դա հեքիաթ է, բայց ոչ միայն այդ: Եթե խոսենք հեքիաթի ցուցչի առանձնահատկությունների մասին, ապա դրանք կայուն ձևեր են, որոնք, սակայն, տալիս են տարբերակների որոշ հնարավորություն: Բացի այդ՝ ցուցիչները, մեր կարծիքով, տարաբնույթ արտահայտություններ են, որոնց մի մասը կապ չունի հեքիաթի սյուժեի հետ, իսկ մյուսներն առնչվում են դրան:

Հեքիաթի ցուցիչների նյութը հուշում է հետևյալ հարցադրումը (այն մեզ չի հանդիպել գրականության մեջ). որո՞նք են հեքիաթի տեքստի սկզբի և վերջի ցուցիչներին բնորոշ հատկանիշները.

ա) Հաշվի առնելով, որ սկզբի/վերջի ցուցիչները մեզ համար տեքստի նշան են, իբրև հատկանիշ կարելի է ընդունել այն, ինչ մշակվել է տեքստի նշանների համար առհասարակ՝ տեքստի մեջ ունեցած **դիրքը**, այսինքն՝ դրանք հանդիպում են տեքստի սկզբում կամ վերջում: Բնորոշելով տեքստի նշանը և, մասնավորապես, տեքստի վերնագիրը՝ Վ. Ա. Լուկինը գրում է. «Դրանց մեջ կարելի է առանձնացնել միայն մեկ տեքստի նշան, որը հատուկ է բոլոր տեքստերին և միշտ նրանց մեջ գրավում է **միևնույն տեղը**»<sup>146</sup>: Այդպիսով՝ տեքստում ունեցած դիրքը դառնում է հատկանիշներից առաջինը: Մենք փորձում ենք վերնագրի համար նրա առաջարկած չափանիշը՝ տեքստում ունեցած դիրքը, տարածել նաև այստեղ քննվող մեկ այլ տեքստի նշանի՝ հեքիաթի ցուցիչների վրա:

Այսպես՝ «Ժուկով» բառը, որը հեքիաթի սկզբում ցուցիչ է, հեքիաթի ներսում ևս կարող է լինել ցուցիչ, եթե դրանով սկսվում է մեկ այլ տեքստ, որը մենք կոչում ենք «տեքստ տեքստում», նաև կարող է ցուցիչ չլինելով՝ լինել սուկ ժամանակ ցույց տվող բառ: Այդպիսով՝ «Ժուկով» բառի կարգավիճակը որոշվում է դրա դիրքով: Եթե «Յոթ օր, յոթ գիշեր հարսանիք արեցին» նախադասությունը տեքստի վերջում չի գտնվում, կարող է լինել որևէ հատվածի ավարտ և ինչ-որ իմաստով՝ ցուցիչ: Կրկնվող

---

<sup>146</sup> **Лукин В. А.** Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>.

արտահայտությունները, որոնք քիչ թե շատ կայուն են և մատնանշում են հեքիաթի տեքստի տեսակը, այսպիսով իսկ բավարարում են մեր առանձնացրած երկու չափանիշներին, սակայն չունեն իրենց համար պարտադիր դիրք, ավելի շատ հարում են հեքիաթային միջտեքստայնությանը և նշվել են համապատասխան ենթագլխում ("Избушка, избушка, повернись к нам передом, к лесу задом" ("Иван Быкович")):

բ) Ըստ երևույթին՝ որպես մեկ այլ հատկանիշ կարելի է դիտարկել սկզբի/վերջի ցուցիչների **կայունությունը**՝ լեզվի կայուն արտահայտությունների՝ դարձվածքների նմանությամբ: Չնայած բոլոր ցուցիչների կայունության աստիճանը նույնը չէ, սակայն սկզբունքորեն դրանք տարբերվում են լեզվի ազատ միավորներից: Խոսելով դարձվածքների մասին՝ լեզվաբանները, որպես կանոն, հիշատակում են դրանց նաև հետևյալ հատկությունը. ի տարբերություն խոսքի ազատ միավորների, որոնց կապակցվածությունը տեքստում ստեղծվում է, կայուն արտահայտությունները տեքստում պարզապես վերարտադրվում են: Հեքիաթի սկզբի/ավարտի ցուցիչներն այս առումով նման են դարձվածքներին. կայուն բառակապակցությունների տեսությունը տարբերակում է քարացած և փոփոխական տարրեր ունեցող դարձվածքները: Հեքիաթի տեքստի սկզբի/վերջի ցուցիչները ևս կարող են լինել քարացած, ինչպես նաև ունենալ համեմատաբար ազատ, փոփոխական միավոր (միավորներ): Նկատել ենք, որ հեքիաթի և՛ սկզբի, և՛ վերջի ցուցիչները կայուն են, բայց դրանց կայունությունը տարբեր բնույթի է, և դա հեքիաթի վերագգային ընդհանուր հատկանիշն է:

Կայունության հատկանիշը կարելի է դիտարկել միայն հաշվի առնելով ցուցիչների ծավալը և կառուցվածքը. “Жили-были”, «Լինում է, չի լինում», “Once upon a time” արտահայտությունները, չլինելով ասույթ, չեն կարող լինել ամբողջական նախադասություն, դրանք պահանջում են շարունակություն, որն արդեն կայուն չէ: Դրանց՝ նախադասություն դարձնող շարունակությունը, ըստ երևույթին, պետք չէ դիտարկել իբրև ցուցիչ: Մյուսները (միայն վերջի ցուցիչները) այլ բնույթի են՝ կայուն են իբրև շարահյուսական կառույց, իբրև միտք, սակայն ընդգրկում են փոփոխական տարրեր (հմմտ. «Ժուկով ժամանակով» և «Յոթ օր յոթ գիշեր հարսանիք արեցին», վերջինում կարող է ուրիշ թիվ լինել կամ մեկ այլ գործողություն: Նույնն է հանրահայտ «Երկնքից երեք խնձոր ընկավ» արտահայտությունը. այստեղ կարող է փոխվել

խնձորների աղբյուրը, թեև այն գրեթե միշտ վերևում է, խնձորների հասցեատերը, երբեմն՝ քանակը, հազվադեպ՝ հենց խնձորները):

գ) Կարևորում ենք նաև սույն ցուցիչների՝ ոչ միայն տեքստ կազմակերպելու, այլև տեքստի տվյալ տեսակին դրա պատկանելությունը մատնանշելու ունակությունը, որը դրանք ձեռք են բերել դարերի ընթացքում:

Ստորև աղյուսակի ձևով ներկայացրել ենք երեք ժողովուրդների հեքիաթների այն ցուցիչները, որոնք օժտված են մեր առանձնացրած երեք հատկանիշներով. ցուցիչների փոփոխական մասն առանձնացված է շեղ տառատեսակով: Օրինակ՝ “In the days of” արտահայտությունը չենք վերցրել, քանի որ այն հանդիպում է ուրիշ տիպի տեքստերում նույնպես:

	Սկզբի ցուցիչ	Վերջի ցուցիչ
Հայկական հեքիաթ	<b>Լինում է, չի լինում ժուկով-ժամանակով</b>	<i>Երկնքից երեք խնձոր ընկավ, մեկը պատմողին, մեկը՝ լսողին, մեկն էլ՝ ամբողջ աշխարհին: Նրանք հասան իրենց մուրազին, դուր էլ հասնեք ձեր մուրազին:</i>
Ռուսական հեքիաթ	<b>Жили-были В тридевятом царстве, в тридевятом государстве</b>	<i>И я там был, мёд-пиво пил. Вот вам сказка, а мне кринка масла. И стали жить да поживать, и теперь живут, хлеб жуют.</i>
Անգլիական հեքիաթ	<b>Once upon a time</b>	<i>And they lived happy ever after.</i>

Ռուսական հեքիաթի վերջի ծավալուն հատվածը՝ «ձանձրալի հեքիաթը» (“докучные сказки”), որտեղ, ըստ էության, ցուցիչ է միայն մի մասը, հակված ենք

դիտարկել որպես առանձին փոքր տեքստ, ինչն արդեն ուրիշ երևույթ է («տեքստ տեքստում»): Այդ ձանձրալի հեքիաթները սկսվում են իրենց սեփական ցուցիչով, որպեսզի անջատվեն «մեծ հեքիաթի» տեքստից, սակայն վերջի ցուցիչ դրանք կարող են չունենալ, կարող են նաև ունենալ. այս դեպքում դրանց վերջի ցուցիչը նաև «մեծ հեքիաթի» ցուցիչն է: Եվ բոլոր դեպքերում այդ ձանձրալի հեքիաթը կատարում է «մեծ հեքիաթի» վերջն ազդարարող նշանի դեր:

Այդպիսով՝ պարզ է դառնում, որ անհրաժեշտ է տարբերակել սյուժեի սկիզբն ու վերջը տեքստի սկզբից և վերջից: Այսպես կոչված «երջանիկ ավարտը»՝ հեքիաթի պատումի ավանդական ավարտը, տեքստում կարող է նկարագրվել այնպիսի արտահայտություններով, որոնք ավարտի ցուցիչ չեն:

Երջանիկ ավարտի տարածված տարբերակը՝ հարսանիքը, անշուշտ, սյուժեի մի տարր է, սակայն դրա նկարագրությունը չի կարող հավակնել վերջի ցուցիչ դառնալուն, քանի որ այն չի ցուցաբերում կայունություն:

Այդուհանդերձ, հատկանշական է, որ օգտագործվում են նաև այնպիսի կառույցներ, որոնք լինելով կրկնվող և վերարտադրելի, այսինքն՝ լինելով ցուցիչ, միաժամանակ կապված են նաև սյուժեի ավարտի հետ, այդ իսկ պատճառով սյուժեից անկախ լինելը չենք համարել ցուցիչ չափանիշ: «Նրանք հասան իրենց մուրազին, դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին», “И стали жить да поживать да денежки наживать”, “And they lived happy ever after” ցուցիչները, լինելով կայուն և զբաղեցնելով նույն՝ եզրափակող դիրքը, ամեն դեպքում կապ ունեն սյուժեի հետ. «նրանք» բառի փոխարեն երբեմն հերոսների անուններ են:

Հեքիաթի սկզբի և ավարտի ցուցիչները զուգորդական կապի մեջ են իբրև սահմանային ցուցիչներ, և այստեղ հետաքրքիր է, որ դրանց իմաստը կարող է լինել հակասական՝ հեքիաթի սկզբում ժամանակի և տեղի անորոշությամբ իրողությունը հնարավորինս հեռացվում է լսողից, իսկ հեքիաթի ավարտին մոտեցվում է, օրինակ, ռուսական հեքիաթը սկսվում է “В тридевятом царстве, в тридевятом государств” արտահայտությամբ և վերջանում “И я там был, мёд-пиво пил” ձևով:

Սյուժեաստեղծման կանոնները հեքիաթի դեպքում հատուկ են միևնույն քաղաքակրթության ժողովուրդներին. տեքստի ցուցիչը սերտորեն կապված է այս կամ այն ազգային լեզվին և լեզվամտածողությանը: Դրա համար էլ, կարծում ենք,

այուժենները թափառում են, իսկ տեքստի ցուցիչները՝ ոչ: Պատահական չէ, ինչպես արդեն նշվեց, որ ցուցիչների հիմնահարցը Նայդան արծարծում է թարգմանության տեսության և պրակտիկայի համատեքստում:

Ավելի մանրամասն կանգ առնենք երկու տարածված ցուցիչների համեմատության վրա. հայկական «Ժուկով-Ժամանակով» և ռուսական “В некотором царстве, в некотором государстве” ցուցիչների դեպքում տարբեր է դրանց փոփոխականության տեսակը. հայերենում «Ժամանակովը» գործածվում է ինչպես «Ժուկովի» հետ, այնպես էլ առանձին, իսկ ռուսերենում փոխվում են թագավորությունների անորոշության աստիճանը և դրանց տեղադրությունը՝ մնալով, սակայն, անորոշ, պայմանական: Այսպես՝ «Ժամանակով մի թաքավոր ա ըլում» («Ղուշ Փարին», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 2), «Ժուկով-Ժամանակով մի քյասիբ մարթ ա ըլում» («Սինամ թաքավորի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 1 ), «Ժուկով-Ժամանակով արեվլուսի կոնէրին մի գէղըմ մի շատ քյասիբ, ատոցի ախկատ մարթ ա ըլըմ» («Դունյա Գյոզալի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 2): Ռուսերեն հեքիաթների դեպքում. “В некотором царстве, далеком государстве” (“Ведьма и Солнцева сестра”), “В некотором царстве, не в каком государстве” (“Буренушка”), “В некотором царстве, за тридевять земель - в тридесятом государстве” (“Жар-птица и Василиса-царевна”), “В стародавние годы в некоем царстве, не в нашем государстве” (“Елена Премудрая”):

Անգլիական հեքիաթներում ամենատարածվածը “Once upon a time”-ն է, որը տարբեր համակցություններով է գործածվում, սակայն մի բան մնում է անփոփոխ՝ խոսքը միայն ժամանակի մասին է, տեղի ճշգրտումը գալիս է հետո, եթե դա, իհարկե, ճշգրտում է: “Once upon a time”-ը գործածվում է ինչպես կարճ ձևերով, օրինակ՝ “Once upon a time there was” (“Tom Tit Tot”, “Lazy Jack”), “There was once upon a time” (“The Rose Tree”, “Jack and the Beanstalk”), այնպես էլ ավելի երկար՝ կարծես թե կոնկրետացնելով ժամանակը. “Once upon a time, and a very good time it was, though it wasn't in my time, nor in your time, nor anyone else's time, there was a...” (“The Well of the World's End”, “Yallery Brown”), “Once upon a time, and be sure 'twas a long time ago, there lived a poor woodman in a great forest” (“The Three Wishes”): Դա նման է ռուսական թագավորություններին, որոնց հիշատակումը հեռացնում է լսողներից

իրողությունը, մի տարբերությամբ, որ ռուսական հեքիաթում հեռացվում է տեղը, այստեղ՝ ժամանակը:

Հայկական և ռուսական հեքիաթներում գործածության առավել շատ տարբերակներ նկատվում են ավարտի ցուցիչների դեպքում: Կրկին դիտարկենք առավել տարածված և իմաստով մոտ ցուցիչները՝ «Երկնքից երեք խնձոր ընկավ» և «Вот вам сказка, а мне кринка масла» իրենց տարբերակներով: «Երկնքից իրեք խնձոր վեր ընկավ, մինն ասողին, էրկուսն էլ հանկաջ դնողին» («Ղուշ Փարին», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 2), «Ասծէն իրեք խնձոր էջավ, էրկուսն ընձի, մէկը կտամ քեզի» («Վարդ-Մանուշակի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 19), «Վէրէվից հիճան իրէկ հադ խնձոր՝ մէգը շադ խօսողին, մէգը պադմօղին, մէգմ էլ լսողին» («Աքի աղաջ», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 41), «Իրեք խնձոր իջավ էրկնքուց՝ մեկ ըսողին, մեկ լսողին, մեկ լէ ալամ աշխրին» («Ավճու տղեն», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. IX, N 2), «Вот вам сказка, а мне кринка масла» (“Лиса, заяц и петух”), «Вот вам сказка, а мне бубликов связка» (“Волшебный конь”), «Тем сказке конец, а мне водочки корец» (“Хитрая наука”): Ուշագրավ է, որ հայերեն տարբերակում խնձորները հիմնականում պահպանվում են, փոխվում են այն մարդիկ, ում դրանք պետք է բաժին ընկնեն, երբեմն ասացողը իր անունն է նշում խնձոր ստանալիս. «Էրկնուց իրեք խնձոր իճավ, մեկ՝ ասող բաղիշեցի Մուրատին, մեկ՝ վանեցի գրողին, մեկ լե անկաջ արող ջաղամաթին» («Յոթ դևերու ախպեր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. IX, N 75), որոշ հեքիաթների դեպքում խնձորները, ինչպես արդեն նշել ենք, բաժին են ընկնում նաև հեքիաթի հերոսներին, կարող է փոխվել խնձորների թիվը՝ երկու խնձոր («Ճուկոն կամ Գաբրել հրիշտակի հեքիաթ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. IX, N 12), չորս («Խորթ ախճիկն ու հալալ ախճիկն», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. IX, N 5): Խնձորներն իջնում են վերևից՝ երկնքից, Աստծո մոտից. «Աստծուց իջավ իրեք խնձոր. մեկ՝ ասողին, մեկ՝ լսողին, մեկ լէ՝ անկաջ էնողին: Ինչ խեր ու բարին էկավ էնոնց վրեն, գա ձրր վրեն» («Ալ խաթուն, շարան ալթուն», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XII, N 41): Հազվադեպ փոխվում են նաև հենց խնձորները, օրինակ, X հատորում երկու հաց է ընկնում երկնքից, ընդ որում՝ այդ ավարտը կապ ունի հենց հեքիաթի սյուժեի հետ. «Էրկնքեն էրկու հաց յընկավ, վիր կիտաք՝ տվեք, մինակ թե ճգնավորին չիտաք» («Ճգնավոր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 118, երկնքից իջնող «մթերքի» մասին ավելի մանրամասն տե՛ս III գլխում՝ «Հեքիաթի տեքստն իբրև խոսույթ»):



Ռուսերենում ամեն ինչ բաժին է ընկնում հեքիաթասացին, փոխվում է ընդամենը «մթերքի տեսականին», որը նա ուզում է իր «աշխատանքի» դիմաց: Ուշագրավ է, որ անգլիացի հեքիաթասացն իր պատումի համար որևէ վարձատրություն չի պահանջում, նրանց մոտ նման տիպի ցուցիչը պարզապես բացակայում է: Ամեն դեպքում Ջեքըբսի հավաքած հեքիաթների երկու ժողովածուներում նման ավարտով հեքիաթ չկար: Եվ, ընդհանրապես, ավարտի ցուցիչների տարբերակները բրիտանական հեքիաթներում ավելի քիչ են, քան հայկականում և ռուսականում:

Հայկական, ռուսական և անգլիական հեքիաթների ավարտի տարածված և իմաստով մոտ մյուս ձևերն են՝ «Նրանք հասան իրենց մուրազին, դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին» և “И стали жить да поживать да денежки наживать”, “And so they all lived happily all the rest of their days”: Այս արտահայտությունները երեք ժողովուրդների մոտ էլ հանդիպում են տարբերակներով. «Նրանք հասան իրանց մուրազին, դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին» («Անմահական խնձոր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 1), «Էնի հասավ ուր մուրազին, մենք էլ հասնինք մեր մուրազին» («Աֆանդու հեքիաթը», ՀԺՀ Ա. Ղ., N 19), «Նրանք հասան հիրանց մուրազին, ինչ մարթ էլ կարոտ ա՝ հասնի իրա մուրազին» («Խոզարած», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 6), «Նրանք հասնում էն իրանց մուրազին, թող աշխարքի բոլոր լավ մարթիկ էլ հասնեն իրանց մուրազին» («Սինամ թաքավորի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 1):

“Стали жить да поживать да денежки наживать” (“Кот, петух и лиса”), “И стали себе жить да поживать, и теперь живут, хлеб жуют” (“Кот и лиса”), “И стали они жить да поживать, ума наживать, а лиха избывать” (“Волк и коза”), “...и стал вместе с ними жить-поживать да рыбку из воды таскать” (“Иванушка и ведьма”), “...и стали жить-поживать, добра наживать, да медок попивать” (“Марья Моревна”). “And so they all lived happily all the rest of their days” (“The Red Ettin”), “...and lived happy ever afterwards” (“The Story of the Three Little Pigs”, “Jack and His Golden Snuff-Box”), “...and if they didn't live happy for ever after, that's nothing to do with you or me” (“The Three Sillies”), “...and they all lived happy as could be ever afterwards” (“The Fish and the Ring”).

Եթե համեմատենք այս տարածված ձևերը, ապա կարելի է նկատել, որ հեքիաթի վերջում արդեն այս դեպքում հերոսներին հնարավորություն է տրվում ապրել այնպես,

ինչպես իրենք ցանկանում են, ինչպես իրենք իրենց երջանիկ են զգում՝ մեկ տարբերությամբ. հայերենի դեպքում դա հիմնականում ընդգրկուն «մուրագ» բառն է, որի տակ ամեն մեկը հասկանում է այն, ինչ ցանկանում է, և ասացողը մաղթում է, որ յուրաքանչյուրն էլ գտնի իր «մուրագը» (հատկանշական է, որ սա թեև հայերեն բառ չէ, սակայն լայնորեն օգտագործվում է հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ): Այլ մաղթանքներից է լսողներին բարին ցանկանալը. «Աստուծոց իջավ իրեք խնձոր. մեկ՝ ասողին, մեկ՝ լսողին, մեկ լե՛ անկաջ էնողին: Ինչ խեր ու բարին էկավ էնոնց վրեն, գա ձրը վրեն» («Ալ խաթուն, շարան խաթուն», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XII, N 41):

Հայկական հեքիաթները երբեմն ավարտվում են «Ամեն» բառով. «Իմալ օր ըդ տղեն դարձավ ուր տուն: Հասավ ուր մուրադին, ասված զմզի լե բարով խերով հ'էդա խարիբութենից ազատե, տանե մըր էրկիր: Ամեն» («Իրեք մատուրներ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XII, N 66)<sup>147</sup>: Այստեղ կազմողները նշել են, որ այս հեքիաթն առնչվում է հայ ժողովրդի տարագրության հանգամանքին: Այլ օրինակներ. «Էրկնքեն իրեք խնձոր յիջավ. մեկ՝ հարսին, մեկ՝ փեսին, էն մեկ լե՛ սիվտակ-մորուս հալվորուն, օր չուրի աշխարի վեռջ՝ էղեր է, կէղնի ու կը մնա: Ա՛մեն» («Սիրու հեքիաթ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 5): Քրիստոնեական մշակույթն է մատնանշում նաև «Մարգրրտաշար շապիկ» հեքիաթի ավարտը. «Ատենահաս բոզ ձիավոր սուրբ Սարգիս, մեռնիմ ուր զորաց, թըղ հասնի հեքիաթ ըսողին ու յանկաջ էնողին: Ա՛մեն» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 11):

Դա նաև միջտեքստայնության երևույթ է, քանի որ վերցված է այլ մշակույթի պատկանող տեքստի տեսակից՝ աղոթքից:

Նման դեպքեր հանդիպում են նաև սկզբի ցուցիչներում, օրինակ՝ «Աստված ձրզի բարին տա, գոթի չէղնիք, ծաղրատեղ դառնաք մըջ ախշըրին: Ժուկով ժամանակով մարդ մե կեղնի, ուր անուն՝ Թաթոս, հըմա գեղացիք յեվելորդ անուն դրած՝ Թանթոռո կըսեն» («Թանթոռո», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 26): Նման սկիզբ է օգտագործել Հ. Թումանյանն իր «Տերն ու ծառան» հեքիաթի համար. «Աստված բարի տա ձեզ էլ, երկու ախպորն էլ: Լինում են, չեն լինում երկու աղքատ ախպեր են լինում»<sup>148</sup>:

<sup>147</sup> Այս հեքիաթը Արևմտյան Հայաստանից է՝ Մուշ-Տուրուբերանից, որտեղ, անշուշտ, ավելի ուժեղ է եղել եկեղեցական մշակույթի ազդեցությունը:

<sup>148</sup> Հ. Թումանյանի հեքիաթներն ուսումնասիրելիս օգտվել ենք հետևյալ հրատարակությունից. **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով, հ. V, Եր., Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, 1994:

Ի դեպ, հայկական հեքիաթներում հանդիպում է նաև ռուսական հեքիաթներին նման ավարտ՝ «Չուր էսոր էլ կուտե, կխմե» («Անկուշտ տերտերը», ՀԺՀ Ա. Ղ., N 44): Հայկական հեքիաթում նման ավարտը եզակի է, այդուհանդերձ, բացառված չէ: Այս խնդիրը բացահայտելու համար անհրաժեշտ է այլ ուսումնասիրություն՝ փոխազդեցությունների առումով: Եզակի ավարտ է նաև ժամանակի բնականոն ընթացքը խախտող «Կերան, խմեցին, զմեզի բարի հիշացին» արտահայտությունը («Դարչին և իրեք չարեք», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. IX, N 69):

Անգլերենի դեպքում օգտագործվում է «երջանիկ» (“happy”) բառը, իսկ ռուսերենի դեպքում տրվում են ավելի կոնկրետ ցուցումներ՝ մեկի համար դա փող ունենալն է, մյուսի համար՝ հացը, խելքը, ծուկը և այլն:

Տարբերակների առատության և բազմազանության առումով, մեր դիտարկմամբ, ռուսական հեքիաթների ավարտի ցուցիչներից առաջին տեղում է “На той свадьбе и я был” ձևը՝ իր տարբերակներով. “...и я там был, мед-пиво пил; по усам текло, в рот не попало” (“Баба-яга”), “На той свадьбе и я был, вино пил, по усам текло, во рту не было” (“Перышко Финиста ясна сокола”), “...я там обедал, мед пил, а уж какая у них капуста - ино теперь в роте пусто” (“Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде”), “...звали меня к нему мед-пиво пить, да я не пошел: мед, говорят, был горек, а пиво мутно, отчего бы такая притча ?” (“Шабарша”): Հետաքրքիր է, որ տվյալ ցուցիչ դեպքում պարտադիր չէ, որ խոսքը վերաբերի ուրախ առիթի, հեքիաթասացը նույն հաջողությամբ մասնակցում է նաև տխուր հավաքույթի, ինչպես այս դեպքում. “...и я тут был-поминал, кутью большой ложкой хлебал, по бороде текло - в рот не попало” (“Притворная болезнь”):

Նման ցուցիչների դեպքում հեքիաթասացը, ցանկանալով ավելի հավաստի դարձնել իր պատումը, իրեն ևս մասնակից է անում պատումի գործողություններին:

Դա հնուց հայտնի ազդու ճարտասանական հնարք է: Եթե ձևակերպենք այս ցուցիչ իմաստը, ապա այստեղ կարծես հեքիաթի դրական հերոսների համապատկեր է, հիմնականում ուրախ առիթով հավաք, որին մասնակցում են բոլոր դրական հերոսները, որտեղ պարզ է դառնում նրանց, ինչպես նաև բացասական հերոսների հետագա ճակատագիրը: Ընդ որում՝ ռուս հեքիաթասացն իրեն նույնպես մասնակից է անում հերոսների այդ հավաքին, այնինչ հայ հեքիաթասացը գոհանում է կողքից,

դիտողի դերով: Այս առումով Բ. Ա. Ուսպենսկին նշում է, որ հեքիաթի ավարտին առաջին դեմքի՝ հեքիաթասացի հայտնվելը կարելի է համեմատել գեղանկարում նկարչի ինքնանկարի հայտնվելու հետ<sup>149</sup>: Իսկ ըստ Դ. Ս. Լիխաչովի՝ հեքիաթն ավարտվում է իրադարձությունների բացակայության՝ երջանկության, մահվան, հարսանիքի, խնջույքի արձանագրմամբ. «Եզրափակիչ երջանկությունը հեքիաթային ժամանակի ավարտն է»<sup>150</sup>:

Այս ցուցչին համարժեք հայկական հեքիաթներում կարելի է դիտարկել «Յոթ օր, յոթ գիշեր հարսանիք արին» ձևը, որտեղ թիվը կարող է փոխվել որևէ այլ, բայց ոչ պատահական թվով: Ինչպես հայտնի է, հեքիաթում պատահական թվեր չեն հանդիպում, այնտեղ կան որոշակի մոգական, հատուկ նշանակության թվեր: Սակայն եթե համեմատենք այս ցուցիչները, ապա պետք է նկատենք, որ հայկական հեքիաթներում ասացողն իրեն մասնակից չի անում գործողություններին, իսկ պատումի գործողությունները ներկայի հետ կապում է մեկ այլ ձևով, ներկաներին է ներքաշում՝ մաղթանքներ հղելով, որպեսզի նրանք նույնպես արժանանան հեքիաթի դրական հերոսների ճակատագրին: Այս դեպքը, երբ հայտնվում է երկրորդ դեմքը՝ լսողը կամ ընթերցողը, Բ. Ա. Ուսպենսկին համեմատում է անտիկ դրամաներում երգչախմբի գործառույթի հետ, այսինքն, նրա կարծիքով, գեղարվեստական նկարագրության ժամանակ ընկալողի դիրքորոշման արձանագրման անհրաժեշտություն կա<sup>151</sup>: «Յօտ օր, յօտ գիշեր քէֆ ուրախուտուն էրին, ախկըտներուն շադ օսկի, արձատ բաժնէցին, պզդի տղին թակավոր դրին, ուրանք հասան ուրանց մուրագին, բարօվ, խէրով դուք լէ հասնիկ ձըր մուրագին» («Թակավորի իրեկ տղէն», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 33), «Կէրան-խմէցին, քառասուն զօր ու գիշեր հարսանիկ էրին, պսակեցին պզդիկ ախջգան, ուրախացան էդօնկ, էդպէս ուրախուտուն էղնի ձէգ, էրէխանէր ջան» («Շայ-թամբալի պադմուտուն», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 40), «Քառսուն օր զօր ու գիշեր քէֆ էրին, ուրխըցան: Վէրէվից հիճան իրէկ հադ խնձօր՝ մէգը շադ խօսօղին, մէգը պադմօղին, մէգմ էլ լսօղին» («Աքլի աղաջ», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 41): Հաղորդակցման

<sup>149</sup> Տե՛ս **Успенский Б. А.** Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970, էջ 191-193:

<sup>150</sup> **Лихачев Д. С.** Замкнутое время сказки. // Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы, <http://ksana-k.narod.ru/Book/poet/15.html>.

<sup>151</sup> Տե՛ս **Успенский Б. А.** Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970, էջ 191-193:

երկու դերերից ուս հեքիաթասացն առկայացնում է պատմողին, հայ հեքիաթասացը՝ ներկաներին:

Հեքիաթի պատմողը, ըստ սլավոնագետ Վ. Շմիդի դասակարգման, մեր կարծիքով, ոչ բացահայտ պատմողն է և իրեն «մատնում» է հիմնականում հենց վերջի ցուցիչներում՝ «И я там был, мёд-пиво пил» և այլն (ավելի մանրամասն այս մասին տե՛ս III գլխում՝ «Հեքիաթի տեքստն իբրև խոսույթ»):

Հարսանիքը՝ իբրև սյուժեի ավարտ, հատուկ է նաև անգլիական հեքիաթին և ընդհանրապես չի կորցրել իր արդիականությունը նաև մեր օրերում, մասնավորապես, կինոյում: Անգլիական հեքիաթի վերջում ևս նկարագրվում է հարսանիքը, սակայն դա ոչ թե ցուցիչ է՝ համեմատաբար կայուն արտահայտություններով, այլ պարզապես հարսանիքի հիշատակում և յուրաքանչյուր դեպքում՝ տարբեր: Յուրիչ է միայն հարսանիքին հաջորդող և պատումն ավարտող արտահայտությունը, օրինակ՝ “So the gentleman turned back home again and married the farmer's daughter, and if they didn't live happy for ever after, that's nothing to do with you or me” (“The Three Sillies”), “And the king married his daughter to the young man that had delivered her, and gave a noble's daughter to his brother; and so they all lived happily all the rest of their days” (“The Red Ettin”):

Անգլիականում ևս կան դեպքեր, երբ հեքիաթասացը կարծես իրեն էլ է մտցնում ցուցիչ մեջ, բայց ավելի զուսպ ձևով. “And they were married, and he and she are living happy to this day, for aught I know” (“Black Bull of Norroway”):

Մինչև այժմ ուշադրության կենտրոնում ենք պահել այն դեպքերը, երբ գործածվել է սկզբի և ավարտի միայն մեկ ցուցիչ, սակայն հայկական և ռուսական հեքիաթներում բազմաթիվ են դեպքերը, երբ միասին գործածվում են մեկից ավելի ցուցիչներ սկզբի և ավարտի համար: Չափանիշ ենք ընդունել այն փաստը, որ միասին գործածվող ցուցիչները կարող են լինել նաև առանձին: Օրինակ՝ կրկին դիտարկումը սկսենք հայկական ամենատարածված «Լինում է, չի լինում» և «Ժուկով-ժամանակով» ցուցիչներից, որոնք հաճախ հանդես են գալիս միասին. «Կար, չկար՝ ժամանակով մի թագավոր կար» («Խոզարած», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 6):

Ռուսերենում հաճախ միասին են գործածվում “Жил-был” և “В некотором царстве, далеком государстве” ցուցիչները. “В некотором царстве, далеком государстве, жил-

был царь с царицей” (“Ведьма и Солнцева сестра”), “За тридевять земель, в тридесятом государстве жил-был царь с царицею” (“Морской царь и Василиса Премудрая”), “В некотором царстве, не в каком государстве жил-был царь” (“Буренушка”):

Սակայն առավել հաճախ մեկից ավելի ցուցիչների կիրառության դեպքեր նկատում ենք հեքիաթի ավարտին: Բացառությամբ մեկ-երկու դեպքի՝ սկզբի ցուցիչը մեկ նախադասությունից ավելի չէ, այնինչ ավարտի ցուցիչը շատ ավելի երկար է, հաճախ՝ մի քանի ցուցիչների կուտակումներով. «Ախպերտինքը հասնըմ էն իրանց մուրազին, մէնք էլ հասնէնք մէր մուրազին: Խէրն ըստի, շառը վատ մարթի կտրովը դվէր նստի: Հէրգնքիցը իրէք լավ խնծոր ընգնի. մինը ասողին, մինը լսողին, մինն էլ էս հեքիաթը ձայնագրողին» («Դունյա Գյոզալի հէքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 2), «Իրանք հասան ուրանց մուրազին, դուք էլ հասնիք ձեր մուրազին: Երկնուց իրէք խնծոր իջավ, մեկը ըսողին, երկուսն էլ լսողին» («Միսաք», ՀԺՀ Ա. Ղ., N 21), «Նրանք հասան հիրանց մուրազին, դուք էլ հասնէք ձեր մուրազին: Երկնքից իրէք խնծոր ընկավ, մինն ասողին, երկուսը լսողին» («Օհան ռըջպարի տղի հեքիաթը», ՀԺՀ Ա. Ղ., N 11): Ռուսերենում “...стали жить да поживать, да добра наживать, и я там был, мед-пиво пил; по усам текло, в рот не попало” (“Баба-яга”), “...и стали они жить да быть, и теперь живут. Я там был, пиво пил; пиво-то по усу текло, да в рот не попало” (“Три царства – медное, серебряное и золотое”):

Անգլերենում, ինչպես նշել ենք, ցուցիչների կուտակում մեզ չի հանդիպել:

Հեքիաթների ցուցիչները և դրանց հաջորդող հատվածները, լինելով արձակ, այնուամենայնիվ, չափազանց նման են չափածոյի, ունեն ռիթմ և հանգ: Դա վերաբերում է հայկական և ռուսական հեքիաթներին, թեև պետք է նշել, որ ռուսական հեքիաթներում հանգավորելու միտումն ավելի վառ է արտահայտված. «Կար, չկար՝ / ժամանակով մի թագավոր կար» («Խոզարած», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 6), «Նրանք հասան/ իրանց մուրազին, / դուք էլ հասնէք / ձեր մուրազին» («Անմահական խնծոր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 1) «Երկնքից իրէք խնծոր վեր ընկավ՝ /մինն ասողին, / մինը լսողին, /մինն էլ անկաջ դնողին» («Ջան Փոլատ», ՀԺՀ Ա. Ղ., N 4): «Երկնքեն իրէք խնծոր վեր ընկավ՝ / մինն ասողին, / մինը լսողին, / մինն էլ արար աշխարհին» («Օխիկը», ՀԺՀ Ա. Ղ., N 26): «Ախպերտինքը հասնըմ էն իրանց մուրազին, / մէնք էլ հասնէնք մէր

մուրագին:/ Խէրն ըստի, / շառը վատ մարթի կտրուլը / դվէր նստի: / Հէրգնքիցը իրէք  
լավ խնձօր ընգնի. / մինը ասօղին, / մինը լսօղին, / մինն էլ էս հեքիաթը ձայնագրօղին»  
(«Դունյա Գյօզալի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 2):

Բերենք ռուսական հեքիաթների ցուցիչների և նախասկիզբների օրինակներ  
(ռուսական հեքիաթների սկզբում և վերջում լինում են այլ տիպի տեքստեր, որոնց  
մասին կխոսենք ստորև). “На море / на океане, / на острове / на Буяне / стояла  
небольшая / ветхая избушка; / в той избушке жили / старик да старуха” (“Золотая  
рыбка”), “В старые годы, / в старопрежние, / в красну весну, / в теплые лета /  
сделалась такая соморота, / в мире тягота” (“Мизгирь”): “И я там был, / мед-вино пил,  
/ по усам текло, / во рту не было; / подали белужины / - остался не ужинавши”  
(“Королевич и его дядька”). “На том пиру и я был, / мед-вино пил, / по усам текло, / да  
в рот не попало; / тут меня угощали: / отняли лоханку от быка / да налили молока: /  
потом дали калача, / в ту ж лоханку помоча: / я не пил, / не ел, / вздумал утираться, / со  
мною стали драться; / я надел колпак, / стали в шею толкать” (“Иван Царевич”):

Անգլերենում ցուցիչները չափածոյի նմանեցնելու միտում կարծես չկա, սակայն կան  
ցուցիչներ, որոնք գրված են հենց քառատողով, և նշվում է, որ այդ ժամանակներում  
խոզերը խոսում էին հանգավորված: Ի դեպ, նման սկիզբ ունեցող երկու հեքիաթն էլ  
կենդանիների մասին է:

“Once upon a time when pigs spoke rhyme  
And monkeys chewed tobacco,  
And hens took snuff to make them tough,  
And ducks went quack, quack, quack, O!”

(“The Story of the Three Little Pigs”, “The Magpie's Nest”).

Անգլիական հեքիաթներում հաճախ են հանդիպում չափածո հատվածներ, իսկ  
որոշ հեքիաթներ ամբողջովին չափածո են կամ ներքին հանգավորում ունեն,  
բալլադային երանգ, ընդ որում՝ երբեմն դրանք ոչ թե հեքիաթի, այլ ավելի առակի են  
նման՝ խրատական իմաստով, օրինակ, այս հեքիաթը չափածո է, սկսվում է այսպես.

“- Now ponder well, you parents dear,  
These words which I shall write;

A doleful story you shall hear,  
In time brought forth to light”:  
Այս հեքիաթն ունի նաև առակի նմանվող ավարտ.

“Take you example by this thing,  
And yield to each his right,  
Lest God with suchlike misery  
Your wicked minds requite” (“The Children in the Wood”):

Արդեն նշել ենք, որ հեքիաթների ցուցիչները գործածվում են ոչ միայն կայուն ձևերով, այլև տարբերակներով, սակայն անգամ այդ դեպքում դրանք հաճախ պահպանում են իրենց ներքին հանգավորումը և ռիթմը, ասացողներն այնպիսի բառեր են գործածում, որպեսզի պահպանեն ցուցչի հավելյալ ներքին բանաստեղծական կազմակերպվածությունը: Ասվածը հաստատում են արդեն իսկ նշված օրինակները:

Հայկական և ռուսական հեքիաթները համեմատելիս պետք է նկատել, որ երկուսն էլ առավել հաճախ ցուցիչներ օգտագործել են հեքիաթի ավարտին, քան սկզբում, այս միտումը կարելի է նկատել նաև բրիտանական հեքիաթների դեպքում: Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ ռուսական հեքիաթներն ավելի շատ են «ցուցչավորված», քան հայկականները և անգլիականները:

Վերը բերված օրինակներից կարելի է նկատել, որ ռուսական հեքիաթներում երբեմն ցուցիչներն ավելի մշակված, ավելի երկար են, քան բուն հեքիաթը, որոշ դեպքերում դրանք անսովոր ցուցիչներ են և ունեն եզակի կիրառություն: Օրինակ՝ սկզբի համար օգտագործվել են. “В старые годы, в старопрежние, в красну весну, в теплые лета сделалась такая соморота, в мире тягота” (“Мизгирь”): “В то давнее время, когда мир божий наполнен был лешими, ведьмами да русалками, когда реки текли молочные, берега были кисельные, а по полям летали жареные куропатки, в то время жил-был царь” (“Три царства - медное, серебряное и золотое”). “Ай потешить вас сказкой ? А сказочка чудесная, есть в ней и дива дивные, чуда чудные” (“Шабарша”). “Слыхали ли вы о Змее Змеевиче ?” (“Звериное молоко”).

Այս հարցը փաստորեն լսողին է ուղղված: Նման՝ հարցերով սկիզբը վերցրել է նաև գեղարվեստական գրականությունը, մասնավորապես, այդպես է սկսվում Գևորգ Էմինի



հայտնի «Սասունցիների պարը» ստեղծագործությունը. «Դու ծանոթ ես Աշակ գյուղին...»:

Երբեմն ռուսական հեքիաթների դեպքում այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ որոշ ցուցիչներ եղել են ինքնուրույն պատմություններ, բանաստեղծություններ, որոնք ունեցել են նաև առանձին գործածություն և կցվելով հեքիաթին՝ ձեռք են բերել ցուցչի գործառույթ: Մեր այդ ենթադրությունը հաստատում են ռուսական հեքիաթի ուսումնասիրողները: Բանն այն է, որ բացի հեքիաթի ավանդական սկզբի ցուցչից (зачин), ռուսական հեքիաթն ունի նաև շատ յուրօրինակ մի տարր՝ նախասվածք կամ նախահեքիաթ (присказка), որն անմիջականորեն նախորդում է սկզբի ցուցչին: Դրանք կարճ զվարճալի պատմություններ են, որոնք կապ չունեն հեքիաթի սյուժեի հետ, և այս առումով փաստորեն նմանվում են ցուցիչների մի տեսակին: Տարբերությունը սակայն, մեր կարծիքով, այն է, որ նախասվածքն անմիջականորեն չի պատկանում հեքիաթի ժանրին. եթե այն չավարտվի “Это присказка, сказка будет впереди” կայուն արտահայտությամբ կամ չսկսվի, տվյալ դեպքում, “Начинается сказка от сивки, от бурки” արտահայտությամբ, ապա այն կարելի է փոքր զվարճալի բանահյուսական հատված ընկալել: Բացի այդ՝ նախասկզբը ցուցչից տարբերվում է մեկ այլ չափանիշով՝ այն զգալիորեն ավելի ծավալուն է, քան ցուցիչը, ինքն իր մեջ ավարտուն է, իսկ ցուցիչը ենթադրում է շարունակություն: Ցուցիչը տեքստի մաս է, իսկ նախասկզբը տեքստ է: Հենց դրա համար էլ հավելյալ միջոցներով այն անջատվում է հեքիաթի բուն տեքստից (տե՛ս վերը):

Կարծիք կա, որ որոշ նախասվածքներ եղել են loci communes (հաճախ օգտագործվող և դրանից իսկ իմաստազուրկ դարձած տեքստեր), հմայական խոսքեր և հետագայում են վերածվել նախասվածքի<sup>152</sup>, օրինակ՝ “Начинается сказка от сивки, от бурки, от вещей каурки. На море, на океане, на острове на Буяне стоит бык печеный, возле него лук толченый; и шли три молодца, зашли да позавтракали, а дальше идут — похваляются, сами собой забавляются: были мы, братцы, у такого-то места, наедались пуще, чем деревенская баба теста! Это присказка, сказка будет впереди” (“Иван Сученко и белый полянин”) նախասվածքը մեկ այլ հեքիաթում կրճատվելով՝ վերածվել

<sup>152</sup> Տե՛ս **Блажес В. В.** Присказка: закон композиционного контраста. // Фольклор урала. Народная проза. Свердловск, 1976, [http://urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/folklor\\_urala\\_6.htm](http://urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/folklor_urala_6.htm):

է սկզբի յուրորինակ ցուցի. “На море, на океане, на острове на Буяне стояла небольшая ветхая избушка, в той избушке жили старик да старуха» (“Золотая рыбка”):

Նախասվածք են դառնում նաև ռուսական մշակույթին հատուկ ձանձրալի հեքիաթները, ինչպես այս դեպքում. “Летала сова - веселая голова: вот она летала, летала и села, да хвостиком повертела, да по сторонам посмотрела, и опять полетела: летала, летала и села, хвостиком повертела да по сторонам посмотрела... Это присказка, сказка вся впереди” (“Журавль и цапля”):

Ե՛վ նախասվածքները, և՛ ձանձրալի հեքիաթները դառնում են նաև հեքիաթի ավարտ՝ լսողին դուրս բերելով հեքիաթի՝ երբեմն դաժան իրականությունից:

Այս տիպի հատվածներն, ինչպես այլ տեսակի տեքստերից ու օտար լեզվով մեջբերումները, ինքնահասկանալիության օրինակ են՝ ըստ Ի. Ռ. Գալպերինի եզրույթի (առավել ևս, որ օտար լեզվով տեքստը պատկանում է այլ նշանային համակարգի):

Ա. Ն. Աֆանասևն իր “Народные русские сказки” ժողովածուի հատուկ բաժնում ներկայացրել է նման ձանձրալի հեքիաթները (“докучные сказки”), որոնք տեսնում ենք նաև հեքիաթի ավարտին: Օրինակ՝ “Жил-был старик, у старика был колодец, а в колодце-то елец: тут и сказке конец” փոքրիկ «պատմությունը» որոշ տարբերակներով տեսնում ենք գործածված որպես հեքիաթի ավարտի ցուցիչ. “Был у Иванушки колодец, в колодце рыба елец, а моей сказке конец” (“Иванушка-дурачок”), “На дворе у них была лужа, а в ней щука, а в щуке-то огонец; этой сказочке конец” (“Чудесная дудка”):

Նշենք, որ ձանձրալի հեքիաթների առաջին տեքստերը հրատարակել է Վ. Ի. Դալը 1862թ. «Ռուս ժողովրդի առածները» (“Пословицы русского народа”) ժողովածուում, որտեղ տեքստերից հետո նշել է դրանց ժանրը՝ «ձանձրալի հեքիաթ». “Жил-был журавль да овца, накосили они стожок сенца - не сказать ли опять с конца?; Был себе Яшка, на нем серая рубашка, на голове шапка, под ногами тряпка: хороша ли моя сказка?”: Ձանձրալի հեքիաթի ուսումնասիրմամբ զբաղվել են այլ հայտնի գիտնականներ ևս՝ Ա. Ֆ. Մոժարովսկի, Ա. Ն. Աֆանասև, Ն. Պ. Կոլպակովա և մյուսները<sup>153</sup>: Այս և այլ գիտնականների գործերում ուշադրություն է դարձվում նման հեքիաթների տիպաբանության ստեղծմանը՝ հիմք վերցնելով ձևային կամ

<sup>153</sup> Տե՛ս **Блажес В. В.** Присказка: закон композиционного контраста. // Фольклор урала. Народная проза. [http://urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/folklor\\_urala\\_6.htm](http://urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/folklor_urala_6.htm):

գործառութային սկզբունքները: Նրանք նշում են, որ ծանձրալի հեքիաթում գլխավորն այն է, որ դա «իսկական» չէ, և այդ ոչ իսկական հեքիաթը «հագնում» է հրաշապատում հեքիաթի բանաստեղծական բանաձևերը՝ “Жил-был царь, У царя был двор; Жил-был старик со старухой У самого синего моря, Жил-был царь Ватута...”, իսկ հետո բացահայտում է իրեն “И вся сказка тута”: Ինչպես տեսնում ենք, տեքստի ծավալը՝ որպես չափանիշ, արդեն իսկ գործածվել է:

Շատ ուսումնասիրողներ ծանձրալի հեքիաթը դիտարկում են որպես նմանակում, ընդ որում՝ ոչ թե իմաստի, այլ հեքիաթային տեխնիկայի հաստատված կանոնների՝ սկզբի և ավարտի ցուցիչներ, հեքիաթի այնպիսի բանաձևային սկզբունքներ, ինչպես՝ դրա կառուցվածքային տարրերի կրկնվողականությունը<sup>154</sup>:

Ուշագրավ է, որ թեև երբեմն ծանձրալի հեքիաթները շատ երկար են, սակայն, բացառությամբ որոշ հատվածների, գրեթե նույնությամբ կրկնվում են, իսկ նոր տարրեր ավելացնելիս պահպանվում է դրանց ներքին հանգավորումը, օրինակ՝ “Я там был, пиво пил, по губам текло, в рот не попало. Дали мне синь кафтан, ворона летит да кричит:

- Синь кафтан, синь кафтан.

Я думаю: “Скинь кафтан” - взял да и скинул. Дали мне колпак, стали в шею толкать. Дали мне красные башмачки, ворона летит да кричит:

- Красные башмачки, красные башмачки.

Я думаю: “Украл башмачки” - взял да и бросил” (“Золотой башмачок”):

Նույնի մեկ այլ տարբերակ.

“И я там был, мед-вино пил, по усам текло, в рот не попало: ел я капусту, а в брюхе-то пусто. Дали мне колпак, стали со двора толкать: дали мне шлык, а я в подворотню шмыг. Дали мне синь кафтан: летят синицы да кричат:

- Синь кафтан, синь кафтан.

А мне слышалось: “Скинь кафтан”. Скинул и бросил на дороге.

Дали мне красные сапоги: летят вороны да кричат:

---

<sup>154</sup> Տե՛ս **Блажес В. В.** Присказка: закон композиционного контраста. // Фольклор урала. Народная проза. [http://urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/folklor\\_urala\\_6.htm](http://urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/folklor_urala_6.htm):

- Красные сапоги, красные сапоги.

А мне слышалось: “крадены сапоги”. Снял да и бросил.

Дали мне лошадку восковую, плетку гороховую, уздечку репяную: увидел я - мужик овин сушит, привязал тут лошадку - она растаяла, плетку куры склевали, а уздечку свиньи съели” (“Фома Беренников”):

Մեկ այլ օրինակ.

“На той свадьбе и я был, вино пил, по усам текло, во рту не было. Надели на меня колпак да и ну талкать; надели на меня кузов: -Ты, детинушка, не гузай, убирайся-ко поскорей со двора” (“Перышко Финиста ясна сокола”), և նույնի տարբերակները. “На том пиру и я был, мед-вино пил, по усам текло, да в рот не попало; тут меня угощали: отняли лоханку от быка да налили молока: потом дали калача, в ту ж лоханку помоча: я не пил, не ел, вздумал утираться, со мною стали драться; я надел колпак, стали в шею толкать” (“Иван Царевич”), “И я там был, мед-вино пил, по усам текло, во рту не было; подали белужины - остался не ужинавши” (“Королевич и его дядька”): Երկու օրինակ ևս. “Был у Иванушки колодец, в колодце рыба елец, а моей сказке конец” (“Иванушка-дурачок”), “На дворе у них была лужа, а в ней щука, а в щуке-то огонец; этой сказочке конец” (“Чудесная дудка”):

Փաստորեն, ի տարբերություն հայկական և անգլիական հեքիաթի, որոնք ունեն

gnoghչ + տեքստ + gnoghչ կազմությունը, ռուսական հեքիաթը երբեմն ունի

կրկնակի շրջանակ.

նախահեքիաթ (gnoghչ + պատմություն) + gnoghչ + տեքստ + gnoghչ + հետհեքիաթ (gnoghչ + պատմություն + ոչ միշտ իր սեփական gnoghչը):

Այսինքն՝ նկատելի է, որ հեքիաթի վերջում տեղադրված ծանծրալի հեքիաթը, չնայած փոքր ծավալին, ունի սեփական կառուցվածք. երբեմն այն ավարտվում է համրանք-ոտանավորին բնորոշ վերջի gnoghչով՝ “убирайся-ко поскорей со двора” կամ յուրովի gnoghչով, որը բնորոշ է հեքիաթին և իր մեջ պարունակում է և՛ «հեքիաթ», և՛ «վերջ» անդրտեքստային բառերը՝ “На дворе у них была лужа, а в ней щука, а в щуке-

то огонец; этой сказочке конец”, “Был у Иванушки колодец, в колодце рыба елец, а моей сказке конец”:

Հայկական հեքիաթը ևս երբեմն ունի իրեն հատուկ կրկնակի շրջանակ, սակայն կապված վերնագրի գործառույթի հետ, որը կրկնվում է ավարտին (տես 2.1.2 ենթագլխում):

Երեք ժողովուրդների հեքիաթներում կա նաև վերջում ավանդություն ավելացնելու հակում:

Ակնհայտ է, որ հեքիաթի եզրափակիչ հատվածի իմաստը և գործառույթը շատ ավելի լայն է, քան սուկ ավարտի ցուցիչ լինելը. ասացողը նման ծավալուն ու մշակված հատվածներով ցանկանում է ցուցադրել իր գիտելիքներն ու վարպետությունը, ինչպես նաև ավելի հավաստի, գեղեցիկ, գրավիչ դարձնել իր պատմածը:

Հայկական հեքիաթում ևս կա մի բազմագործառույթ տեքստ, որոշ մասնագետներ այն նմանեցնում են ռուսական նախասվածքի կամ ձանձրալի հեքիաթի: Մեզ հատկապես հետաքրքրում է դրա երկբնույթ լինելը. այն և՛ ինքնուրույն տեքստ է, և՛ կարող է մեկ այլ տեքստի կազմության մեջ մտնել: Խոսքը «Հեքիաթ, հեքիաթ պապրս ա» բառերով սկսվող տեքստի մասին է, որը լինում է հեքիաթի և՛ սկզբում, և՛ ներսում, և՛ ավարտին, ինչպես նաև ինքնուրույն ոտանավոր է:

Հայ ժողովրդական հեքիաթների ակադեմիական հրատարակության II հատորի «Ծանոթագրություն» բաժնում կազմողները<sup>155</sup> նշել են, որ բանահավաք Տ. Նավասարդյանցը հեքիաթի տեքստերից առաջ գետեղել է չափածո մի հատված, որը հայտնի է որպես մանկական երգիծական երգ, և տողատակում նշել. «Երբեմն հեքիաթներն այսպիսի նախաբանով են սկսվում».

«Հեքիաթ, հեքիաթ պապրս ա,  
Ղաշտա քուռակ տակրս ա,  
Նի՛լնեմ էթամ էրևան,  
Էրևանա կուտ բերեմ,  
Կուտը տանեմ տամ հավերին,  
Հավերն ինձ ձու-ձու տան,

---

<sup>155</sup> Տե՛ս Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. 2, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 602:

Ձու-ձուն տանեմ խառադին տամ...»:

Մեկ այլ տեղ՝ IX հատորում, այս հատվածը ներկայացված է որպես հեքիաթի սյուժեի մաս, հյուրը այս բանաստեղծությամբ ակնարկում է, որ պատրաստվում է գողանալ հյուրընկալող ընտանիքի ողջ հարստությունը, ու հեքիաթի վերնագիրն էլ հենց այդպես է՝ «Խեքյաթ-խեքյաթ պապս է» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. IX, հավելված II, N 9 (106)).

«Հեքիաթ, հեքիաթ պապս է,

Գեհլան քուռակ տակս է,

Շըրդի շորեր պարկս է,

Սնտկի գաթեն փորս է,

Իրիկվան ծաղիկ՝

Հըտ լուսուն լալիկ.

Լամ, էրերամ

Հալվորու գլխիկ»:

Նույն տեքստը ներկայացված է նաև որպես փոքրիկ հեքիաթ, որն ասում է պապը թոռան՝ հեքիաթ պատմելու խնդրանքին ի պատասխան («Էս էլ քեզ հեքիաթ» ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. III, հավելված, N 36), և այս առումով այս բանաստեղծությունը նմանվում է ձանձրալի հեքիաթի:

Ի դեպ, առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե որոշակի հակասություն կա. հեքիաթի սկզբում առկա է տեղի, ժամանակի անորոշություն, իսկ վերջում պատմողը կարծես թե կոնկրետացնում է գործողությունը՝ վկայակոչելով իր ներկայությունը գործողությանը: Սակայն առավել ուշադիր դիտարկելիս կնկատենք, որ հեղինակն ամենևին էլ որևէ բան չի կոնկրետացնում, քանի որ թեև ինքը ներկա է եղել խրախճանքին, սակայն տարբեր պատճառներով սոված է մնացել, այսինքն՝ իրականում ոչ մի բանի էլ չի մասնակցել, ամեն ինչ պարզապես հորինում է: Տեղին է հիշել Հովհ. Թումանյանի «Սուտլիկ որսկանը» հեքիաթը, որը սկզբից մինչև վերջ կառուցված է հենց այս հնարքի վրա և ավարտվում է ռուս ասացողների սիրած բանաձևը հիշեցնող ու պատումի հորինված լինելը մատնանշող ձևակերպմամբ. «Որսից եկած սոված մարդիկ, վրա եկանք, կերանք, կերանք, ոչ այքներս բան տեսավ, ոչ բերաններս բան մտավ»:

Նման սուտ հեքիաթները բնորոշ են դիտարկվող մշակույթներին, օրինակ, բրիտանական “Sir Gammer Vans” հեքիաթը, որի սուտ լինելը զգացվում է հենց սկզբի ցուցից՝ “Last Sunday morning at six o'clock in the evening”:

Հեքիաթի սուտ լինելը կարող է արձանագրվել ուրիշ միջոցներով, օրինակ, վերնագրով կամ ավարտով. «Սուտ հեքիաթ» վերնագրով հեքիաթի (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ II, N 54) ավարտին նապաստակի պոչի տակից մի թուղթ է ընկնում՝ վրան գրված. «Սուտ, սուտ, սուտ»: Նույն հատորի 55-րդ հեքիաթն էլ նույն ձևի ավարտ ունի. «Քու գլխով անցկացածը քոմմա սուտ ա»: Է. Պոմերանցևան ևս ընդգծում է, որ հեքիաթի քիչ թե շատ ընդունված սահմանումը ցուցում է դրա հորինված լինելը<sup>156</sup>:

Վ. Շմիդը, մեկնաբանելով պատումի մեջ պատմողի դերը, առանձնացնում է առաջնային, երկրորդային և երրորդային պատմողներին: Նրանց Շմիդը տարբերակում է «այն տեղով, որը պատմողը զբաղեցնում է երիզող և ընդմիջարկվող պատմությունների մեջ». առաջնային է երիզող պատմության պատմողը, երկրորդային՝ ընդմիջարկված պատմության պատմողը և այլն<sup>157</sup>:

Հեքիաթի տեքստը ևս, չնայած թվացյալ պարզությանը, երբեմն ունի և՛ առաջնային, և՛ երկրորդային, և՛ երրորդային պատմողներ: Ընդ որում՝ երկրորդային պատմողը, ինչպես առաջնայինը, պատմությունը սկսում է հենց նույն ցուցիչներով, այսինքն՝ հեքիաթի հերոսները միմյանց են պատմում հեքիաթներ՝ նույնպես սկսելով և ավարտելով նույն բանաձևով, որը տվյալ ժողովրդի գիտակցության մեջ դարեր ի վեր ամրապնդվել է որպես հեքիաթի սկիզբ կամ ավարտ: Օրինակ՝ «Արաբն ասում ա. «Կըլնի, չիլնի մի մարդ»,», «Արաբն ասում ա. «Ըլնում ա, չիլնում մի խառադ, մի դերձիկ, մըն էլ մի իմաստուն»,», «Արաբն ասում ա, «Ըլնում ա, չիլնում մի թագավոր»,» («Ոսկե ձուկը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 2): Մեկ այլ օրինակ. «Քաչալը դոները շինեց, բալանիքները դրեց ջեբը, նստեց իրա տեղը, սկսեց ասիլը: Ասեց. «Ժամանակով կար մի թագավոր, ըտրան ուն եր իրեք տղա, մի ախշիկ»,» («Հարսներն ու տալը», ՀԺՀ, Ա. Ղ., N 14):

Սկզբի և ավարտի ցուցիչներն իրենց ոչ հատուկ տեղում՝ պատումի մեջ են հայտնվում նաև այլ դեպքերում, երբ հեքիաթի մի գործողությունը բարեհաջող

<sup>156</sup> Ст'ю Померанцева Э. Сказка. // Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974, էջ 356:

<sup>157</sup> Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008, с. 80.

ավարտվում է, և պետք է սկսվի նորը, ավարտվածը տվյալ դեպքում ամփոփվում է ավարտի ցուցիչով, և գործողությունները շարունակվում են: Այդպես է, օրինակ, անգլիական հեքիաթում. “And they lived as happy as the day was long” (“Hereafterthis”): Երբեմն լինում է այնպես, որ սյուժետային մի գիծ ավարտին է հասնում, և այդ դեպքում ևս օգտագործվում են ավարտի ցուցիչներ, բայց դրանք ազդարարում են ոչ թե հեքիաթի վերջը, այլ որևէ մասի ավարտը: Այսինքն՝ փոխվում է այս ցուցչի գործառույթը, այն դառնում է անցման ցուցիչ:

Հեքիաթի ներսում երբեմն, ինչպես ասել ենք, սկզբի ցուցչի մաս կազմող «ժուկ» բառն է գործածվում, սակայն արդեն ոչ թե ցուցչի, այլ հենց իր բառային իմաստով ցույց է տալիս ժամանակ. «Գընցնի ժուկ ու ժամանակ մե, ուրիշ զորնդեղ թագավոր մե գելնա վըր էդ թագավորին կոիվ» («Քաջլիկի հեքիաթ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 22):

Թեև անցման ցուցիչները քննարկվեցին սկզբի/վերջի ցուցիչներից անջատ, փորձենք քննարկել դրանց ընդհանուր և առանձնացնող հատկանիշները: Ելնելով մեր ուսումնասիրությունից՝ կարող ենք առաջարկել հետևյալ վարկածը. կարծում ենք, որ տեքստի անցման ցուցիչները և սկզբի/վերջի ցուցիչները խիստ տարբեր բնույթ ունեն: Անցման ցուցիչներն ընդհանուր լեզվական միջոցներ են, ավելին, դրանց մի մասը՝ իրենց համարժեքներով, բնորոշ է մեր ուսումնասիրած տեքստերի լեզուներին առհասարակ, դրանք չեզոք են տեքստի տեսակի նկատմամբ, կարող են անարգել օգտագործվել ցանկացած տեքստում: Դրանց մյուս մասը՝ միայն հեքիաթում հանդիպող թեման կամ թեմայի ֆոկուսն առանձնացնող արտահայտությունները, համընդհանուր չեն և հատուկ են առավելապես հեքիաթին: Դրանց նշանակությունը հորինվածքային է և հաղորդակցական:

Այլ բնույթ ունեն սկզբի/վերջի ցուցիչները. լինելով շատ ծանրաբեռնված՝ դրանք առաջին հերթին նշանագիտական իմաստ ունեն՝ կապվելով տեքստի արդի սահմանման հետ, այսինքն՝ դրանք մասնակցում են տեքստի՝ իբրև երկույթի կայացմանը: Ի տարբերություն նախաբերության և հետաբերության՝ սրանք տեքստի տեսակը ցուցելու յուրահատկություն ունեն: Թեև այդ գործառույթը՝ մատնանշել տեքստի սահմանները, առկա է գրեթե բոլոր տեսակի տեքստերում, սակայն դրա լեզվական դրսևորումները խստորեն բաշխված են ըստ տեքստի տեսակների: Դրա շնորհիվ այս տիպի ցուցիչները կապվում են տեքստի տվյալ տիպի հետ:



Չի կարելի անդել, որ հեքիաթը հեքիաթ է, որովհետև ունի սկզբի և ավարտի ցուցիչ, սա չի կարելի բացարձակացնել. ինչպես բոլոր օրենքներից և կանոններից, այստեղ նույնպես կան բացառություններ, կան հեքիաթներ, որոնք ընդհանրապես չունեն ցուցիչներ, սակայն չեն դադարում հեքիաթ լինել: Նախ՝ հեքիաթը հեքիաթ է, որովհետև արտահայտում է որոշակի աշխարհընկալում, մասնավորապես, հեքիաթային իրականությունը յուրովի է: Բայց բանն այն է, որ հենց այդ իրականությունն է մատնանշում հաճախ սկզբի և ավելի հաճախ՝ վերջի ցուցիչը: Այդ գաղափարը հակիրճ և դիպուկ կերպով արտահայտում է ռուսերեն հեքիաթի ավարտի ցուցիչը՝ "Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок" (Ա. Ս. Պուշկին):

Սակայն վերադառնալով ցուցիչներին՝ նշենք, որ ժողովրդական հեքիաթների սկզբի և ավարտի ցուցիչները պահպանում են նաև գրողները հեքիաթներ ստեղծելիս՝ որպես հեքիաթը ճանաչելու նշան: Հ. Թումանյանի հեքիաթներում, մասնավորապես, տեսնում ենք՝ «Լինում է, չի լինում՝ մի արջոր է լինում» («Անհաղթ արջորը»), «Լինում է, չի լինում՝ մի պառավ» («Պոչատ աղվեսը»), «Ժամանակով մի աղքատ մարդ կար» («Անխելք մարդը»), «Երկու ախպեր են լինում» («Խելոքն ու հիմարը»), «Ժամանակով մի մարդ ու կնիկ են լինում» («Բարեկենդանը»), «Բարին էստեղ, չարն էն ագահ թագավորի մոտ» («Ոսկու կարասը») և այլն:

Նույն կերպ ռուս հեղինակներն են այս ձևերն օգտագործել հեքիաթներ գրելիս, մասնավորապես, Ա. Պուշկինն իր չափաճո հեքիաթների սկզբի համար օգտագործել է՝ “Негде, в тридевяти царстве, / В тридевяти государстве, / Жил-был славный царь Дадон” (“Сказка о золотом петушке”), “Жил-был поп, / Толоконный лоб, / Пошел поп по базару / Посмотреть кой-какого товару” (“Сказка о попе и о работнике его Балде”) արտահայտությունները, իսկ ավարտի համար՝ “Я там был: мед, пиво пил - / И усы лишь обмочил” (“Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди”), “Сказка ложь, да в ней намек, / Добрым молодцам урок” (“Сказка о золотом петушке”) և այլ ձևեր: Ասվածը վերաբերում է նաև մյուս հեղինակներին<sup>158</sup>:

<sup>158</sup> Ա. Ս. Պուշկինի հեքիաթներն ուսումնասիրելիս օգտվել ենք հետևյալ հրատարակությունից. **Пушкин А. С.** Сказки. // **Пушкин А. С.** Соб. соч. в 10 тт., т. III, М.: Худлит, 1975:

Ինչպես արդեն նշել ենք, խնդիր է՝ արդյոք թարգմանել՝ ցուցիչները, թե՛ ոչ: Տարբեր գրողներ տարբեր կերպ են իրենց համար լուծել այդ խնդիրը: Թումանյանն, օրինակ, երբեմն օգտագործել է հայկական ցուցիչներն օտար հեքիաթների համար. «Ժուկով-ժամանակով Հնդկաստանի Բենարես քաղաքում տիրելիս է լինում Ուքանա թագավորը» («Ոսկի քաղաքը»), «ժամանակով մի թագավոր է լինում, էնքան ուժեղ, էնքան բարձր ձեն է ունենում, որ հազար վերստի վրա լսվում է» («Որոտ թագավորը»), «Ու էն օրվանից ապրում են ուրախ ու ապահով» («Կախարդի քսակը»):

Թարգմանության ժամանակ կա մի քանի ելք՝ թարգմանել օտարալեզու հեքիաթի ցուցիչը, օգտագործել սեփական լեզվի ցուցիչը օտար հեքիաթի համար, օգտագործել որևէ այլ սկիզբ ու ավարտ: Այս երեք տարբերակներն էլ ունեն իրենց և՛ դրական, և՛ բացասական կողմերը: Մասնավորապես՝ ռուսական որոշ ցուցիչներ շատ յուրահատուկ են, ինչպես՝ “Жили себе дед да баба”, “Жили-были кум с кумой”, “Свадьба была богатая; на той свадьбе и я был, мед-вино пил, по усам текло, во рту не было”, “Вот вам сказка, а мне кринка масла”. Եթե այս ցուցիչներն օգտագործվեն, օրինակ, ճապոնական հեքիաթների թարգմանության ժամանակ, մեղմ ասած, այնքան էլ ճիշտ չի ստացվի, հեքիաթի գործողություններն ակամա կտեղափոխվեն Ռուսաստան: Սակայն ավելի «չեզոք» ցուցիչները հնարավոր է շատ հանգիստ օգտագործել: Միաժամանակ երբեմն շատ հետաքրքիր է ստացում, երբ թարգմանվում է որևէ յուրահատուկ մշակույթ ներկայացնող ցուցիչ:

Ցուցիչների մեր քննությունը ցույց է տալիս, որ դրանք փաստորեն ունեն եռակի գործառույթ.

1. ցույց են տալիս տեքստի տեսակը.
2. ցույց են տալիս տեքստի սկիզբն ու վերջը.
3. ցույց են տալիս ազգային լեզվամտածողությունը:

Վերադառնալով հեքիաթին՝ իր շրջանակ կազմող ցուցիչներով, նկատենք, որ շրջանակի գաղափարը բավականին կենսունակ ու գրավիչ է: Ինչպես հազարամյակներ առաջ մարդիկ այն օգտագործում էին հեքիաթներ և արվեստի այլ ստեղծագործություններ կերտելիս, նույն կերպ այժմ, երբ ստեղծվում են արվեստի նոր ճյուղեր, շրջանակը շարունակում է մնալ բովանդակությունը զարդարող, այն ներկայանալի դարձնող և արվեստի գործ կոչվելու իրավունք տվող ձևերից,

հնարքներից մեկը: Ասվածի լավագույն ապացույցը 20-րդ դարի ծնունդ կինեմատոգրաֆն է, որը նույնպես վերցրել է պայմանականության ստեղծման այս ձևը՝ շրջանակը: Բավական է հիշել միայն առաջին ֆիլմերի համար պարտադիր «վերջ» բառը: Հոլիվուդյան՝ շատ քննադատված «երջանիկ ավարտը»՝ որպես սյուժեի վերջ, որով ապահովվում է հերոսների հետագա բարեկեցությունն ու երջանկությունը, հեքիաթի ազդեցության արդյունք է:

Մենք ներկայացրեցինք հեքիաթի տեքստի բաղկացուցիչները, սակայն սխալ է կարծել, որ հեքիաթը մի հասարակ լեզու խաղալիք է, որի մասնիկներն իրար կապելով՝ հնարավոր է նոր և ոչ պակաս լավ հեքիաթ ստանալ: Խնդիրն էլ հենց այն է, որ դա կարծեցյալ հեշտություն է: Իրականում լավ հեքիաթ ստեղծելը չափազանց դժվար է, ինչի մասին վկայում են անվանի գրողները: Հայ ամենամեծ հեքիաթագիր Հովհաննես Թումանյանն ասել է. «Հեքիաթը ամենաբարձր ստեղծագործությունն է, նույնիսկ հանճարները հեքիաթ չեն կարողանում ստեղծել, բայց հեքիաթի են ձգտում»<sup>159</sup>:

Հեքիաթին պետք են մի շարք այլ հատկանիշներ ևս, որպեսզի այն հեքիաթ լինի: Գեղարվեստական գրականության մեջ կան բազմաթիվ հեղինակային հեքիաթներ, սակայն ամենակենսունակը և ամենասիրվածը հենց ժողովրդական հեքիաթների հեղինակային մշակումներն են, որոնք կատարել են Թումանյանը, Պուշկինը, Գրիմ եղբայրները, Պերոն:

## **2.2. Տարածաժամանակային կարգի լեզվական դրսևորումները հեքիաթում**

Տեքստի լեզվաբանների մոտ, կարելի է ասել, ավանդույթ է դարձել ռուս մեծ բանասեր Մ. Մ. Բախտինի գաղափարների վրա հենվելը. նրա անունը հաճախ է հիշատակվում տեքստի բնորոշման, նախադեպ տեքստի և մեջբերման, տեքստերի տիպաբանության հարցերը քննարկելիս<sup>160</sup>:

---

<sup>159</sup> Այս խոսքերը մեջբերել է Նվարդ Թումանյանը, **Թումանյան Ն.**, Հուշեր և զրույցներ, Եր., Լույս, 1986, էջ 225:

<sup>160</sup> Տե՛ս ռուս լեզվաբաններ Վ. Ե. Չերնյավսկայայի, Տ. Ն. Դորոժկինայի, Ն. Ա. Բելովայի նշված աշխատությունները:

Բախտինի, ինչպես նաև նրա գաղափարները հետագայում զարգացրած Յու. Մ. Լոտմանի համար հանգուցային հասկացությունը «տեքստն» էր: Քանի որ «տեքստն» ընկալվում և մեկնաբանվում է ամենատարբեր դիրքերից, կարևոր ենք համարում ճշտել, թե ինչ բովանդակություն ուներ այդ եզրույթը նրանց համար: Նրանց ընկալմամբ՝ տեքստը գեղարվեստական ստեղծագործության իրական ատաղձն է (ներտեքստային հարաբերությունների համակարգ)՝ դիտարկված արտատեքստային իրողությունների (իրականություն, գրական նորմեր, ավանդույթ, պատկերացումներ) հետ իր հարաբերությունների մեջ<sup>161</sup>: Կամ կարելի է ասել՝ տեքստը միջտեքստային և արտատեքստային հարաբերությունների համակարգ է:

Տեքստն այդ կերպ հասկանալու դրսևորում է նաև Բախտինի մշակած հանրահայտ «քրոնոտոպի» հասկացությունը. պատահական չէ, որ քրոնոտոպին նվիրված նրա հիմնական «Ժամանակի և քրոնոտոպի ձևերը վեպում» աշխատությունն ունի «Պատմական պոետիկայի ակնարկներ» ենթավերնագիրը<sup>162</sup>:

Այստեղ մեր խնդիրն է «քրոնոտոպ» հասկացությունը ծառայեցնել հեքիաթի առաձնահատկությունների վերհանմանը: Սակայն դա արվելու է ոչ թե զուտ բովանդակության ոլորտում, այլ ցույց տալու համար, թե տարածաժամանակային կարգն ինչ լեզվական արտահայտություն է ունենում տեքստի տվյալ տեսակի մեջ:

Բախտինի մոտ քրոնոտոպը նշանակում է ժամանակի և տարածության պատկերումը գեղարվեստական երկերում: Քրոնոտոպը նա հասկանում էր որպես գրականության ձևաբովանդակային կարգ: Քրոնոտոպի վերլուծությունը հիմնված է տարածությունն ու ժամանակը բացահայտող բառերի մեկնության, պատումի ծավալման համար որոշ վայրերի, տարբեր տեսակի տարածքների կարևորության վրա և այլն:

Ինչպես նա գրում է «Ժամանակի և քրոնոտոպի ձևերը վեպում» աշխատության մեջ, գեղարվեստական-գրական քրոնոտոպում կատարվում է տարածական և ժամանակային հատկանիշների միաձուլում. ժամանակն այստեղ թանձրանում,

---

<sup>161</sup> Տե՛ս Լոտման Ե. Մ. Лекции по структуральной поэтике. // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994, էջ 17:

<sup>162</sup> Տե՛ս Բախտին Մ. Մ. Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975:

դառնում է գեղարվեստորեն տեսանելի, իսկ տարածությունը խտանում է, ներքաշվում ժամանակի, պատմության ընթացքի մեջ: Ժամանակի հատկանիշները բացահայտվում են տարածության մեջ, իսկ տարածությունը իմաստավորվում և չափվում է ժամանակով: Շարքերի այս հատումը և հատկանիշների միաձուլումը բնորոշում է գեղարվեստական քրոնոտոպը: Այսինքն՝ հեղինակը համոզիչ կերպով ցույց է տալիս, թե որոնք են քրոնոսի և տոպոսի՝ ժամանակի և տարածության միավորման հիմքերը<sup>163</sup>:

Բախտինի աշխատանքներում զգացվում է միտվածություն տեքստի տեսությանը և նույնիսկ դրա սաղմերը, մասնավորապես, նրան հետաքրքրել է նաև տեքստերի տիպաբանությունը: Ավելին, կարելի է ասել՝ նրա կարծիքով վեպի ամենաբնորոշ հատկանիշը, որը թույլ է տալիս տարբերել այն այլ տեսակի գրական տեքստերից, հենց վեպի քրոնոտոպն է:

Օրինակ՝ խոսելով հունական վեպի «արկածային» ժամանակի մասին՝ Բախտինը նշում է, որ այդ վեպի ժամանակային կտրվածքները՝ ցերեկ, գիշեր, ժամ, մտցվում և հատվում են յուրահատուկ «հանկարծ»-ներով ու «հենց»-երով<sup>164</sup>:

Ընդ որում՝ այդ պատահական միաժամանակությունից և տարաժամանակությունից «ավելի վաղ»-ը և «ավելի ուշ»-ը նույնպես էական և որոշիչ նշանակություն ունեն: Ինչպես ասում է Դ. Ս. Լիխաչովը, «...ժամանակի հաշվարկը տարվում է մեկ դրվագից մյուսը: Ժամանակը հաշվառվում է վերջին իրադարձությունից սկսած՝ «մի տարի հետո», «մի օր հետո», «հաջորդ առավոտ»<sup>165</sup>:

Ճանապարհի քրոնոտոպիական նշանակության մասին Բախտինը գրում է, որ այստեղ ժամանակը կարծես մտնում է տարածության մեջ և հոսում նրա միջով (ստեղծելով ճանապարհներ), այստեղից էլ՝ ուղիներ-ճանապարհների այդքան հարուստ փոխաբերականությունը՝ «կյանքի ուղի», «նոր ուղի բռնել», «պատմական ուղի» և այլն: Նա մշտապես ելնում էր տեքստից և հանգում էր տեքստին:

---

<sup>163</sup> Տե՛ս **Бахтин М. М.** *Формы времени и хронотопа в романе.* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики.* М.: Худлит, 1975, էջ 234-235:

<sup>164</sup> Նույն տեղում, էջ 242:

<sup>165</sup> Տե՛ս **Лихачев Д. С.** *Замкнутое время сказки.* // Лихачёв Д. С. *Поэтика древнерусской литературы,* <http://ksana-k.narod.ru/Book/poet/15.html>:

Մեր վարկածը սա է. հնարավոր ենք համարում, որ հեքիաթը ևս բնորոշվում է իրեն հատուկ և հեքիաթի պատումի համար էական քրոնոտոպով:

Հետևելով Բախտինին՝ այստեղ փորձ է արվում ներկայացնել տարածության և ժամանակի պատկերացումները հայ, ռուս և անգլիացի ժողովուրդների հեքիաթներում և դրանց լեզվական դրսևորումները: Այսպիսով՝ մենք ցանկանում ենք ստուգել մեր վարկածը:

Հեքիաթը սկսվում է անմիջապես քրոնոտոպը լեզվաբանորեն մատնանշելով և, ընդ որում, հեռացնում է լսողի ժամանակն ու տարածությունը պատմվող դեպքերի ժամանակից և տարածությունից. «Ժուկով-ժամանակով», “Негде, в тридевятом царстве, в тридевятом государстве” կամ “Once upon a time”: Վերջում իրար են խառնվում ասացողի, հեքիաթի գործողությունների, լսողների, հայկականի դեպքում՝ նաև երկնքի քրոնոտոպները՝ «Երկնքից երեք խնձոր ընկավ»:

Հեքիաթը՝ որպես պատումի ձև, ունի երկու կայուն հենակետ՝ **սկիզբն** ու **վերջը**:

Տեքստի սկզբի և վերջի կարևորության մասին հիմնավորված գրել է Յու. Մ. Լոտմանը: Նա գրում է, որ յուրաքանչյուր տեքստ ունի իր սահմանները: Սակայն դրանցից ոչ բոլորն ունեն տեքստը կադապարող կշիռ: Կարելի է առանձնացնել սկզբին միտված և հենց դրան նշանագիտական կարևորություն տվող, ինչպես նաև վերջին միտված տեքստեր: Նման տեքստերի օրինակներ են, համապատասխանաբար, աշխարհի սկզբի մասին և վախճանաբանական առասպելները: Ակնհայտորեն իրադարձությունների և տեքստի վերջին են միտված պատմական նկարագրությունները և դրանց հետ սերտորեն կապված վեպերը, որոնցում գերիշխում է ժամանակային և պատճառահետևանքային հերթագայությունը: Դրա վրա է հենց կենտրոնացած պատումի իմաստը: «Ինչպե՞ս ավարտվեց» հարցը բնորոշում է և՛ պատմության իրադարձության, և՛ վեպի տեքստի մեր ընկալումը: Արարման և առասպելական արարիչների մասին պատմող տեքստերը միտված են, ինչպես ասվեց, սկզբին: Դա արտահայտվում է ոչ միայն նրանով, որ դրանց հիմնական հարցն է «ինչի՞ց է սկսվել», այլև տեքստի սկզբի ընդգծվածության միջոցով՝ ավարտի ակնհայտորեն թույլ արտահայտվածությամբ: Միջնադարյան աշխարհիկ պատմողական տեքստերը միջին տեսակի են: Դրանց հերոսը «պատմական մարդն» է, ինչպես վեպերում, և այդ պատճառով մենք հետևում ենք, թե ինչպես պետք է

ավարտվի պատմությունը. այդուհանդերձ, դրանց իրադարձությունների իմաստը շրջված է դեպի ակունքը, ինչպես առասպելներում<sup>166</sup>:

Հեքիաթը ևս, կարծում ենք, պատկանում է միջին տիպի տեքստերին, որոնց համար հույժ կարևոր են և տեքստում շեշտված են ինչպես սկիզբը, այնպես էլ վերջը: Փորձենք հստակեցնել, թե ինչ է Լոտմանը հասկանում «տեքստի կաղապարում» ասելով: Նա իր միտքը բացատրում է այսպես. «Տեքստի սկիզբը, բանագիտության ընդունած եզրը օգտագործելով՝ դրա նախերգը (зачин), կատարում է նշանագիտական ինդիկատորի դեր<sup>167</sup>. դրանից ելնելով՝ լսարանը որոշում է, թե որ նշանագիտական բանալիով պետք է ընկալել ասելիքը»<sup>168</sup>:

Սակայն, նրա կարծիքով, ավելի կարևոր են տեքստի վերջին ներկայացվող պահանջները: Հայտնի է, որ երջանիկ ավարտը, ողբերգական ավարտը վեպի կամ ֆիլմի կարևորագույն բնութագրերն են:

Հեքիաթին ամենևին բնորոշ չէ աղետային մտածողությունը. և՛ պատմողը, և՛ լսողները հստակ գիտեն, որ երջանիկ ավարտն անխուսափելի է, և հենց այդ մասին իմանալու շնորհիվ, մեր կարծիքով, նրանց չեն վախեցնում փորձություններն ու փորձանքները:

Հեքիաթի պատումն ունի իրադարձությունների պարզ ու հասկանալի հերթականություն, այստեղ ժամանակների խառնաշփոթ չկա (հենց սա են այժմ փորձում խախտել հեքիաթի ժամանակակից հեղինակները):

Այսպիսով՝ հեքիաթի իրադարձություններն ընթանում են հստակ հաջորդականությամբ: Իհարկե, կան պատումային մի քանի գծերով հեքիաթներ, սակայն այդ դեպքում ևս ժամանակն ընթանում է զուգահեռ մի քանի գծով, որոնք, որպես կանոն, պետք է խաչվեն: Քանի դեռ մեր ուշադրությունը բևեռված է մի գծի իրադարձություններին, մյուս գծի իրադարձությունները չեն զարգանում, քարանում են՝

---

<sup>166</sup> Տե՛ս **Лотман Ю. М.** Исторические закономерности и структура текста. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, էջ 332-338:

<sup>167</sup> Ուշագրավ է, որ «ինդիկատոր» բառի համար պոլիտեխնիկական բառարանն իբրև առաջին իմաստ տալիս է «ցուցիչ» բառը: Տե՛ս **Հացագործյան Զ. Ա., Դարբինյան Ա. Հ., Հովունյան Ն. Գ., Սրվանձոյան Գ. Հ.**, Ռուս-հայերեն պոլիտեխնիկական բառարան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, Եր., 1988, էջ 189:

<sup>168</sup> **Лотман Ю. М.** Исторические закономерности и структура текста. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, с. 339.

ասես սպասելով, որ պատումը կվերադառնա իրենց: Կամ էլ տվյալ գիծը շարունակելուց առաջ երկու խոսքով ասվում է, թե այդ ժամանակ այնտեղ ինչ էր տեղի ունեցել: Պատումի այդ գծայնությունը հատկապես առանձնանում է նոր և նորագույն ժամանակների գրականության «ժամանակային խաղերի» ֆոնին. դրանց մի մասը Բախտինը ժամանակին ուսումնասիրել և անվանել է պատմական շրջադասություն<sup>169</sup>:

Հեքիաթի **ժամանակը** շատ նման է անտիկ վեպի բախտախնդիր ժամանակին, որը նկարագրել է Մ. Մ. Բախտինը<sup>170</sup>. ամեն տեսակի «հանկարծ», «հենց» և այլն, ոչ միայն հեքիաթի ժամանակի բնորոշ գիծն են, այլև պատումի կառուցման միջոց և հերոսի վրա անցնող բնութագիր:

Հեքիաթի ժամանակը կարծես չվերջացող անցյալ է, թեև քերականորեն այն կարող է արտահայտվել բայի տարբեր ժամանակաձևերով՝ բացառությամբ ապառնի ժամանակի (մեր դիտարկած հեքիաթներում նման օրինակներ չկան): Այդ ժամանակի յուրահատկություններն առավել տեսանելի դարձնելու համար համեմատենք այն դյուցազներգության հետ, որի ժամանակը նույնպես անցյալ է, սակայն կատարյալ՝ ոչ միայն քերականական ձևով, այլև իմաստով: Ինչպես նշում է Բախտինը, բանը միայն այն չէ, որ դյուցազներգության ժամանակն անցյալ է, այն կարելի է անվանել բացարձակ անցյալ, քանի որ չկա որևէ անցում դրանից դեպի ներկա: Այն ներփակված է իր մեջ, պատնեշված է հաջորդներից և առաջին հերթին՝ այն ժամանակից, որում գտնվում են պատմողը և լսողը: Անցյալի և ներկայի խզվածքը վերացնելը կնշանակի վերացնել նաև դյուցազներգության՝ որպես ժանրի տեսակը<sup>171</sup>:

Պատումի ժամանակը, այսինքն՝ քրոնոտոպն ազդարարող նշաններն են հեքիաթի սկզբի և ավարտի ցուցիչները (ցուցիչների և դրանց բնույթի մասին տե՛ս 2.1.3 և 2.1.4 ենթաաղյուսներում), ընդ որում՝ դրանց արտահայտած իմաստը հակասական է՝ հեքիաթի սկզբում ժամանակի և տեղի անորոշությամբ իրողությունը հնարավորինս

<sup>169</sup> Տե՛ս **Бахтин М. М.** *Формы времени и хронотопа в романе.* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики.* М.: Худлит, 1975, էջ 297:

<sup>170</sup> Վերհանելով անտիկ վեպի ժամանակի առանձնահատկությունը՝ Մ. Մ. Բախտինն ընդգծում է դրա արկածային բնույթը՝ ասելով, որ «հանկարծ»-ը, «հենց»-ը այդ ժամանակի առավել բնորոշ հատկությունն են: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 242:

<sup>171</sup> Տե՛ս **Бахтин М. М.** *Эпос и роман.* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики.* М.: Худлит, 1975, էջ 456-457:



հեռացվում է լսողից, իսկ հեքիաթի ավարտին մոտեցվում է, օրինակ՝ «Ժուկով-ժամանակով» և «Նրանք հասան իրենց մուրազին, դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին», “В некотором царстве, за тридевять земель - в тридесятом государстве” և “И я там был, мёд-пиво пил, по усам текло, в рот не попало», “Once upon a time, it wasn't in my time, nor in your time, nor anyone else's time” և “And they are living happy to this day, for aught I know”:

Հեքիաթի ավարտի ցուցիչների միջոցով երբեմն այնքան են մոտեցվում երկու՝ իրական և ոչ իրական քրոնոտոպները, որ անգամ դրանք փոխներթափանցվում են, օրինակ, առաջարկվում է նվիրել հացերը ում ցանկանում են լսողները, բայց ոչ մի դեպքում չտալ ճգնավորին, որը հեքիաթի հերոսն է, այդ կերպ պատմողն իր լսողներին և հեքիաթի հերոսին դնում է նույն իրականության և, հետևաբար, նույն ժամանակի մեջ («Ճգնավոր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 118):

Հեքիաթի ժամանակն անցյալ է, բայց ինչպիսի անցյալ. հեքիաթասացները, օգտագործելով խորամանկ խոսքային հնարքներ, ռուսերենում՝ “И я там был, мёд-пиво пил”, “И сейчас они живут”, հայերենում՝ ունկնդրին պատումի մեջ ներգրավելու հնարք՝ «Երկնքից երեք խնձոր ընկավ՝ մեկը պատմողին, մյուսը՝ լսողին, երրորդն էլ՝ ականջ դնողին», անգլիականում՝ “And he and she are living happy to this day, for aught I know”, “...and if they didn't live happy for ever after, that's nothing to do with you or me”, ինչպես նաև պատումի ներսում ասվող բազմաթիվ այլ անցումներով կամրջում են պատումի և ներկայի, հեքիաթի ու պատմողի, լսողների ժամանակները, առկայացնում են հեքիաթի պատումը, և ստացվում է, որ հեքիաթի ժամանակը չվերջացող անցյալ է<sup>172</sup> (այստեղից բխում է ռուսումնասիրման 2 նոր ուղղություն՝ ցուցիչների գործառույթը և հեքիաթի տեքստի՝ իբրև խոսույթի հիմնահարցը. տե՛ս, համապատասխանաբար, մեր աշխատության 2.1.3, 2.1.4 ենթագլուխները և III գլուխը՝ «Հեքիաթի տեքստն իբրև խոսույթ»):

---

<sup>172</sup> Հին ռուսական գրականության պատմության և պոետիկայի հեղինակավոր տեսաբան Դ. Ս. Լիխաչովը հակառակ կարծիքն է հայտնել՝ ասելով, որ հեքիաթի ժամանակը պարփակված է իր մեջ, տե՛ս **Лихачёв Д. С.** Замкнутое время сказки. // Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы, <http://ksana-k.narod.ru/Book/poet/15.html>:

Ինչպես տեսնում ենք, ծագում է շատ բարդ հիմնահարց՝ ինչպես են հարաբերակցվում հեքիաթի իրադարձությունների ժամանակը և դրա մասին պատմելու ժամանակը: Հետաքրքիր է, որ ասացողը խորապես գիտակցում է, որ դրանք չեն համընկնում. այդ մասին է վկայում, մասնավորապես, ռուսական հեքիաթի կրկնվող բանաձևը. “Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается”:

Իր ժամանակից առաջ ընկնելով՝ Բախտինը խոսել է «պատկերվող» և «պատկերող» աշխարհների, մասնավորապես, դրանց քրոնոտոպների բարդ հարաբերության մասին: «Պատկերվող» իրադարձություններն ունեն իրենց սկիզբն ու վերջը, իր սկիզբն ու վերջն ունի նաև դրանք պատկերող ստեղծագործությունը, սակայն այդ երկու քրոնոտոպները չեն համընկնում և սկզբունքորեն չեն կարող համընկնել, թեև դրանք սերտորեն փոխկապակցված են<sup>173</sup>:

Ուշագրավ է, որ հայկական հեքիաթի սկիզբն առավելապես քերականորեն ներկա անկատար ժամանակ է, իսկ ավարտը՝ անցյալ կատարյալ. «Լինում է, չի լինում» և «Երկնքից երեք խնձոր ընկավ», իսկ ռուսական հեքիաթի դեպքում հակառակն է՝ “Жили-были” և “И сейчас живут, хлеб жуют”, անգլիականն ամբողջովին անցյալ է՝ “Once upon a time there was” և “And they all lived happy afterwards”: Հայկական հեքիաթի սկիզբը՝ «Լինում է, չի լինում», ռուսական հեքիաթի ավարտը՝ “И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало”, մեկ այլ կարևոր դեր ունեն՝ ընդգծում են հեքիաթի իրականության հատուկ տեսակը՝ ոչ ճիշտ է, ոչ էլ՝ սուտ:

Ռուսական հեքիաթի սկզբի ցուցիչը՝ “В некотором царстве, в некотором государстве”, մեկ անգամ ևս մատնանշում է, որ հեքիաթի իրականությունը ոչ միայն անորոշ է, այլև հատուկ՝ “некоторые” բառը նշանակում է նաև «հատուկ»:

Երբ պետք է, հեքիաթի ժամանակն արագ է անցնում, երբ պետք չէ, կանգ է առնում, անգամ երբեմն հերոսը, այլ կախարդական հատկությունների թվում, հնարավորություն է ստանում այնպես անել, որպեսզի որևէ ժամանակահատված, մասնավորապես, գիշերը, սովորականից ավելի երկար ձգվի:

---

<sup>173</sup> Տե՛ս **Бахтин М. М.** *Формы времени и хронотопа в романе.* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики.* М.: Худлит, 1975, էջ 403:

Հատկանշական է, որ հեքիաթում հանդիպող խորհրդանշական թվերը, որպես կանոն, կապվում են և՛ ժամանակի, և՛ տարածության հետ՝ «յոթ օր», «յոթ գիշեր», «երեք ճանապարհ», «տասներկու», «քառասուն» և այլն:

Հետաքրքիր է, որ դյուցազներգության հատկանիշները վերարտադրող իր «Бородино» ստեղծագործության մեջ Մ. Յու. Լերմոնտովը հակադրում է 1812թ. և իր ժամանակի մարդկանց. «Да, были люди в наше время, / Не то, что нынешнее племя. / Богатыри не вы...»:

Հեքիաթն, ընդհակառակը, ներշնչում է լսողին, թե հեքիաթի հերոսն իր նման է: Սա ևս ժամանակները շաղկապելու միջոց է, դրա շնորհիվ հեքիաթը չի կարող լինել բացարձակ անցյալ: Կարելի է ասել, որ հեքիաթն, ըստ էության, քարացել է հավերժության մեջ:

Հեքիաթներում հանդիպում են քաղաքների և պետությունների իրական ու հորինված անվանումներ, թագավորների անուններ, որոնց իշխանության տարիներին իբր տեղի են ունենում իրադարձությունները, ժամանակի միավորներ՝ «ժամ», «օր», «տարի», բայց իրականում դրանք ոչինչ չեն կոնկրետացնում, դա կեղծ հստակեցում է, քանի որ, ըստ էության, հեքիաթի բոլոր իրադարձությունները տեղի են ունենում ինչ-որ անորոշ ժամանակում, ինչը որևէ իրողության հետ կապված չէ: Այլ բան է, որ մասնագետները կարող են սահմանել *հեքիաթի ստեղծման ժամանակը*. դա այլ հիմնախնդիր է: Նաև հեքիաթում հանդիպող ժամանակի չափման միավորները հաճախ ոչ թե հենց ժամանակի չափման միավորներ են, այլ լսողի երևակայությունը ցնցող, այսինքն՝ գեղարվեստական միջոցներ, օրինակ, մի գիշերում ամբողջ է կառուցվում:

Հեքիաթի **տարածությունը** համասեռ չէ. այն հստակ բաժանված է «սեփական» և «օտար» տարածքի: Այնպես որ հեքիաթում հաճախ արտացոլվում է իմաստաբանորեն չափազանց հազեցած «սահմանի» հասկացությունը, որն առաջարկել է Յու. Մ. Լոտմանը. «Այդ տարածքը բնութագրվում է որպես «մեր», «սեփական», «մշակութային», «անվտանգ», «ներդաշնակորեն կազմակերպված» և այլն: Դրան

հակադրվում է «նրանց տարածք», «օտար», «թշնամական», «վտանգավոր», «քառասային»<sup>174</sup> (ավելի մանրամասն «սահմանի» հասկացության մասին տե՛ս ստորև):

Դրանից է բխում, մեր կարծիքով, հեքիաթի համար չափազանց կարևոր մի երևույթ՝ սահմանախախտումը. հեքիաթում հաճախ են անցումները մեկ «աշխարհից» մյուսը:

Հեքիաթներում հանդիպում են տարբեր տիպի մի քանի տարածություններ, որոնք տարբեր հարաբերությունների մեջ են գտնվում.

- իրական տարածությանը նման տարածություն (հեքիաթի աշխարհագրական տարածք՝ «По учьему велению» և հայկական «Թակավորի իրեկ տղէն», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 33), սակայն դա էական չէ հեքիաթի պատումի համար.

- ֆիզիկայի ուրիշ օրենքներով աշխարհ («Թակավորի ախշիկյն ու ախկատ տղան», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 20), երբեմն դրանց հարաբերությունը նման է իրական տարածքների հարաբերությանը, այսինքն՝ պետք է դուրս գաս մեկից, որպեսզի մտնես մյուսը, դրանք հստակ սահմանազատված են միմյանցից (“Сказка об Иване царевиче, жар-птице и о сером волке”, “Ивын Быкович”), իսկ երբեմն իրական և կախարդական տարածքի սահմաններն անհայտ են, հայկական «Թակավորի ախշիկյն ու ախկատ տղան» հեքիաթի հերոսը պատահաբար է հայտնվում ոչ իրական տարածքում՝ անցնելով հատուկ վայրի՝ ջրհորի միջով, որը երկու աշխարհների սահմանն է.

- որոշակի ժամանակով տարանջատված հատուկ աշխարհ (օրինակ՝ հայկական, ռուսական և անգլիական մի շարք հեքիաթներում գիշերվա ժամանակը չար ուժերի ակտիվության ժամանակն է).

- հատուկ ստորերկրյա, ստորջրյա և վերերկրային աշխարհներ (հայկական «Օխայ-բարի», ՀԺՀ, ԳԱՀ, հ. II, N 13 ).

- մեռածների աշխարհ (ռուսական “Марья Моревна”, հայկական «Մարդակերպ ծուկը» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 31) հեքիաթներում թեև կա առանձին մահացածների աշխարհ, սակայն հերոսներին հաջողվում է մահանալուց հետո վերադառնալ ողջերի աշխարհ, այսինքն՝ հաղթահարել վերադառնալու՝ բոլորի համար փակ սահմանը):

---

<sup>174</sup> Տե՛ս **Лотман Ю. М.** Понятие границы. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семiosфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, էջ 175:

Միաժամանակ կարևոր է, որ հերոսը հաճախ կեղծ հերոսից տարբերվում է հենց նրանով, որ հերոսին թույլատրված է անցումը մեկ աշխարհից մյուսը, թեև մինչ այդ նա կարող էր և չիմանալ իր ընտրյալ լինելու մասին:

Հեքիաթի տարածությունը ևս, ինչպես և ժամանակը, ծառայում է պատումի կարիքներին. այսպես՝ ռուսական “Солнцева сестра” հեքիաթում հերոսի փրկությունը հնարավոր է միայն այն տարածքում, որն անհասանելի է վիուկի համար, այդ պատճառով հերոսը գնում է արևի քրոջ մոտ:

Հիշեցնենք, որ Վ. Յա. Պրոպը, վերհանելով հեքիաթաստեղծման տարրերի գործառույթները, դրանց մի մասը ներկայացնում է տեղային անուններով՝ «Խորհրդավոր անտառ», «Մեծ տուն», «Հրե գետի մոտ»՝ դրանով իսկ ընդգծելով ինչ-որ սահմանազատված վայրի կարևորությունը հրաշապատում հեքիաթներում:

Ոչ պակաս կարևոր է բոլորի համար անհասանելի, սակայն դրան հասնելու՝ գլխավոր հերոսին տրվող հնարավորությունը. ուշագրավ է, օրինակ, հայկական հեքիաթներում այն դրվագը, երբ հայրը որդիներին ուղարկում է որևէ կախարդական իր բերելու և հարցնում է՝ ու՞ր գնացիք, և միայն փոքր որդին է հասնում այնտեղ, որտեղ հայրը չի եղել, ու հայրը հասկանում է, որ հենց այս տղան կբերի իր ուզածը: Հրաշքն այնտեղ է, որտեղ մենք, սովյալ դեպքում՝ հայրը, չենք եղել (հմմտ. ռուսական հեքիաթի “Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что” մի քանի անգամ կրկնվող տարօրինակ հրամանը):

Հիմա անցնենք ժամանակային և տարածական բնույթ ունեցող երևույթների վերլուծությանը:

**Ճանապարհը՝** որպես տարածության երևույթ, հատուկ նշանակություն ունի հեքիաթի քրոնոտոպի համար, հատկապես՝ հրաշապատում հեքիաթի համար: Տարբեր պատճառներով հերոսը ճանապարհ է ընկնում, և սկսում են ծավալվել հեքիաթի գործողությունները:

Ճանապարհը հերոսին շատ բան է տալիս՝ փորձ, գիտելիք և խորհուրդներ (շատ հաճախ՝ մի քանի ճանապարհի խաչմերուկում), որոնք նրան օգնում են հասնել նպատակին: Նա ձեռք է բերում ընկերներ, կին (երբեմն՝ ոչ միայն հերոսը, այլև նրա ուղեկիցները), ձեռք է բերում կախարդական իրեր, ինչպես նաև կախարդական ունակություններ՝ հասկանալ կենդանիների լեզուն, վերափոխվել կենդանու կամ իրի:

Հաճախ հանդիպումը տեղի է ունենում ճանապարհին՝ մեծ, բանուկ ճանապարհին, որտեղով շատերի ուղին է անցնում, «մեկ ժամանակային և տարածական կետում են խաչվում ամենատարբեր՝ խավի, դավանանքի, ազգության, տարիքի մարդկանց ուղիները»<sup>175</sup>: Ճանապարհը բացում է մարդկանց էությունը, այստեղից էլ հայկական ասացվածքը՝ «Ուզում ես ճանաչել ընկերոջդ, հետը ճանապարհ գնա»:

Ճանապարհը նաև փորձություն է: Եվ մեկ ճանապարհից սկսվում է երկրորդը, երրորդը...

Ընդ որում՝ ճանապարհը հեքիաթում ոչ միայն հորիզոնական է, այլև ուղղահայաց, անցնում է և՛ ցամաքով, և՛ ջրով, և՛ երկնքով, և՛ մտացածին աշխարհներով:

Ճանապարհի հետ է կապված տարածական այնպիսի երևույթ, ինչպիսին է **խաչմերուկը**, որը շատ հատուկ է հեքիաթին: Լեի մշակութաբան Վ. Կոպալինսկին, որին հետաքրքրում էր խորհրդանիշների օգտագործման լայն համատեքստը, նաև՝ բանավոր ենթամշակույթում, գրում է. «Խաչմերուկը մի վայր է, որտեղ կասկածներ ես ունենում՝ որ ճանապարհով գնալ: Սովորաբար դա երկու ուղի է, բացի այդ, խաչմերուկը հուշում է, որ անհրաժեշտ է հատկապես զգոն և զգույշ լինել. չէ՞ որ խաչմերուկի մոտ էին առավել հաճախ դարանակալում ավազակները: ...Խաչմերուկը հանդիպումն է Ճակատագրի հետ: ...Ճանապարհների հանդիպելը, խաչվելը անդրաշխարհիկ տրանսցենդենտալ ուժերի հավանական հանդիպման վայր է...»<sup>176</sup>:

«Խաչմերուկն ասես դուռ է կամ դարպաս, անցում կյանքի մի փուլից մյուսին... կամ կյանքից դեպի մահ»<sup>177</sup>:

Տիպաբանորեն սահմանին մոտ է նաև **շեմը (դուռը)**: Հեքիաթային շատ պատմություններում շեմը հենց սահմանն է, իսկ նրա ետևում կա՛մ ամեն ինչ այլ է, կա՛մ խիստ անսովոր մի բան: Շեմի հետ կապված բազմաթիվ սնահավատություններ, որոնք վկայում են ժողովրդի գիտակցության մեջ այդ վայրի յուրահատուկ լինելու մասին, նշված են նաև «Սնահավատությունների հանրագիտարանում» («Энциклопедия суеверий», հատկապես արժեքավոր է, որ գիրքը թարգմանված է անգլերեն

<sup>175</sup> **Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975, с. 392.

<sup>176</sup> **Копалинский В.** Словарь символов. Пер. с польского В. Зорина. Калининград.: Янтарный сказ, 2002, с. 156.

<sup>177</sup> Նույն տեղում, էջ 157:

հրատարակությունից, որտեղ օգտագործված են անգլիական սնահավատությունների նյութերը և լրացված են ռուսական և այլ մշակույթներով)<sup>178</sup>:

Ինչպես նկատեցինք, խաչմերուկը և դուռը մերձեցնում է նաև Կոպալինսկին. նման մերձեցման հիմքը, մեր կարծիքով, իմաստային է՝ դրանք մոտ են որպես նշաններ՝ սահմանի նշաններ:

Հեքիաթի տարածության ուշագրավ հասկացություններից է **աշխարհի ծայրը**: Ռուսական հեքիաթներում այն հաճախ կապվում է ցամաքի վերջի ու ծովի հետ, որտեղից ծագում է արևը (“Жар-птица и Василиса-царевна”): “The Well of the World's End” հեքիաթում հերոսուհին հեշտ է գտնում աշխարհի ծայրի ջրհորը, ասես դա հարևան գյուղում էր: Դա նշանակում է նաև աշխարհի անցանելիությունը: Հետաքրքիր է, որ հայկական հեքիաթի հերոսը ծովն անցնում է և՛ ձիով, և՛ նավով, իսկ անգլիական և ռուսական հեքիաթներում այդ դերը հիմնականում կատարում է նավը:

Աշխարհի ծայրի յուրովի հականիշն է մի անսովոր գաղափար՝ աշխարհի անծերը: Հայկական հեքիաթի հերոսը հաճախ հանդիպում է Աստծուն, և Աստված ապրում է մի յուրովի վայրում՝ «աշխարհի անծերում», ինչպես «Չոփչին» հեքիաթում (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 10) (ռուսական և անգլիական հեքիաթներում նման բան չենք հանդիպել): Այս գաղափարը մենք դժվարանում ենք ըստ արժանվույն մեկնաբանել. կարելի է միայն ենթադրել, որ դա մի «վայր» է, որ չունի սկիզբ ու վերջ, չի ենթարկվում երկրային կյանքի ֆիզիկական օրենքներին, ասես այլ տարածաչափություն է: Նշենք նաև, որ ըստ ժամանակակից գիտական պատկերացումների՝ տիեզերքն անվերջ է: Մեզ համար նույնքան դժվար է պատկերացնել, որ տիեզերքն անվերջ է:

Տարածաժամանակային հարաբերությունները հեքիաթում և իրական կյանքում համեմատելը չափազանց հետաքրքիր է: Ըստ երևույթին՝ քրոնոտոպի մեջ պետք է ներգրավել նաև տարածության հաղթահարման միջոցները, այդ դեպքում իրական և հեքիաթային տարածության հարաբերակցությունն այնքան էլ միանշանակ չէ. չէ՞ որ տարածության մեջ տեղաշարժման միջոցների հետ՝ կախարդական գորգ, ցախավել, թևավոր ձի, թռչուն և այլն, կապված է որոշակի առեղծված: Բանն այն է, որ ռուսական հեքիաթը, օգտագործելով կախարդական միջոցներից մեկը՝ “ковер самолет”-ը, կամ

---

<sup>178</sup> Миф. Энциклопедия суеверий. М.: Локид, 1998, сс. 341-342.

հայկական հեքիաթը՝ «թռչող գորգը», երբեք չի պարզաբանում՝ տարածությունը հաղթահարվում է շատ արագ, թե՛ զրո ժամանակահատվածում: Տարածության պատկերացումներն ավելի մանրամասն են մշակված հեքիաթում, ժամանակն ավելի բարդ ու «անշոշափելի» է. գուցե այն պատճառով, որ տարածականության երևույթը կարծես ավելի տեսանելի ու շոշափելի է, քան ժամանակը:

\* \* \*

«Սահման» հասկացությունը նշանագիտական վերլուծության ոլորտում լայնորեն կիրառել է Յու. Մ. Լոտմանը՝ այդ եզրույթի տակ, սակայն, հասկանալով տարբեր երևույթներ. մի բան է նշանոլորտի (սեմիոսֆերա), մշակույթի, առհասարակ «աշխարհի» սահմանը, և մեկ այլ բան է տեքստի ձևայնացված սահմանը: Այս վերջին իմաստով սահմանը քննվում է սկզբի/վերջի ցուցիչների հիմնահարցը վերհանելիս, իսկ այստեղ մեր քննության առարկան է սահմանի առաջին իմաստը՝ հեքիաթի պարագայում:

Տ. Մ. Նիկոլաևան և ՌԳԱ-ի Սլավոնագիտության ինստիտուտի նրա գործընկերները, ինչպես արդեն նշվել է, տեքստը հասկանում են իբրև կարգավորված իմաստային տարածք: Որպես տեքստի իմաստաբանական վերլուծության գործիք՝ Նիկոլաևան օգտագործում է նշանագիտության մեջ ճանաչում գտած «սահման» հասկացությունը: Նա տեքստի մարմնավորման իրականացման գիսավոր կարգերից մեկն է ընդունում տարածականությունը, իսկ դա ենթադրում է սահմաններ և սահմանազատվածություն:

Հեքիաթի աշխարհը, լինելով յուրովի նշանային համակարգ, բնորոշվում է այդ նշանների իմաստներով և հարաբերություններով: Մեր կարծիքով՝ դրանց մեջ ամենահիմնականներից մեկը սահմանն է:

Հիշեցնենք, որ Յու. Մ. Լոտմանը «սահման» հասկացությունը ներմուծում է իր վերջին՝ նշանոլորտին նվիրված հոդվածներում<sup>179</sup>: Հիմնականում սահմանը նրա աշխատանքներում դիտարկվում է իբրև նշանոլորտի սահման:

---

<sup>179</sup> Տե՛ս, օր., **Лотман Ю. М.** Понятие границы. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, էջ 175-192:



Անշուշտ, նշանուլորտի տարածքը վերացական բնույթ է կրում, բայց «միայն այդպիսի տարածքի ներսում է հնարավոր դառնում հաղորդակցության գործընթացների և՛ իրականացում, և՛ նոր տեղեկատվության ստացում... Նշանուլորտը բնորոշվում է մի շարք հատկանիշներով, որոնցից առաջինը սահմանազատվածությունն է»<sup>180</sup>:

Այդ սահմանազատվածության հիմնական դրսևորումներից է «սահման» հասկացությունը: Քանի որ նշանուլորտի տարածքը կրում է վերացական բնույթ, դրա սահմանը ևս հնարավոր չէ պատկերացնել երևակայության առարկայական միջոցներով:

Սակայն Լոտմանի աշխատանքներում հանդիպում են նաև տվյալ նշանային համակարգն իբրև առանձին աշխարհ ընկալելու փորձեր: «Յուրաքանչյուր մշակույթ սկսվում է աշխարհը երկու մասի տրոհելուց՝ ներքին («սեփական» տարածք) և արտաքին («նրանց» տարածք»): Ինչպես է մեկնաբանվում այս երկանդամ տրոհումը, կախված է մշակույթի տեսակավորումից: Սակայն այդպիսի տրոհումը համընդհանուր է: Սահմանը կարող է սահմանազատել ողջերին մեռածներից, նստակյացներից քոչվորներից, քաղաքը տափաստանից...»<sup>181</sup>: Ուրիշ օրինակներ են բնակելի տարածքը և անտառը, ցերեկային և գիշերային կյանքը, վերգետնյա և ստորերկրյա աշխարհը և այլն<sup>182</sup>: Սահմանային տարածքներ են նաև դարպասը և գերեզմանը: Դրանք անպայման մշակութային տարածքի սահմանային և մոզական, ակտիվ վայրեր են՝ երկրային («նորմալ») և անդրաշխարհի («հակառակ») ուժերի բախման վայրեր: Ինչպես շեշտում է հեղինակը, «այս սահմանները նաև նշանագիտական ակտիվության աճի վայրերն են»<sup>183</sup>:

Լոտմանի համար սահմանը երկիմաստ է. այն և՛ սահմանազատում է, և՛ միացնում, այն միշտ սահման է ինչ-որ բանի հետ և հետևաբար պատկանում է երկու

---

<sup>180</sup> **Лотман Ю. М.** О семиосфере. // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Избр. статьи в 3 тт. Т. 1. Таллин.: Александра, 1992, <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>.

<sup>181</sup> **Лотман Ю. М.** Понятие границы. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, с. 175.

<sup>182</sup> Նույն տեղում, էջ 189:

<sup>183</sup> **Лотман Ю. М.** Текст в процессе движения; Автор, аудитория, замысел. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, с. 111.

սահմանակից տարածքների: Սահմանը երկլեզու է և բազմալեզու, քանի որ այն անցում է ապահովում:

Մեր աշխատանքում փորձ է արվում դիտարկել, թե ինչ բովանդակություն է պարունակում սահմանը հեքիաթային աշխարհում և ինչ դեր է խաղում: Ամենակարևորն այստեղ հետևյալն է. «սահմանը» մենք վերցնում ենք իբրև նշան՝ վերացական իմաստով, այսինքն՝ դա չի կարելի մեկնաբանել իբրև ֆիզիկական տարածք, առարկա, նյութական որևէ իր:

Այսինքն՝ դա մի գաղափար է, որը կարող է ունենալ տարբեր դրսևորումներ: Օրինակ՝ դուռը կամ ջուրը (մասնավորապես՝ ջրհորը) բացի իրականից, ունեն նաև կախարդական իմաստ. դուռը ծառայում է ոչ միայն տունը դրսից անջատելուն և միաժամանակ միացնելուն, այլև ունի մոգական իմաստ. երբեմն բացելով դուռը՝ հերոսը հայտնվում է ուրիշ աշխարհում:

Հայտնի է, որ բնորոշելով նշանը՝ նշանագիտության ստեղծողներից մեկը՝ Ֆ. դը Սոսյուրը, որպես նշանի ամենակարևոր հատկություն՝ ընդգծում է նշանի չպատճառաբանված լինելը: Այլ կերպ ասած՝ նշանակվողի (իմաստ) և նշանակողի (ձև) միասնությունը պայմանավորված չէ բնական կապով:

Նույն կերպ սահմանը հեքիաթում ունի այնպիսի հատկանիշներ, որոնք նույնացնում են նրան հենց նշանի հետ: Օրինակ՝ «սահմանի»՝ իբրև նշանի չպատճառաբանվածությունը, պայմանականությունը հեքիաթում դրսևորվում է հետևյալ ձևով. այն, ինչ սահման է մեկի համար, կարող է սահման չլինել մյուսի համար: Սահմանի հետ մեկտեղ հեքիաթում կարևոր դեր ունի սահմանը խախտելը:

Այն, որ սահմանը վերաբերում է հեքիաթային նշանի համակարգին, ամրագրվում է նաև հետևյալ իրողությամբ. սահմանը հնարավոր է խախտել որոշակի ոչ սովորական գործողություններով, որոնց թվում հատուկ տեղ է տրվում լեզվական բանաձևերին: Լոտմանն առանձնացնում է հմայախոսքերը, մոգական բանաձևերը, գրառումները<sup>184</sup>: Կարծես հեքիաթի ստեղծողը սահմանը և մարդկային խոսքը ենթագիտակցաբար միևնույն հարթության վրա է դնում: Այդպիսի ընդհանուր հարթություն իրոք կա. դրանք երկուսն էլ նշան են:

---

<sup>184</sup> См'у **Лотман Ю. М.** Текст в процессе движения; Автор, аудитория, замысел. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, էջ 111:

«Սահմանը»՝ իբրև վերացական նշանագիտական հասկացություն, հեքիաթներում ի հայտ է գալիս մի քանի դրսևորումներով: **Առաջին՝** ֆիզիկական առարկաները, օրինակ, քաղաքի դարպասը և աշխարհագրական երևույթները, ցամաքի ծայրը և ծովը հեքիաթում կարող են ընկալվել որպես այդպիսիք, միաժամանակ կարող են սահմանի դեր խաղալ: Այսպես՝ քաղաքի դարպասներն արդեն փակ էին, և հերոսը ստիպված քնում է դրսում ու միայն առավոտյան մտնում քաղաք, սակայն դա պատումի համար որևէ էական նշանակություն չունի («Թակավորի իրեկ տղէն», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 33): Աշխարհագրական սահման է ծովը “По устью веленью” հեքիաթում, երբ հերոսը նավ է վարձում, ծովն անցնում, որպեսզի գտնի արքայադստերը, հետո հյուրերն էլ են նավով գալիս: Այստեղ ակնհայտորեն ցանկություն կա ցույց տալ, որ հյուրերը հեռվից, ուրիշ տեղից են գալիս, ծովը հեռուն, օտարը, այսինքն՝ հենց սահմանն է խորհրդանշում: Ծովից այն կողմ է ապրում նաև անգլիական հեքիաթի հերոսը, որը աղավնու կերպարանքով ամեն օր այցելում է իր կնոջը “Earl Mar's Daughter” հեքիաթում, հետո բոլորը միասին գնում են ծովից այն կողմ գտնվող դղյակը:

«Աքլի աղաջ» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 41) հեքիաթում ծովից այն կողմը գրեթե անհասանելի «աշխարհի ծայր» է խորհրդանշում, որտեղ փերիները տանում ու գերության մեջ են պահում հերոսին: Եվ եթե առաջին երկու հեքիաթներում սահմաններն անցանելի են, քանի որ զուտ աշխարհագրական իմաստ ունեն, ապա երկրորդն ու երրորդը՝ գրեթե անանցանելի, և այն կարողանում է անցնել միայն հերոսը՝ անսովոր միջոցներով՝ թռչնի կերպարանքով և կախարդական ձիով:

**Երկրորդ՝** կարծում ենք, որ հեքիաթի համատեքստում բոլոր սահմաններից ամենակարևորը իրական և կախարդական աշխարհների սահմանն է:

Որպես կանոն՝ այդ «ուրիշ» աշխարհի սահմանները շատ հստակ են, ու հերոսը քաջ գիտի, թե ուր է գնում, իրեն ինչ է սպառնում և ինչպես հաղթող դուրս գալ փորձանքից: Այդ տեղեկությունը հերոսը ստանում է երեք կամ յոթ ճանապարհների խաչմերուկում, որտեղ նրան զգուշացնում են, թե ինչ է սպասվում տվյալ տարածքում: “Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке” հեքիաթում, օրինակ, երեք ճանապարհների բաժանման կետում տեղեկությունը պարզապես գրված էր մի սյան վրա. “Кто поедет от столба сего прямо, тот будет голоден и холоден; кто поедет в правую сторону, тот будет здоров и жив, а конь его будет мертв (ինչը միջնադարում

նույն մահն էր նշանակում, քանի որ մենամարտում հետիոտնը չէր կարող դիմադրել հեծյալին), а кто поедет в левую сторону, тот сам будет убит, а конь его жив и здоров останется”: “Марья Моревна” հեքիաթում Բարա-յագային մարդկանց աշխարհից բաժանում էր հրե գետը, և հերոսը գիտեր՝ ինչպես դրա վրայով անցնել: “Molly Whuppie” հեքիաթում Մոլին փախչում է մարդակերից և անցնում Մազե կամրջի վրայով, իսկ մարդակերը չի կարողանում, դա ասես նրա սահմանն էր, դրանից այն կողմ չպետք է անցնել:

Իրական և կախարդական աշխարհների հարաբերությունն իրար նկատմամբ ոչ բոլոր հեքիաթներում է նույնական. կան հեքիաթներ, որտեղ այդ հարաբերությունը նմանվում է ֆիզիկական տարածքների հարաբերության, այսինքն՝ մեկից պետք է դուրս գաս, որ մտնես մյուսը, նրանց սահմանը հստակ և հայտնի է, ինչպես «Անմահական խնձոր» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 1), “Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке”, “Иван Быкович”, “Jack the Giant-Killer”, “Childe Rowland” հեքիաթներում:

Սակայն մյուս դեպքերում իրական և հեքիաթային աշխարհների սահմանը կա, բայց անհայտ է, և հերոսը պատահաբար է հայտնվում «օտար» վայրում՝ սովորական երկրային ճանապարհի կամ հեքիաթային աշխարհի մուտքի դեր կատարող որևէ վայրի միջոցով: «Օխայ-բարի» (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 13 ) հեքիաթում նման մուտք է ջուրը՝ աղբյուրը, Օխայի տունը ստորջրյա էր, և նա հերոսին տանում է իր ստորջրյա տունն ու իր արհեստը սովորեցնում: «Թակավէրի ախշիկյն ու ախկատ տղան» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 20) հեքիաթում նման մուտք է ջրհորը, որտեղ հերոսը մտնում է ջուր հանելու, սակայն ստորերկրյա աշխարհում ապրող մարդը նրան տանում է իր երկիրը: “Jack and the Beanstalk” հեքիաթում նման մուտք է լոբու թուփը, որի միջոցով Ջեքը բարձրանում է երկինք:

Անշուշտ, այդ աշխարհների հարաբերությունը և հերոսների անցումը մեկից մյուսը փոխկապակցված, սակայն նաև առանձին գաղափարներ են: Պարզ է, որ անցումը պայմանավորված է աշխարհների հարաբերության տեսակով: Այդ հարաբերություններն արդեն նկարագրել ենք: Եթե աշխարհները հարաբերակցվում են իրական տարածքների նման, ապա դրանց սահմանը ևս ֆիզիկական բնույթի է, ինչպես վերը նշված դեպքերում: Սակայն երկու աշխարհների հարաբերակցությունը

կարող է լինել անշոշափելի և նուրբ փոխներթափանցվածություն, և այս դեպքում մի աշխարհից մյուսն անցումը հիշեցնում է վիճակների փոփոխություն: Օրինակ՝ գորտի մասին թափառող սյուժեում հերոսուհին, որը գիշերները դառնում էր աղջիկ և տան գործերն էր անում, փաստորեն անցում է կատարում կենդանիների աշխարհից դեպի մարդկային աշխարհ և հակառակը՝ կերպարանափոխվում է: Ռուսական հեքիաթի գորշ գայլն է հաճախ կերպարանափոխվում՝ դառնալով աղջիկ, ձի: Օրինակները բազմաթիվ են:

Սահմանից այն կողմ ապրող արարածները ևս հասկանում են սահմանի նշանակությունը. նրանք հերոսի նկատմամբ լինում են ինչպես անհյուրընկալ, այնպես էլ՝ հյուրընկալ: Անհյուրընկալները սովորաբար հարցնում են, թե ինչու է եկել անկոչ հյուրը, ու նման հարցումները գրեթե նույնությամբ կրկնվում են հեքիաթներում: Օրինակ՝ «Թակավորի իրեկ տղէն» (ՀԺՀ ԵՀՀ, N 33) հեքիաթում երեք, հինգ և յոթ գլխանի դևերն իրենք են մոտենում հերոսին ու ասում գրեթե նույն բանը. «Հէյ, իսանօղլի-իսան, հավկն ուր թէվօլ, օծն ուր պօրդօլ իմ սայման չմըդէ, դու քանի՞ գլխանի յէս, օր մդեր իս իմ հող»: “Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке” հեքիաթում գայլն ասում է՝ չէ՞ որ գրված էր՝ եթե այս ճանապարհով գաս, ձիդ կկորցնես, ու սպանում է ձիուն: “Tom Hickathrift” հեքիաթում հսկան գրեթե նույն հարցն է տալիս՝ քանի՞ գլխանի է, որ մտել է իր տարածք. “He met Tom like a lion as though he would have swallowed him. “Who gave you authority to come this way?” roared he. “I’ll make you an example for all rogues under the sun. See how many heads hang on yonder tree. Yours shall hang higher than all the rest for a warning”:

Իսկ եթե սվյալ տարածքի տերը չի հանդիպում հերոսին, քանի որ ինչ-որ մեկը թաքցրած է լինում նրան, ապա օտարի ներկայությունը զգում է հոտառությամբ: Դրանք նույնպես գրեթե միշտ նույն ձևակերպումներն են (տե՛ս 2.1.1 ենթագլխում):

Կախարդական աշխարհի «հյուրընկալ» ներկայացուցիչներն աջակցում են հերոսին, որ նա չկործանվի, և օգնում են, որ նա հարմարվի օտար տարածքում: Օրինակ՝ գայլն օգնում է հերոսին (“Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке”), ստորերկրյա աշխարհի տերն ընդունում ու նվերներ է տալիս հերոսին («Թակավելի ախչիկյն ու ախկատ տղան», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 20): Երբեմն հերոսները նույնիսկ հաց են ուտում ու գիշերում Բաբա-յագայի տանը, մի կերպար, որը

սովորաբար բացասական է (“Иван Быкович”), մարդակերի կինը կերակրում ու թաքցնում է հերոսներին (“Jack and the Beanstalk”, “Molly Whuppie”):

Կախարդական աշխարհին պատկանող մարդիկ ու արարածները սովորաբար ապրում են մարդկանցից հեռու, այսինքն՝ բաժանված են նաև տարածությամբ, ունեն իրենց տարածքը, որտեղ մտնողն ընկալվում է որպես «օտար», և որին նրանք այնքան էլ ուրախ չեն տեսնել: Այդուհանդերձ, ինչպես արդեն նշել ենք, այս երկու աշխարհները միշտ չէ, որ միմյանցից զատված են, և կան շատ օրինակներ, երբ իրական և կախարդական հերոսներն ապրում են միևնույն տարածքում, որտեղ էլ կատարվում են հրաշքները («Թակավորի իրեկ տղէն», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 33, «Վարդ-Մանուշակի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 19, «Համզէ փահլէվան», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 34, “Летучий корабль”, “Иван Быкович”, “The Laidly Worm of Spindleston Heugh”):

Այս արարածները երբ գալիս են մարդկային աշխարհ, իրենց հզորության, ուժի շնորհիվ պաշտպանված են և հարմարվելու խնդիր չունեն:

Սովորական և կախարդական աշխարհների սահմանն անցնելու երկու ձև ենք հանդիպում հեքիաթում. գլխավոր հերոսը, անցնելով այդ սահմանը, կա՛մ պահպանում է իր կերպարանքը, կա՛մ եթե չի պահպանում, որոշակի ժամանակից հետո այն պետք է պարտադիր վերականգնվի: Իրենց «մուրազին» գլխավոր հերոսները պետք է հասնեն մարդկային կերպարանքով, հակառակ դեպքեր բանահյուսական հեքիաթը չի ընդունում:

Հերոսի կերպարանքի փոփոխությունը յուրովի սահմանախախտում է, ու եթե գլխավոր հերոսի համար դա ժամանակավոր է, ապա երկրորդականի համար կերպարանափոխությունը կարող է դառնալ մշտական: Ըստ Բախտինի՝ կերպարանափոխությունը բանահյուսական մտածողության կարևորագույն հատկանիշներից է: «Կերպարանափոխությունը (մետամորֆոզը), հիմնականում մարդկային կերպարանափոխությունը, նույնականության հետ (նույնպես՝ հիմնականում մարդկային նույնականացման) համաաշխարհային մինչդասակարգային ֆոլկլորի գանձարանին է պատկանում: Կերպարանափոխությունը և նույնականացումը խորապես համադրվում են մարդու ֆոլկլորային կերպարում: Հատկապես հստակ ձևով այդ համադրությունը պահպանվում է ժողովրդական հեքիաթում: Հեքիաթային մարդու կերպարը, հեքիաթային ֆոլկլորի ողջ վիթխարի բազմազանության հետ մեկտեղ, միշտ

կառուցվում է կերպարանափոխության և նույնականացման մոտիվների վրա... Կերպարանափոխության-նույնականացման մոտիվները մարդուց տեղափոխվում են դեպի ողջ մարդկային աշխարհ՝ տարածվելով բնության և հենց մարդու կողմից ստեղծված իրերի վրա»<sup>185</sup>:

Սահմաններ անցնելուն նպաստող հատկություն ունի խոսքը, որն ասելիս կախարդանքը սկսվում է կամ ավարտվում, ընդ որում՝ դրանք կարող են լինել ինչպես կախարդական ձևակերպումներ, օրինակ, “По щучьему велению” հեքիաթում, այնպես էլ տվյալ իրադրությունում մոգական ուժ և ազդեցություն ձեռք բերող խոսքեր, օրինակ, գորտի մոտ հերոսն ասում է «ճիշտ» խոսքը՝ «Սրտի սիրածը սիրուն կըլնի», ինչից հետո գորտը աղջիկ է դառնում («Ղամբար», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 8), հերոսը ճիշտ է պատասխանում երեք գլխանի դևի հարցերին, դևի ուժն անմիջապես թուլանում է (“The Red Ettin”):

Խոսքի մոգական հատկությունը մարդիկ նկատել են վաղուց և դրան տրանսգենդենտալ հատկություններ են տվել: Ինչպես նշում է Մ. Ֆ. Կունտիշը, բանահյուսական ստեղծագործություններում խոսքային մարմնավորում է գտել խոսքի ուժի նկատմամբ մարդու հավատը<sup>186</sup>: Հմայական խոսքերի միջոցով մարդիկ ցանկանում էին ազդել բնության երևույթների վրա: Խոսքի մոգական ուժի նկատմամբ հավատը տեղ է գտել նաև հեքիաթներում, օրինակ, գայլաձուկն ասում է Եմելյային. “Запомни мои слова: когда что тебе захочется, скажи только: “По щучьему веленью, по моему хотенью””:

Խոսքի՝ որպես մոգական ուժի նկատմամբ վերաբերմունքի ընդհանուր գիծը լեզվական նշանի ոչ պայմանական լինելու արտացոլումն է, այսինքն՝ այն պատկերացումը, որ բառը ոչ թե առարկայի պայմանական անունն է, այլ կապված է դրա էության հետ: Իսկ դա նշանակում է, որ արտաբերած բառն օրինաչափորեն իր հետ է բերում առարկայի հայտնվելը, ինչը մեզ վառ կերպով ցույց է տալիս հեքիաթը: Հայրը Իվանին ասում է. “Выдь в чистое поле и крикни: “Сивка-бурка, вещая каурка, стань передо мной, как лист перед травой!” Конь к тебе прибежит”:

<sup>185</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975, сс. 262-263.

<sup>186</sup> St’u Кунтыш М. Ф. Социальные функции языка и реализация их в сказке. Витебск, <http://pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2008/223-literatura-falklor/6083-sotsialnyie-funktsii-yazy.html>:

Բավական է ասել պետքական բառը, և հրաշքը տեղի կունենա: Մոգական գործառույթի դրսևորման հետ է կապված նաև տաբուն: Այդ հին արգելքներն առկա են հեքիաթների կերպարների խորհուրդներում՝ չանել այս կամ այն բանը: Գորշ գայլն ասում է արքայազն Իվանին. “Ты птицу возьми, за пазуху положи, да смотри, клетки не трогай!”: Արծիվն ասում է վաճառականին. “Смотри — не отмыкай ларчика, пока домой не воротишься”: Ծերունին ցույց է տալիս երկաթե դուռը. “Сюда без меня не ходи, а не послушаешь — на себя пеняй: не быть тебе живому”:

Այդպիսով՝ լեզվի մոգական գործառույթը ներկայացված է և գործում է հեքիաթում:

Հեքիաթի տեքստը ևս կարող է մոգական հատկություններ ունենալ: Մարդիկ հնուց փորձել են կատարյալ բառեր գտնել, տեքստեր ստեղծել, որոնք օժտված կլինեին հատուկ հատկանիշներով, կկարողանային ազդել լսողների վրա: Դրանց թվին են պատկանում հմայական խոսքերը, աղոթքները, մանտրաները, հիպնոսի բանաձևերը: Հեքիաթը, որի ձևը հղկվել է դարեր, իր բնույթով նույնպես պետք է դասվի նման տեքստերի թվին: Ի. Չերեպանովան բանահյուսությունը դասում է այն ունիվերսալ ներշնչական տեքստերի թվին, որոնք ստեղծվել են երկար ժամանակահատվածում, փոխանցվել են սերնդեսերունդ և շարունակում են գործածվել: Հեքիաթը գաղտնի բառային ներգործություն ունի, այն ունակ է ներշնչել վարքի, արժեքների, համոզմունքների մոդելներ, կյանքի սցենարներ: Հեքիաթաթերապիան լուծում է նման խնդիրներ<sup>187</sup>:

Ճիշտ գործողությունը ևս սահմանախախտության, այսինքն՝ կախարդական աշխարհի հետ շփվելու թույլտվության երաշխիք է, օրինակ, հերոսը ճիշտ բաժանում է սատկած ձիուն կենդանիների միջև, և թռչնի ու մրջյունի կերպարանք ընդունելու շնորհ է ստանում (“Хрустальная гора”):

Հեքիաթի կախարդական աշխարհին է վերաբերում հետևյալը. հերոսը կարող է ոչ միայն սահմանախախտում կատարել, այլև հիմնովին կործանել կախարդական աշխարհը, այսինքն՝ տվյալ տարածքն ազատել կախարդանքի ուժից: Քանի որ տվյալ տարածքի կախարդական ուժը կապված է լինում դրա տիրոջ հետ, ապա այդ

---

<sup>187</sup> Շարադրված է ըստ Մ. Ֆ. Կունտիշի հոդվածի, տե՛ս **Кунтыш М. Ф.** Социальные функции языка и реализация их в сказке. Витебск, <http://pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2008/223-literatura-falklor/6083-sotsialnyie-funktsii-yazy.html>:



արարածի կործանումից հետո հաճախ չքանում է նաև նրա ուժը, նրա տարածքը:

Սահմանների խնդրի որոշ կողմեր են բացահայտում դրա հետ անմիջականորեն կապ ունեցող կերպարները: Լոտմանը նշում էր. «...անձինք, որոնք հատուկ օժտվածության (կախարդներ) կամ աշխատանքի տեսակի (դարբին, ջրաղացպան, դահիճ) շնորհիվ պատկանում են երկու աշխարհների և կարծես թարգմանիչներ են, բնակվում են տարածքային ծայրամասում, մշակութային և միջուղգիական տարածքի սահմանին»<sup>188</sup>: Հեքիաթի դեպքում նկատել ենք, որ որոշ հերոսներ իրենց խորհուրդներով աջակցում են սահմանն անցնող գլխավոր հերոսին (թռչնապահուհին “Nix Nought Nothing” հեքիաթում, դարբինը “Black Bull of Norroway” և այլն, հայկական հեքիաթում՝ նաև դերվիշները), իսկ սահմանն անցկացնում են հեքիաթային կենդանիները՝ հայկական հեքիաթի սև, սպիտակ և կարմիր ոչխարները («Անմահական խնձոր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 1), հրեղեն ձին («Թագավորի իրեք տղեկներ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XIII, N 4), բոլոր հեքիաթներին հատուկ թռչունները («Լուս ու մութ աշխարհ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XIII, N 1):

Սահմանի գաղափարն է արտահայտված հեքիաթի այն անսովոր դրվագներում, երբ թագուհին, խոհարարուհին և կովը, ուտելով ոսկե թեփուկներով ձուկը, երեքն էլ արու զավակ են ունենում, ընդ որում՝ կովը նույնպես մարդու որդի է ունենում, որն էլ հենց, կարծես արդեն իսկ գտնվելով որոշակի սահմանագծում, հեքիաթի հերոսն է (“Иван Быкович”): Սա հեքիաթում հանդիպող դեպքերից է, երբ կենդանին մարդ է ծննդաբերում:

**Երրորդ՝** հեքիաթներում հաճախ է իրական և անդրշիրիմյան աշխարհների սահմանը, և քանի որ անդրշիրիմյան աշխարհից վերադարձի վրա խիստ արգելք է դրված, ուստի «սահմանախախտումները» կատարվում են որոշակի գործողությունների կամ խոսքերի շնորհիվ, ինչպես արդեն նշել ենք, կամ որևէ առարկայի միջոցով: Դա նախ ջուրն է, հայկական հեքիաթներում՝ անմահական, իսկ ռուսական հեքիաթներում՝ մեռած ու կենդանի, որոնցով ցողելիս հերոսը վերակենդանանում է (“Марья Моревна”,

---

<sup>188</sup> **Лотман Ю. М.** О семиосфере. // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Избр. статьи в 3 тт. Т. 1. Таллин.: Александра, 1992, с. 15, <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>.

“Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке”), հայկական հեքիաթում վերակենդանացնում են նաև Սուրբ գրքի միջոցով («Մարդակերպ ձուկը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 31), անգլիականում՝ կարմիր հեղուկով, ըստ երևույթին՝ արյունով (“Childe Rowland”), կախարդական փայտիկով (“The Red Ettin”):

Իրական և անդրշիրիմյան աշխարհների «սահմանի» հետ անմիջական կապ ունեն սահմանային իրավիճակները, այսինքն՝ կենաց-մահու սահմանը, երբ հերոսին մեծ վտանգ է սպառնում, նա կարող է հայտնվել սահմանի այն կողմում: Սահմանային իրավիճակի գաղափարը 20-րդ դարի գրականության էքզիստենցիալիզմի ուղղության՝ մարդկային էությունը վերհանելու նախընտրած միջոցն էր: Այդ սահմանային իրավիճակները հեքիաթի պատումի պահանջն են, սակայն դրանք ընկալվում են հեքիաթի մեկ այլ պահանջի՝ երջանիկ ավարտի հետ կապված: Հեքիաթի ունկնդիրը գիտի, որ հեքիաթի գլխավոր հերոսը պիտի հասնի մինչև վերջ: Եթե նա հեքիաթի վերջից առաջ մահանա, դա այլևս հեքիաթ չէ: Այդ իմաստով հեքիաթի սահմանային իրավիճակները մեծ սպառնալիք չեն գլխավոր հերոսի համար:

Սահմանային իրավիճակներ են նախ այն դեպքերը, երբ հերոսին ուղարկում են կամ ինքն է գնում որևէ՝ գրեթե անհաղթահարելի, վտանգավոր փորձության՝ ինչ-որ բան իմանալու, ինչ-որ բան անելու, ինչ-որ առարկա բերելու: Ընդ որում՝ դրանք պատահական առարկաներ չեն, դրանք մահկանացուին օժտում են անսովոր հատկությամբ, նրա վրայից հանվում են որոշակի արգելքներ. մենք սա ներկայացնում ենք որպես սահմանի յուրովի խախտում («Թակավերի ախչիկյն ու ախկատ տղան», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 20, «Աքլի աղաջ», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 41, “The King of England and his Three Sons”):

Նման իրավիճակներ են հերոսին դիտավորյալ վնասելը՝ տակառով ջուրը նետելը, ջրաղացի մեջ նետելը, ծննդաբերության ժամանակ դիտավորյալ չօգնելը, նամակաբերին սպանելու բովանդակությամբ նամակ ուղարկելը, երեխաներին դահճի հետ անտառ ուղարկելը կամ պարզապես նրանց բախտի քմահաճույքին թողնելը և այլն («Դունյա Գյոզալի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 2, “По щучьему велению”, «Վարդ-Մանուշակի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 19, “The Fish and the Ring”, “Molly Whuppie”):

Սահմանախախտում է նաև անշունչ առարկային կենդանություն հաղորդելը՝ փայտից տիկնիկ սարքելը ու նրան մարդ դարձնելը. ուշագրավ է, որ տվյալ դեպքում

հեքիաթում կարևորվում է հենց սահմանախախտումը՝ կենդանությունն առած աղջիկը բաժին է հասնում նրան կենդանացնողին («Ոսկե ծուկը», ՀԺՀ ԳԱՀ. հ. II, N 2, «Մարդակերպ ծուկը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 31):

Կենդանի և մեռած մարդկանց աշխարհների սահմանախախտման յուրովի ձև է, երբ հերոսին սպանում են, սակայն նա շարունակում է ապրել որևէ կենդանու կամ իրի տեսքով՝ պահպանելով մարդկային գիտակցությունը: Ինչպես արդեն նշել ենք, կերպարանափոխությունը հեքիաթի և ողջ բանահյուսության առանձնահատկություններից է:

Հեքիաթներում, արդեն նշվածներից բացի, երբեմն հանդիպում են «աշխարհների» այլ հարաբերություններ ևս՝ իրենց յուրովի «սահմաններով»: Մասնավորապես՝ «Թակավորի իրեկ տղեն» հեքիաթում նման «աշխարհներ» են գիշերն ու ցերեկը, և հերոսը կարողանում է փոխել գիշերվա ու ցերեկվա «սահմանը»՝ քանդելով սև կծիկը, որպեսզի գիշերը երկարի<sup>189</sup>: Իսկ “Ведьма и Солнцева сестра” հեքիաթում էլ մի քանի հերոսներ գիտեին, թե երբ են մեռնելու՝ երբ բոլոր ասեղները կոտրվեն, երբ ծառերն ու լեռները վերջանան, իսկ հերոսը նրանց կյանքը երկարացնում է՝ նրանց նորից տալով իրենց կյանքի սահմանը խորհրդանշող իրերը՝ այդկերպ հեռացնելով կյանքի «սահմանագիծը», ուստի «սահմանն» ունի նաև ժամանակային դրսևորում:

Ինչպես արդեն ասացինք, հեքիաթի աշխարհները տարբեր տրամաբանությամբ, տարբեր արժեքներով և վարքի կանոններով օժտված աշխարհներ են՝ ակնառու կամ ոչ ակնառու կերպով սահմանազատված իրարից: Նույնիսկ երբ աշխարհների միջև կապը կտրվում է, հեքիաթի հերոսները (և ունկնդիրը) գիտեն, որ ուրիշ «աշխարհ» կա: Թեև (սովորաբար) «սահմանը» անանցանելի է, սակայն երբեմն, որոշակի պայմաններում այն հնարավոր է խախտել: Երկկողմանի «սահմանախախտության» շնորհը տրվում է ոչ բոլորին. դրանով է առանձնանում հեքիաթի սիրելի հերոսը:

---

<sup>189</sup> Գուցե այստեղ արտացոլվել է հայ դիցաբանության ավանդությունը գիշերվա ու ցերեկվա մասին: Ըստ ավանդության՝ լուսի և խավարի կամ ցերեկվա և գիշերվա կանոնավոր իրար հաջորդելը կարգավորում է Ժուկը կամ Ժուկ ու Ժամանակը: Նա ավեհեր ծերունի է՝ նստած մի բարձր սարի վրա, ձեռքին ունի երկու կծիկ՝ սպիտակ և սև, որոնք հերթով սարից ցած է գլորում: Լեռան մի կողմից նա մի կծիկը ցած է գլորում, մինչդեռ լեռան հակառակ կողմից մյուսը կծկում է: Երբ սպիտակ կծիկն է քանդելով ցած գլորում, լուսանում է, արևը՝ ծագում: Իսկ երբ սպիտակ կծիկն է կծկում, իսկ սևը քանդելով՝ ցած գլորում, մթնում է, արևը մայր է մտնում: Տե՛ս **Հարությունյան Ս.**, Հայ հին վիպաաշխարհը, Եր., Արևիկ, 1987, էջ 12:

### ԳԼՈՒԽ III. ՀԵՔԻԱԹՆ ԻԲՐԵՎ ԽՈՍՈՒՅԹ (ԱՍՈՂԻ/ԼՍՈՂԻ ԴԵՐԵՐ)

Ինչպես արդեն ասվել է, տեքստի լեզվաբանության զարգացման ընթացքում առաջացավ «խոսույթ» հասկացությունը, որը բնորոշվում է իբրև «կյանքի մեջ ընկղմված խոսք» և դիտարկվում է որպես սոցիալական նպատակաուղղված գործողություն, մարդկանց փոխհարաբերություններին և նրանց գիտակցությանը մասնակցող բաղադրիչ<sup>190</sup>:

Հեքիաթն, անշուշտ, այժմ գրի է առնված և գրական փաստ է, սակայն չպետք է մոռանալ դրա ստեղծման և երկարամյա գոյության հատուկ պայմանները՝ մարդկանց անմիջական շփումը: Սակայն եթե անգամ հեքիաթն այդպես չստեղծվեր, ապա Ն. Դ. Արուսյունովայի «Հասցեատիրոջ գործոնը» հոդվածի գաղափարները թույլ են տալիս գեղարվեստական տեքստը ներկայացնել իբրև հաղորդակցություն և խոսույթ<sup>191</sup>: Դրա համար էլ հեքիաթը դիտարկել ենք նաև իբրև խոսույթ: Վերջինը ուսումնասիրելիս կարևոր դեր ունեն խոսքի հեղինակը և հասցեատերը, այդ դերերի ուսումնասիրման վրա են հիմնված պատումնաբանության տարբեր ազգային դպրոցները:

Այս ասպարեզում մեծ հեղինակություն է նարատոլոգիայի գերմանական դպրոցի հիմնադիր, սլավոնագետ, Համբուրգի պատումնաբանության կենտրոնի տնօրեն Վ.Ֆ Շմիդը, և մենք հետևում ենք նրա տեսությանը:

Եզրույթների մասին. արևմտյան գրականագիտության մեջ ստեղծագործական հաղորդակցության հասցեագրողին (այսինքն՝ հեղինակին) ընդունված է կոչել «նարատոր», ինչը մեծ խառնաշփոթ է մտցնում, քանի որ «հեղինակը» ֆիզիկական անձ է, իսկ «նարատորը»՝ գրականության մեջ ստեղծված վերացական հասկացություն: Ռուսական բանասիրական ավանդույթի մեջ շրջանառվում է երկու եզրույթ՝ «повествователь» և «рассказчик», որոնք երկուսն էլ ստեղծվել են հեղինակից տարբերվելու համար: Ընդհանուր գիտական ոլորտում «повествователь» բառը սովորաբար գործածվում է նշելու համար քիչ թե շատ «օբյեկտիվ», անդեմ պատմողի: «Рассказчик» գիտաբառը մատնանշում է առավել սուբյեկտիվ, անձնական, հերոսներից

<sup>190</sup> Տե՛ս **Арутюнова Н. Д.** Диску́рс. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1990, <http://tapemark.narod.ru/les/136g.html>:

<sup>191</sup> Տե՛ս **Арутюнова Н. Д.** Фактор адресата. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 40, номер 4. М.: Наука, 1981, էջ 364, [www.twirpx.com /file/434537/](http://www.twirpx.com/file/434537/):

մեկի հետ նույնացվող կամ պատմվող իրադարձություններին անմիջական մասնակից պատմող<sup>192</sup>:

Այս հարցում մենք հետևում ենք վերը արդեն հիշատակված պրոֆեսոր Վոլֆ Շմիդին: Նրա փաստարկները հիմնավոր համարելով՝ մենք նշված եզրույթներից նախընտրում ենք «նարատորը»՝ «պատմող», որն «անտարբեր» է «օբյեկտիվություն - սուբյեկտիվություն», «խոսքի չեզոքություն - երանգավորվածություն» և այլ դիրքորոշումների նկատմամբ և վճռականորեն վերջ է տալիս պատմողի և հեղինակի նույնացմանը: Նպատակահարմար ենք համարում այդ եզրույթը գործածել պատմողի գործառույթը կրողի համար և միայն դրանից հետո տիպաբանության և դրա մյուս առանձնահատկությունների հարցադրումն անել (այսուհետ պատումների և դրանց առանձնահատկությունների տիպի վերլուծությունը շարադրվում է ըստ Շմիդի նշված աշխատանքի):

Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Շմիդը, «պատմողը տեքստում ուրվագծվում է և կարդացողի կողմից ընկալվում է ոչ թե որպես վերացական գործառույթ, այլ որպես սուբյեկտ, որն անխուսափելիորեն օժտված է մտածողության և լեզվի որոշակի մարդակերպ գծերով»<sup>193</sup>:

Պատմողի տիպաբանության մեջ մեր աշխատանքի համար կարևոր են այնպիսի տարբերակումներ, ինչպես դիեգետիկ/ոչ դիեգետիկ, բացահայտ/ոչ բացահայտ, ամենագետ/սահմանափակ գիտելիքներով, ինչպես նաև առաջնային-երկրորդային-երրորդային պատմողներ, որոնք տարբեր հիմքերից արված տիպաբանություններ են:

Շմիդը բարձրացնում է հետևյալ երկու հարցը. «Ի՞նչ բնույթի է պատմողը, և ի՞նչ ձևային միջոցներով է հաղորդվում պատմողի ներկայությունը»<sup>194</sup>:

Պատմողի տիպերի որոշման համար ամենակարևորը **դիեգետիկ** և **ոչ դիեգետիկ** պատմողների հակադրումն է: Շմիդը դիեգետիկ է անվանում այն պատմողին, որը պատմում է իր մասին՝ որպես «դիեգետիսի» (հուն․՝ *δηγησις*՝ պատում) մասնակցի: Ըստ այդմ՝ դիեգետիկ պատմողն ունի գոյության երկու պլան՝ պատումի մեջ իբրև պատմող և պատմության մեջ՝ իբրև գործող: Ոչ դիեգետիկ պատմողը խոսում է ոչ իր մասին, այլ

<sup>192</sup> Տե՛ս **Шмид В.** Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008, էջ 68:

<sup>193</sup> Նույն տեղում, էջ 69:

<sup>194</sup> Նույն տեղում, էջ 70:

միայն ուրիշների: Նրա դերը սահմանափակված է պատումով: Դիեգետիկ պատմողն անխուսափելիորեն երկատվում է՝ պատմող «ես» և պատմվող «ես», մինչդեռ ոչ դիեգետիկ պատմողը «գործում» է միայն ներկայացվող ստեղծագործության մեջ՝ որպես շարադրող: Դիեգետիկ պատմողը, իհարկե, կարող է ներկայացվել հենց առաջին դեմքով, բայց ըստ Շմիդի՝ դա էլ պարտադիր չէ: Կան ստեղծագործություններ, որոնց գլխավոր կամ երկրորդական հերոսն ունի անուն, հաճախ հեղինակը նրան անվանում է երրորդ դեմքով, սակայն գրականագետների ջանքերով պարզվում է, որ այդ ձևով պատմողը նկարագրում է ինքն իրեն: Այստեղից պարզ է դառնում, որ անփորձ ընթերցողի գիտակցությունն ի զորու չէ իրարից տարբերել պատմողին վերաբերող երրորդ դեմքը և պատմողին չվերաբերող երրորդ դեմքը: Դիեգետիկ պատմողը կարող է հենց առաջին դեմքով հանդես գալ մտացածին հերոսի, կենդանիների կամ նույնիսկ անշունչ առարկաների անունից. դրանով իսկ այդ հերոսը դառնում է պատմող, բայց չի դառնում հեղինակ:

Այս տիպաբանության համար քերականական դեմքն էական չէ: Ոչ թե առաջին դեմքի ձևի առկայությունն է բաժանարար հայտանիշը, այլ գործառույթը. եթե «ես»-ը միայն ներկայացնողն է, ապա պատմողը ոչ դիեգետիկ է, իսկ եթե մերթ ներկայացնողն է, մերթ՝ ներկայացվողը, ապա նա դիեգետիկ պատմող է: Նա կարող է, չանվանելով իրեն, դրսևորվել ուրիշ ձևերով՝ գնահատել պատումը, մեկնաբանել այն և այլն:

Պատումի ռազմավարության տեսակետից հեքիաթի պատմողը, ըստ Շմիդի դասակարգման, ոչ դիեգետիկ պատմող է, հեքիաթի պատմողի պատումն իր մասին չէ, այլ հեռու ժամանակներում ապրած մարդկանց:

Հեքիաթի ողջ պատումը պատմողը ներկայացնում է որպես ոչ դիեգետիկ պատմող: Չնայած հեքիաթի սկզբում նա երբեմն տալիս է պատմվող իրադարձությունների իր իմացության պատճառաբանությունը («ես իմ պապերից եմ լսել»), իսկ ավարտին հաճախ ակնհայտորեն տալիս է իր գնահատականը, սակայն նա մնում է ոչ դիեգետիկ պատմող:

Վերը ասվածի բացառությունն է ռուսական՝ հարսանիքով ավարտվող հեքիաթների մի մասը, որոնցում պատմողը մասնակցում է այդ խնջույքին: Հարսանիքը՝ հերոսի և գուցե ասացողի, գուցե կոլեկտիվ հեղինակի երազանքների գազաթնակետը, մեր կարծիքով, յուրովի դեր է կատարում հեքիաթի պատումի կառուցվածքում: Այն

պատկանում է ինչպես պատմվող սյուժեին, այնպես էլ պատմողի կյանքի դրվագներին (“И я там был, мед-вино пил, по усам текло, во рту не было; подали белужины - остался не ужинавши” (“Королевич и его дядька”)): Այս տեսակի ավարտը կտրուկ տարբերվում է այն դեպքերից, երբ ասացողը սուկ վարձատրություն է պահանջում լսողներից: Սա մնում է սյուժեից դուրս, տարբեր իրականությունները չեն հպվում միմյանց: Իհարկե, սա էլ է բացահայտում պատմողին, դրանով նա դառնում է բացահայտ, սակայն մնում է ոչ դիեգետիկ: Իսկ ռուսական հեքիաթի ավարտի դեպքում, երբ պատմողը հերոսների հետ սեղան է նստում, նա դառնում է դիեգետիկ պատմող՝ միայն պատումը երիզող տարրերում, այսպիսով՝ նրան դիեգետիկի և ոչ դիեգետիկի միջև տատանվող չի կարելի անվանել: Սա ավելի շուտ կապվում է հեքիաթում առկա տարբեր բնույթ ունեցող տեքստերի գործառույթների հետ:

Վերլուծելով պատմողի տեսակները՝ Շմիդը նկատել է միևնույն տեքստում դրանց տատանումները: Իբրև օրինակ՝ նա բերում է Դոստոևսկու «Դեռահասը» վեպում պատմողի տատանումները, քանի որ երկի նախնական տարբերակներում ոչ դիեգետիկ պատմող էր, հետագայում իր դիրքորոշումը շտկելիս Դոստոևսկին, ընտրելով ուրիշ ռազմավարություն, պատմությունը շարադրում է գործող անձի անունից: Սակայն սկզբնական ռազմավարության տարրերը որոշ տեղերում մնացել են: Այդպիսով՝ Շմիդը մտցնում է տատանվող պատմողի հասկացությունը՝ միայն դիեգետիկ/ոչ դիեգետիկի առումով:

Ոչ դիեգետիկ պատմողը պատումի մեջ կարող է ունենալ բազմաթիվ դերեր: Առաջին՝ չմասնակցող ականատես, երկրորդ՝ ականատես գլխավոր հերոս, երրորդ՝ երկրորդական հերոս, չորրորդ՝ գլխավոր հերոսներից մեկը, հինգերորդ՝ գլխավոր հերոս<sup>195</sup>: Նկատենք, որ ռուսական հեքիաթի դեպքում, երբ ոչ դիեգետիկ պատմողը վերածվում է դիեգետիկի՝ մասնակցելով պատմվող իրադարձություններին, նա, իհարկե, ոչ թե դառնում է հեքիաթի պատումի գործող անձ, այլ ընդամենը եզրափակիչ խնջույքի հյուր-ականատես:

Արտահայտվածության տեսակետից Շմիդը տարբերակում է պատմողի երկու հիմնական տեսակ՝ բացահայտ և ոչ բացահայտ: Պատմողի բացահայտ պատկերում է,

---

<sup>195</sup> Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008, էջ 90-92:

երբ հեղինակը ինքն իրեն է ներկայացնում, նա կարող է նշել իր անունը, նկարագրել իրեն՝ որպես պատմող «ես», ներկայացնել իր կյանքի պատմության դրվագները, ինչպես դա անում է, օրինակ, Հրանտ Մաթևոսյանը «Խումհար» վեպում: Սակայն անգամ դա պարտադիր չէ: Տեղանունների (օրինակ՝ հեքիաթի ավարտի ցուցիչում՝ դեղձը Երևանի շուկայից, իսկ վարդերը՝ Շուշվա բաղերից), ժամանակի հստակեցման (ըստ Բախտինի՝ քրոնոտոպ - Տ. Ն.) և առաջին դեմքի բայի գործածությունն արդեն իսկ ինքնապատկերում է, թեև չհայտարարվող:

Եթե բացահայտ պատկերումը լրացուցիչ հնարք է, ապա ոչ բացահայտ պատկերումն անխուսափելի է: Այն այս կամ այն կերպ առկա է բոլոր ստեղծագործություններում: Այն կարելի է վեր հանել մի շարք հայտանիշներով՝ պատմվող տեքստի ինդեքսային նշաններով: Դրանցից են պատմություն ստեղծելու տարրերի՝ կերպար, իրադրություն, գործող անձինք, մտքեր, **ընտրությունը**, ընտրվող տարրերի **կոնկրետացումը և մանրամասնումը**, պատմվող պատմության հորինվածքային, ընտրվող տարրերի **լեզվական ներկայացումը** և այլն: Պատմողի ոչ բացահայտ կերպարը բոլոր այդ տարրերի համախմբման վերջնական արդյունքն է, թեև, բնականաբար, տարբեր բնույթի ստեղծագործություններում դրանցից յուրաքանչյուրի դերը հատուկ է: Կարևոր է նաև հաշվի առնել, որ ոչ բացահայտ պատմողին ի հայտ բերելու համար անհրաժեշտ է ավելի «գրագետ», ավելի պատրաստված ընթերցողական գիտակցություն:

Շմիդն այստեղ նկատում է, որ պետք չէ նույնացնել ոչ դիեգետիկ պատմողին ոչ բացահայտ պատմողի հետ, քանի որ ոչ դիեգետիկ պատմող կարող է լինել նաև բացահայտ պատմողը, այսինքն՝ պատումը տանել առաջին դեմքով, սակայն չխառնվել պատմվող գործողություններին:

Ոչ բացահայտ պատմողը կարող է պատկերվել տարբեր կերպ՝ ինչպես արդեն նշված տարրերի ընտրությամբ, կոնկրետացմամբ ու հորինվածք ստեղծելու եղանակով, ոճական միջոցներով, այնպես էլ բացահայտ կամ ոչ բացահայտ գնահատականներով, մեկնաբանություններով, խոհերով և այլն:

Մտցնելով այս երկու՝ տարբեր հիմքերով պատմողի տիպաբանությունը՝ Շմիդը զգուշացնում է դրանց արդյունքում ստացված հասկացությունների զույգերը



չնույնացնելու մասին, այսինքն՝ չի կարելի ենթադրել, որ դիեգետիկը բացահայտն է, իսկ ոչ դիեգետիկը՝ ոչ բացահայտը:

Արձանագրված է (և՛ ռուսական, և՛ արևմտաեվրոպական պատմողական արձակի զարգացման առաջին փուլում) ոչ դիեգետիկ բացահայտ պատմողի տեսակը, որը չէր վախենում խոսել իր մասին և նույնիսկ դիմել «հարգարժան ընթերցողին»: Վերլուծելով Ն. Մ. Կարամզինի «Թշվառ Լիզա» վիպակը՝ Շմիդը նկարագրում է նրան՝ իբրև խիստ արտահայտված, սուբյեկտիվ, անձնավորված, միաժամանակ ամենագետ, հերոսների գաղտնի զգացմունքներին և մտքերին տեղյակ պատմող, որը, սակայն, 30 տարի առաջ տեղի ունեցած դեպքերին չի մասնակցել: Միայն վիպակի վերջում է պատմողը հայտնում, որ երիտասարդի հետ ինքը ծանոթացել է, և հենց նա է իրեն թշվառ Լիզայի պատմությունը պատմել: Այդպես պատմողը խաչվում է դիեգեսիսին դրա «ծայրամասում», սակայն երիտասարդի հետ այդ հանդիպումը, որը փաստորեն պատմողի իմացության աղբյուրի պարզաբանումն է, նրան չի դարձնում դիեգետիկ պատմող: Փաստորեն Կարամզինի ստեղծագործության մեջ առկա են առաջնային և երկրորդային պատմողներ, բայց այդ երկրորդայինին հեղինակը խոսք չի տալիս:

Հեքիաթի դեպքում հետևյալ պատկերն է. հեքիաթի պատմողը ոչ բացահայտ պատմող է, թեկուզ հենց այն պատճառով, որ ոչ մի հեքիաթ չի պատմվում առաջին դեմքով, այդ առումով բացառություն է և հետաքրքրական է անգլիական “Sir Gammer Vans” հեքիաթը: Հեքիաթի տեքստը թույլ է տալիս ակնհայտորեն տարանջատել հեղինակին և պատմողին, քանի որ հեղինակը կոլեկտիվ է, ինչը երբեմն ասվում է հենց սկզբից՝ «ես սա լսել եմ» կամ «ասում են, թե», իսկ պատմողը՝ ոչ, քանի որ հեքիաթի բուն գոյությունը բանավոր տարերքն է, անմիջականորեն պատմվելու իրադրությունը, այդ իրավիճակում հեքիաթասացը և պատմողը (նարատոր) նույնանում են (ինչը թույլ է տալիս հեքիաթի դեպքում ասացող և պատմող եզրույթներն օգտագործել որպես հոմանիշներ):

Հեքիաթի պատմողը, մեր կարծիքով, իրեն ներկայացնում է տարբեր ձևերով՝ նախ, անշուշտ, հեքիաթի բաղկացուցիչներով «ճիշտ» հեքիաթ ստեղծելով, ոճական հնարքներով, վերաբերմունք ու գնահատական պարունակող արտահայտություններով, այդ թվում՝ մակդիրներ, համեմատություններ, ինչպես նաև վերջի ցուցիչներով. “Вот вам сказка, а мне кринка масла”, «Երկնքից իրեք խնձոր վեր ընկավ, մինն ասողին,

էրկուսն էլ հանկաջ դնողին», “And if they didn't live happy for ever after, that's nothing to do with you or me”: Այս տեսակետից, ինչպես ակնհայտ է, սկզբի և ավարտի ցուցիչները սկզբունքորեն տարբեր են:

Ասացողը որոշ ընդունված հնարքներով իրար է կապում պատումի մասերը.

- կայուն կապակցություններ դարձած **արտահայտություններով**՝ “Скоро сказка сказывается, да тихо дело делается” (“Хитрая наука”), «Շատ կէրթա, քիչ կէրթա, ինքն ու աստված գինան, կը հասնի մեծ ծովի մե» («Ասլանզադէ ու Ջանփոլադ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 13), «Պզտիկ աղբեր թըխ էն տեղ պարկուկ մնա. մենք դառնանք վըր ջոջ աղբոր» («Արար աշխարհի գեղեցկուհին», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XVI, N 3).

- տարբեր **կրկնություններով**՝ ցույց տալու համար, որ շատ հեռու է գնում հերոսը. “So Jack climbed, and he climbed and he climbed and he climbed and he climbed and he climbed and he climbed till at last he reached the sky” (“Jack and the Beanstalk”).

- **դատողություններով**՝ “If she had been a good little old Woman, she would have waited till the Bears came home, and then, perhaps, they would have asked her to breakfast; for they were good Bears — a little rough or so, as the manner of Bears is, but for all that very good-natured and hospitable. But she was an impudent, bad old Woman, and set about helping herself” (“The Story of the Three Bears”), «Աստված ձրզի բարին տա, գոթի չէղնիք, ծաղրատեղ դառնաք մըջ ախշըրին: Ժուկով ժամանակով մարդ մե կեղնի, ուր անուն՝ Թաթոս, հըմա գեղացիք յեվելորդ անուն դրած՝ Թանթոռո կըսեն» («Թանթոռո», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 26).

- **հարցերով**՝ «է՛յ, քյո միտք կուգյա՛ էն աղջիկ որ թողուցինք ձկան փոր» («Մարգրտաշար», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. XVI, N 1), «Մկա ի՛մալ գտնան զվերու յէգ: Ընդրա ճար լէ կը գտնան» («Ասլանզադէ և Ջանփոլադ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 13), “A man picked him out and bade him help him in making a bridge over the river; and how do you think he was doing it?” (“The Ass, the Table and the Stick”).

- **առաջին դեմքի հոգնակի թվով արտահայտություններով**՝ «Նազիրվէզիրը թօղ նստի ջղացպան, խօսկը տանք թաքավօրին» («Թաքավօրն ու նազիրվէզիրը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 3): Փաստորեն հայ ասացողն առաջին դեմքով խոսելիս օգտագործում է հոգնակի թիվ, այսինքն՝ նա իրեն ու լսողներին կոչ է անում միասին գնալ պատումի դեպքերի հետևից, և այդպես առկայանում են և՛ ինքը, և՛ լսողը:

Սակայն, ինչպես նշեցինք, ասացողն առավել բացահայտ է հեքիաթի ավարտին, երբ ռուս ասացողը ևս մասնակցում է եզրափակիչ գործողությանը կամ վարձատրություն է պահանջում պատմելու համար, հայ ասացողը կողքից դիտողի դիրքորոշումն է ընտրում, խնձորներ բաժանում ու մաղթանքներ հղում ներկաներին, անգլիական հեքիաթի ասացողը շատ ավելի չեզոք դիրքորոշում ունի, միայն երբեմն կարծիք է հայտնում հերոսների հետագա ճակատագրի մասին (“And if they didn't live happy for ever after, that's nothing to do with you or me”, “The Three Sillies”): Եվ այդպես նրանք հեքիաթի ավարտին վերաձվում են բացահայտ պատմողի:

Այսինքն՝ հեքիաթի պատումն այս իմաստով հատուկ ձև ունի՝ նրա պատմողը ողջ պատումի ընթացքում բացահայտ չէ, սակայն պատումի որոշ մասերում, հատկապես ավարտին դառնում է բացահայտ պատմող, որովհետև ավարտին տվյալ պատմողը բաժանվում է կոլեկտիվ հեղինակից, արդեն սկսվում է հենց իր՝ պատմողի խոսքը, ռուսերենում և հազվադեպ անգլերենում՝ առաջին դեմքով, հայերենում՝ դիմումի ձևերով (ինչպես կտեսնենք ստորև, երկրորդ դեմքն ու դիմումի ձևերը Շմիդը մտցնում է ընկալողի մասին խոսելիս):

Դա կրկին ապացուցում է ասողի և լսողի դերերի փոխկապակցվածությունը. փաստորեն ասացողը բացահայտում է իրեն, որովհետև դիմում է լսողին. «Կերան-խմէցին, քառասուն զօր ու գիշեր հարսանիկ էրին, պսակեցին պզդիկ ախջգան, ուրախացան էդօնկ, էդպէս ուրախուտուն էղնի ձէգ, էրէխանէր ջան» («Շայ-թամբալի պադմուտուն», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 40):

Հատկանշական է հայերեն ասացվածքի՝ հաղորդակցման այդ երկու դերերը կապող գաղափարը՝ «Ասողին լսող է պետք» կամ «Առակը կասեն, վեր լրսեն» (ռուսերենում և անգլերենում մեզ հասանելի բառարաններում նման բան չենք գտել):

Ավելի նուրբ, «այլաբանական» է լսողի բացահայտման հետևյալ եղանակը. հաճախ ավանդական երեք խնձորների բաժանման արարողությունը արտահայտվում է հետևյալ բանաձևով. «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր, մեկը՝ ասողին, մեկը՝ լսողին, երրորդը՝ ամբողջ աշխարհին»: Ի տարբերություն երկրորդ դեմքի անձնական դերանվան կամ հրամայական եղանակի բայի, որոնք ուղղակի ցուցում են, առկայացնում են զրուցակցին, այս բանաձևն անուղղակիորեն անվանում է իրեն՝ հիշատակելով իր դերի անունը, իր գործառույթը շփման մեջ: Երբեմն էլ պատմողն

ուղղակիորեն բերում է իր անունը. «Էրկնուց իրեք խնձոր իճավ, մեկ՝ ասող բաղիշեցի Մուրատին, մեկ՝ վանեցի գրողին, մեկ լե անկաջ արող ջաղամաթին» («Յոթ դևերու ախպեր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. IX, N 75):

Հեքիաթի տեքստը փաստորեն ընդգրկում է երկու տեսակի տեքստ. կա բուն պատումը, կա պատմելու եղանակին վերաբերող անդրադարձը: Տեքստի տարրերը կարող են վերաբերել առաջին տիպին, երկրորդ տիպին և երկու տիպերին միաժամանակ: Առաջին տիպի տեքստի տարրերը պատկերում են բուն պատումը, երկրորդ տիպի տեքստի տարրերը ազդարարում են տեքստի սկիզբը, ավարտը կամ անցումները (“Вот вам сказка, а мне кринка масла”), սակայն որոշ տարրեր, պատկանելով պատումին, նաև այլ տեսակի հաղորդում են պարունակում. «Թող Կարա-վազիրը քյընա իրան պաշտօնօվ ծառայի, խաբարը տանք ծիյապանին» («Փարի խանումի նաղը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 13): Ո՞րն է, ըստ էության, այս արտահայտության գործառույթը: Մեր կարծիքով՝ այն երկակի է. անշուշտ, այն վերաբերում է պատումին, քանի որ հիշատակում է հերոսներից մեկին, և երկրորդ՝ այն առկայացնում է լսողներին, քանի որ ելնում է մարդկային բանավոր ընկալման սահմանափակ հնարավորություններից, փաստորեն կազմակերպում է պատումը, որը մինչ այդ վերաբերում էր մի հերոսի, իսկ այսուհետ՝ մեկ այլ հերոսի (վերը դա քննարկել ենք սկզբի/վերջի ցուցիչների համատեքստում):

Ասացողի «ես»-ի խոսքը՝ ավարտի ցուցիչը, սովորաբար ավանդական կայուն արտահայտություն է, սակայն երբեմն հենց այստեղ ասացողն իրեն թույլ է տալիս որոշ ազատություն՝ դուրս չգալով տվյալ տեքստի օրինաչափություններից:

Դա վառ արտահայտված է Արցախի հեքիաթներում, երբ ասացողը գունեղ լեզվով, մակդիրներով ու համեմատություններով լսողներին բաժանում է և՛ խնձոր, դեղձ ու կեռաս, և՛ վարդի փնջեր, արևի շողեր ու աստղեր, անգամ՝ գինի, որոնք նա «բերում» է ինչպես երկնքից, այնպես էլ ամենատարբեր վայրերից՝ Արցախի այգիներից, Երևանի շուկայից և այլն:

Անշուշտ, այդ տեքստերը կայուն կապակցություններ են, արմատացել են հեքիաթի պատումի ձևի մեջ ու այժմ կարծես չեն դիտարկվում իբրև ասացողի ստեղծագործական մոտեցման արդյունք: Այդուհանդերձ, այդ տեքստերին ծանոթ

լինելը, դրանք ընտրելն ու տեքստում տեղադրելը հենց ասացողի մոտեցման արդյունքն են:

Ռուսական հեքիաթի դեպքում էլ ասացողի թեման, նրա բացահայտվելու մասը երբեմն հեքիաթի սկզբում է, նախասվածքներում, երբ նա խոսքը նույնիսկ սկսում է հարցական նախադասությամբ՝ «Ай потешить вас сказкой ? А сказочка чудесная, есть в ней и дива дивные, чуда чудные» («Шабарша»):

Հիշեցնելով Շմիդի դիտարկումը ամենագետ և սահմանափակ գիտելիքներով պատմողի մասին՝ պետք է նշենք, որ հեքիաթի պատմողը հետևողական չէ, այս տիպաբանության մեջ նա տատանվող է: Ըստ Շմիդի՝ տատանվող կարող է լինել դիեգետիկ և ոչ դիեգետիկ պատմողը, իսկ մենք ցանկանում ենք դա տարածել նաև ամենագետ և սահմանափակ գիտելիքներով պատմողի նկատմամբ: Կան հեքիաթներ և հեքիաթների դրվագներ, որտեղ նա հավակնում է ամենագետի դերի, այսինքն՝ նկարագրում է հերոսի ներքին աշխարհը, պլանները, օրինակ, «Թակավորի իրեկ տղէն» հեքիաթում. «Տղէն.... տէսավ կրագ մարեր է: «Հէյ վա՛խ,- ըսավ,- հառավող իմ ախարներ գէլնան կիսնդան իմ վրէն, կըսին էրէխէն քներ է, կրագն հանգեր է: Իմա՛լ էնիմ»: Մէգ լէ տեսավ դիմաճի սարին կրագ կէրէվա: «Ահա,- ըսավ,- էրտամ էդտեղից կրագ բէրիմ, քանի լուս չը բացվէ», «Թակավորի տղէն կըմդաճէ. «Քաշիմ թուր զարգիմ, վայ թէ պօջ ուժէղ թափ տա, իմ կնգան վնասէ, չզարգիմ՝ բա ի՞նճ էնիմ»: Քիճ մի կըմդաճէ, ու կօրօշէ, օր խնտրի վիշաբին, բալկի ուրանց թօղի» («Թակավորի իրեկ տղէն», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 33): Կան նաև դրվագներ, որտեղ պատմողը ցուցադրաբար խուսափում է նման դատողություններից՝ ասելով. «Շատ են գնըմ թէ քիչ, աստօժ գիդի» («Սինամ թագավորի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 19): Այստեղ հեքիաթի պատմողն զբաղեցնում է ավելի շատ ականատեսին մոտ դիրքը:

Հեքիաթի պատումի մեջ պատմողը կա՛մ կայուն արտահայտություններով է կրկին ներկայացնում ինքն իրեն, կա՛մ որոշ դատողություններ է անում հերոսների և սյուժեի մասին: Անգլերենում, օրինակ, կայուն արտահայտություններ են. “Now poor Jack goes in search of his missing castle, over hills, dales, valleys, and mountains, through woolly woods and sheepwalks, further than I can tell you or ever intend to tell you” (“Jack and His Golden Snuff-Box”), “But to make a long story short” (“Three Feathers”): Նարատորի մտքերն ու դատողություններն են. “The old woman thought for the best when she said that” (“Jack

and His Golden Snuff-Box”), “...and I can assure you it was a wonderful sight for him to see” (“Jack and His Golden Snuff-Box”), “I promise you he ran. Ah! he ran and ran till he came bang against a door...” (“The Ass, the Table and the Stick”), “If she had been a good little old Woman, she would have waited till the Bears came home, and then, perhaps, they would have asked her to breakfast; for they were good Bears — a little rough or so, as the manner of Bears is, but for all that very good-natured and hospitable. But she was an impudent, bad old Woman, and set about helping herself” (“The Story of the Three Bears”):

Հայ պատմողի դատողությունն է. «Է, թագավորի խոսք ըսկի գետնին գընկնա՞: Զաղջիկ կիտան տղին» («Դալու օղլան», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 15): Հայկական «Ոսկե ձուկը» հեքիաթում ասացող-պատմողն ասես հստակեցնում է իր պատմության ժամանակը, բայց իրականում դա մնում է անորոշ, քանի որ դա զուտ նրա դատողությունն է. «Գնացին, գնացին, շատն ու քիչը աստո՞՞ գիտա, հասան Ստամբուլա քաղաքը (Ստամբուլը էդ վախտը Ուռումի թագավորի ձեռին էր)», ընդ որում՝ կազմողները նշել են, որ փակագծի ծանոթությունը ասացողին է, իսկ «Ուռում» Հռոմ բառի հնչյունափոխված ձևն է, որ նշանակում է Բյուզանդիա<sup>196</sup> (ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 2):

Ռուսական հեքիաթում՝ “Вернулся стрелец из конюшни; тотчас подхватили его рабочие люди и прямо в котел; он раз-другой окунулся, выскочил из котла — и сделался таким красавцем, что ни в сказке сказать, ни пером написать” (“Жар-птица и Василиса-царевна”): Անգամ ռուսական հեքիաթի գլխավոր հերոսների կայուն մակդիրները “добрый молодец”, “красна девица” արդեն իսկ գնահատական են պարունակում:

Վերը նկատեցինք այն, ինչ միմյանց է կապում պատմողի տարբեր տեսակները. տեսանք, թե ինչպես ոչ դիեգետիկ պատմողը պարզաբանում է իր իմացության աղբյուրը, այսինքն՝ մեկ այլ պատմողի: Հենց դա է առաջնային, երկրորդային և երրորդային պատմողների տարբերակման հիմքը: Քանի որ տեքստը միշտ գծային է, ապա նրանց տարբերակման չափանիշը Շմիդի համար այն է, թե ինչպես են

---

<sup>196</sup> Տե՛ս Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. II, Եր., Հայկական ՍՍԴ ԳԱ հրատարակչություն, 1959, էջ 41:

դասավորված պատումները՝ առաջին պատումի պատմողը առաջնային է, երկրորդը՝ երկրորդային և այլն<sup>197</sup>:

Հեքիաթի տեքստը, չնայած թվացյալ պարզությանը, երբեմն ունենում է և՛ առաջնային, և՛ երկրորդային, և՛ երրորդային պատմող (օրինակ՝ «Երեք դարդասեր» հեքիաթում առկա է երեք պատմող, ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. VIII. N 92): Ընդ որում՝ երկրորդային պատմողը, ինչպես առաջնայինը, պատմությունն առավելապես սկսում է հեքիաթին բնորոշ սկզբի ցուցիչներով: Օրինակ՝ «Արաբն ասում ա. «Կըլնի, չիլնի մի մարդ...», «Արաբն ասում ա. «Ըլնում ա, չիլնում մի խառադ, մի դերծիկ, մըն էլ մի իմաստուն», «Արաբն ասում ա, «Ըլնում ա, չիլնում մի թագավոր»» («Ոսկե ձուկը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 2), «Քաչալը դռները շինեց, բալանիքները դրեց ջեբը, նստեց իրա տեղը, սկսեց ասիլը: Ասեց. «Ժամանակով կար մի թագավոր, ըտրան ուներ իրեք տղա, մի ախշիկ»» («Հարսներն ու տալը», ՀԺՀ Ա. Ղ., N 14):

Երբ հերոսի առջև պայման է դրվում, որ նրա առաքելությունը կիրականանա, եթե նա իմանա ինչ-որ մեկի պատմությունը, այդ ինչ-որ մեկն այդպես դառնում է երկրորդային պատմող, բայց նա իր հերթին կարող է հերոսին ուղարկել ուրիշների մոտ: Այդպիսով՝ տեքստում ստեղծվում է մի քանի երկրորդային պատմող: Եթե սահմանափակվենք մեր ունեցած տեքստով, ապա նման կառուցվածքով պատումներով աչքի են ընկնում հայկական հեքիաթները:

Ինչ վերաբերում է լսողին կամ խոսքի հասցեատիրոջը, որի համար Շմիդն օգտագործում է «նարատատոր»՝ «ընկալող» եզրույթը, ապա դա հորինված ստեղծագործության հասցեատերն է, այն ատյանը, որին պատմողն ուղղում է իր պատումը: Այդ ատյանը տեքստի ենթադրվող հասցեատիրոջ կերպարն է:

Ընկալողը գեղարվեստական տեքստի հասցեատերն է և ոչ անմիջական լսողը կամ ընթերցողը: Այդ գեղարվեստական երկի հասցեատերը միշտ ասացողի պրոյեկցիան է: Եթե ստեղծագործության մեջ առկա է նաև երկրորդային պատմող, ապա տեքստի այդ հատվածի ընկալողը կլինի երիզող պատմության կերպարներից մեկը: Ինչպես արդեն նկատեցինք, նման ընկալող գոյություն ունի նաև հեքիաթում, քանի որ հաճախ են հերոսները հեքիաթում միմյանց որևէ պատմություն պատմում:

---

<sup>197</sup> Տե՛ս **Шмид В.** Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008, էջ 80:

Ինչպես բանահյուսական ստեղծագործության գոյության ավանդական պայմաններում նույնանում են պատմողը և ասացողը, համանման ձևով նույնանում են երկի ընկալողը, հասցեատերը և լսողը, թեև «հասցեատերը» ավելի լայն հասկացություն է:

Ընկալողը, ինչպես և պատմողը, կարող է պատկերվել երկու ձևով՝ բացահայտ և ոչ բացահայտ: Բացահայտ պատկերումը իրագործվում է բայի երկրորդ դեմքի ձևերով կամ տարբեր կոչականներով, ինչպես՝ «հարգարժան ընթերցող», «սիրելի ընթերցող», կամ հեքիաթի՝ «երեխաներ ջան»: Ընթերցողի կամ լսողի՝ նման ձևով կերտված կերպարը կարող է օժտվել նաև այս կամ այն գծերով:

Ընկալողի ոչ բացահայտ պատկերման ժամանակ օգտագործվում են նույն նշանները, և այն հիմնվում է նույն արտահայտչական գործառույթի վրա, ինչ պատմողի պատկերումը: Առհասարակ կարելի է ասել, որ ընկալողի պատկերումը հիմնվում է պատմողի պատկերման վրա, քանի որ առաջինը վերջինի հատկությունն է: Ընկալողի բացահայտվածությունը կախված է պատմողի բացահայտվածությունից. որքան ավելի շատ է բացահայտված պատմողը, այդքան ավելի է նա ընդունակ ընկալողի մասին որոշակի պատկերացում ստեղծել: Սակայն բացահայտ պատմողի ներկայությունը մեխանիկորեն չի ենթադրում նույնքան բացահայտ ընկալողի ներկայություն:

Ըստ Յու. Մ. Լոտմանի սահմանման՝ տեքստն ասես ընդգրկում է «իր» լսարանի կերպարը, իսկ լսարանը՝ «իր» տեքստի<sup>198</sup>: Այլ կերպ ասած՝ ընկալողի գոյությունը մատնանշող ինդեքսային նշանները, ինչքան էլ թույլ լինեն դրանք, երբեք իսպառ չեն վերանում:

Տեքստում արտացոլվող պատմողի հատկություններից է նաև նրա վերաբերմունքը տեքստի հասցեատիրոջը: Ընկալողի նշվածությունն ընդգծելու համար էական է երկու գործողություն՝ դիմումը և կողմնորոշումը: Դիմումը ամենահաճախ նկատվող հորդորն է ընկալողին, որ նա որոշակի դիրք զբաղեցնի պատմողի, նրա պատումի, պատկերված աշխարհի կամ առանձին կերպարների նկատմամբ: Դիմումն ինքնին ընկալողի ներկայությունն ընդգծելու ձև է: Բովանդակությունից պարզ է դառնում, թե ինչ հայացքներ և դիրքորոշում է ենթադրում պատմողն ընկալողի մոտ: Դիմումը

---

<sup>198</sup> Տե՛ս Լոտման Ե. Մ. Текст в процессе движения. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семiosфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, էջ 87:



սկզբունքորեն երբեք չի հավասարվում զրոյի, այն առկա է և այն ասույթներում, որոնց մեջ գերակայում է վերաբերության գործառույթը, որը ենթադրում է այսպիսի դիմելաձևեր՝ «Իմացեք, որ», «Ուզում եմ, որ դու իմանաս» և այլն:

Դիմումի գործառույթի հատուկ տեսակներից է տպավորության գործառույթը: Դրա օգնությամբ պատմողը ձգտում է որոշակի տպավորություն գործել, որը կարող է ընդունել և՛ դրական ձև (հիացմունք), և՛ բացասական (արհամարհանք):

Կարող ենք փաստել, որ հեքիաթի պարագայում ընկալողի բացահայտվածությունն ուղղակիորեն կապված է պատմողի բացահայտվածության աստիճանից: Լինելով բանավոր պատում՝ հեքիաթը ենթադրում է ավելի ակտիվ ընկալող, քան գրավոր ստեղծագործությունը: Ինչպես արդեն նշեցինք, պատումի սկզբում, ընթացքում, իսկ առավել հաճախ՝ ավարտին պատմողը խոսքն ուղղում է անմիջականորեն իր ընկալողին: Փաստորեն հնարավոր ընկալողը նրանց աչքում երկատվում է. պատմողը հաշվի է առնում և՛ ականհայտ լսողին, որին նա երբեմն դիմում է, և՛ թաքուն լսողին, որին նա գուցե և չի տեսնում. խնձորներից անպայման բաժին է հանում լսողներին ու անգամ երրորդ անձանց՝ ականջ դնողին, հեքիաթը ստեղծողին, ձայնագրողին, ողջ աշխարհին. «Յէրգնքիցը իրէք լավ խնձօր ընգնի. մինը ասօղին, մինը լսօղին, մինն էլ էս հեքիաթը ձայնագրողին» («Դունյա գյօզալի հէքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 2), «Իրեք խնձոր իջավ էրկնքուց՝ մեկ ըսողին, մեկ լսողին, մեկ լէ ավամ աշխրին» («Ավճու տղեն», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. IX, N 2):

Անգլիացի ասացողը նշում է, որ եթե հերոսները երջանիկ չեն, ապա պատմողի և լսողի մեղքը չէ, ռուս հեքիաթասացը «հրամցնում» է հեքիաթը՝ “Вот вам сказка, а мне кринка масла”: Այստեղ առկա է նաև դիմում՝ բայի կամ դերանվան երկրորդ դեմքով, կա՛մ կոչականով, կա՛մ հարցականով, կա՛մ հրամայականով, երբեմն այն բարեմաղթանքի տեսքով է:

Հայկական հեքիաթների նման օրինակներն են. «Կէրան-խմէցին, քառասուն զօր ու գիշեր հարսանիկ էրին, պսակեցին պզդիկ ախջգան, ուրախացան էդօնկ, էդպէս ուրախուտուն էղնի ձէգ, **էրէխաներ ջան»** («Շայ-թամբալի պաղմուտուն», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 40), «Մըեր էն սըրսարոտ, զաշանգյ Ղարաբաղին Ղըզղալա շենին կյինան իրեք ստաքան լըցած ա, տիրած ստղին, **եր կալիք, խմեցիք**, էս մին ստաքանը ասողին, էս մին ստաքանը լսողին, էս մին ստաքանն էլ էս հաքթաթնին լուս աշխարք քըցողին»

(«Կոզնի տրղան», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. V, N 5), «Ժամանագով մէ թակավոր ըմ կար: Բաղ ունի, չէ՞, թակավորագան բաղ է, մէ հատ անմահագան խնձորի ծառ կար մէճը» («Քաչուկի հեքիաթը», ՀԺՀ ԵՀՀ, N 42), «Բարիլիսը բացվի **ծեր** վրեն, **ծեր որթըքանց** վրեն, եփ որ լիսը բացվեց՝ ախպերտինքը վե կացան» («Փառչա-փահլըվան», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 6):

Ընկալողին ուղղված մեծագույն ակտիվության կոչ է, օրինակ, ավարտի ցուցիչում երկնքից ընկած հացերը ըստ ցանկության բաշխելը («Ճգնավոր», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. X, N 118):

Ռուսական հեքիաթի սկզբի և ավարտի ցուցիչներն են այդպիսի տարրեր պարունակում. “Ай потешить **вас** сказкой? А сказочка чудесная, есть в ней и дива дивные, чуда чудные...” (“Шабарша”), “**Слыхали ли вы** о Змее Змеевиче?” (“Звериное молоко”), “Вот **вам** сказка, а мне кринка масла”: Նաև՝ անգլիական հեքիաթի ավարտի ցուցիչները. “So the gentleman turned back home again and married the farmer's daughter, and if they didn't live happy for ever after, that's nothing to do with **you** or me” (“The Three Sillies”):

Տպավորություն գործելը հենց հեքիաթի հնարքն է (ընդհանրապես բանահյուսությանը հատուկ է տպավորություն գործելը). ասացողը թեկուզ հենց հերոսների արտաքինի նկարագրության ժամանակ արտահայտում է կա՛մ հիացմունք, կա՛մ արգահատանք, կա՛մ տպավորիչ համեմատություն ու փոխաբերություն, օրինակ, աղջկա գեղեցկությունը համեմատվում է արևի հետ. «Օխտը քիր, օխտն էլ թագավորի աղջիկ. ընենց էլ մի սի՛րուն, մի նա՛խշուն, որ արևին ասում են՝ դու մեր մտի, մենք դուս ենք գալի, ընենց մի սիրունիկ զադեր են» («Ջան-փոլատ», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 3), «Տեհավ՛ որ հրես մի արև երկնքըմն ա, մի արև էլ գենինն ա» (սա համեմատություն է՝ ցույց տալու համար, որ փետուրը հրեղեն էր, «Ղուշ-փարին», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 2), «Տեհավ մի հատ ալ ձի, որ խրխնջըմ ա՛ երկինք-գետին դողըմ ա», «Հ՛աշկերիցը սելավի պես արտասունքը թափվեց» («Անա թաքավորի հեքիաթը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. I, N 3): Իսկ բացասական հերոսների համար, հակառակը, օգտագործվում են «կուզիկ», «չար», «նախանձ» ու նման բառեր:

Կողմնորոշում ասելով՝ Շմիդը հասկանում է հասցեատիրոջ նկատմամբ առկա դիրքորոշում, առանց որի չի կարող գոյություն ունենալ որևէ մատչելի

հաղորդակցություն: Կողմնորոշումը դեպի հասցեատերն ազդում է շարադրման ձևի վրա:

Այդ նույն միտքը Ն. Դ. Արուսյունովան արտահայտում է փոքր-ինչ այլ ձևով, նա գրում է. «...հասցեատերը, ինչպես և խոսողը, հաղորդակցության մեջ է մտնում ոչ իբրև վերացական անձ, այլ իր որոշակի դրսևորմամբ, դերակատարությամբ կամ գործառույթով, որոնք համապատասխանում են խոսողի այդ նույն չափորոշիչներին: Նորմալ խոսքային իրադրության մեջ խոսողի և հասցեատիրոջ չափորոշիչները միմյանց հետ պետք է համաձայնեցված լինեն. հմմտ. աշակերտ - ուսուցիչ, ղեկավար - ենթակա, ամուսին - կին, հայր - որդի...»<sup>199</sup>:

Զարգացնելով իր միտքը՝ Շմիդը նշում է, որ ընկալողի ենթադրվող լեզվական, բարոյական, սոցիալական նորմերը պատմողը կարող է չկիսել, սակայն նա չի կարող չօգտագործել ընկալողին մատչելի լեզու և պետք է հաշվի նստի նրա գիտելիքների ծավալի հետ: Այդպիսով՝ ամեն մի պատում պարունակում է ոչ բացահայտ տեղեկություն այն մասին, թե ինչ պատկերացումներ ունի պատմողն իր ընկալողի տեղեկացվածության և նորմերի մասին:

Հեքիաթի լեզուն ժողովրդախոսակցական բարբառն է՝ իր ողջ բազմազանությամբ: Դա վերաբերում է երեք ժողովուրդներին, հատկապես հայերին, և երբեմն բարբառների միջև տարբերությունն այնքան մեծ է, որ մի տարածքի բնակիչը գուցե չհասկանա, եթե ասացողը հեքիաթ պատմի մեկ այլ բարբառով: Մասնավորապես՝ Հայ ժողովրդական հեքիաթների VI հատորում զետեղված «Սանասար և Բաղդասար» հեքիաթի ասացողը նշել է, որ ժամանակին այդ հեքիաթն իմացել է իր ծննդավայրի՝ Վանի բարբառով, բայց Ղարաբաղ հարս գնալուց հետո սովորել է պատմել տեղի բարբառով, որովհետև ղարաբաղցիներն իր պատմածը չէին հասկանում («Սանասար և Բաղդասար», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. VI, N 156):

Երկրորդ՝ այս կողմնորոշումը նաև երևակայական ընկալողի պահվածքի կանխորոշումն է: Պատմողը կարող է իր ընկալողին պատկերացնել իբրև պասիվ ունկնդրող, իր խորհուրդների հնազանդ կատարող կամ էլ ակտիվորեն գործող

---

<sup>199</sup> **Арутюнова Н. Д.** Фактор адресата. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 40, номер 4. М.: Наука, 1981, сс. 357-358, [www.twirpx.com /file/434537/](http://www.twirpx.com/file/434537/).

զրուցակից, որը ինքնուրույն է գնահատում պատումը, հարցեր է տալիս, երկմտություն արտահայտում և առարկում:

Շմիդի այս նկատառումները մեկ անգամ ևս հաստատվում են լեզվաբանի տեսության մեջ. «Հաղորդակցական այս իրադրության (խոսող - հաղորդակցություն - լսող) հետևում թաքնված է ավելի բարդ պահվածքային իրադրությունների համակարգ՝ միջանձնային և սոցիալական, որոնցում հասցեատերը ներկայանում է մե՛րթ իբրև հնարավոր կամակատար կամ տեղեկացնող, մե՛րթ իբրև զոհ կամ «մեղադրյալ», մե՛րթ իբրև վստահելի անձ կամ բարի մարդ, մե՛րթ իբրև ականատես կամ հսկիչ, մե՛րթ իբրև գնահատող կամ սպառող, մե՛րթ իբրև կեղծ համախոհ, մե՛րթ հակառակը՝ իբրև ընդդիմախոս»<sup>200</sup>:

Հեքիաթի խոսույթը փաստորեն գոյության երկու փուլ է ապրել. առաջինը իրեն հարազատ բանավոր շփման տարերքն է, իսկ այն, ինչ տեսնում է XIX-XXI դդ. ընթերցողն իր աչքերով, հեքիաթին խորթ վիճակ է: Անմիջական շփման մեջ հեքիաթի բանավոր ընկալման ավանդույթը գրեթե վերացել է: Հիմա դժվար է պատկերացնել, թե ինչքան մեծ էր հին, ավանդական հեքիաթ պատմելու առիթով շփվող մարդկանց համար և՛ հեքիաթասացի, և՛ լսողների դերը: Դա յուրովի շփում էր խմբակային լսողների և հեքիաթը նրանց հաղորդողի միջև: Հեքիաթասացը լսողներին հարցեր էր ուղղում, ինչը պահպանվել է որոշ հեքիաթների տեքստերում, և նույնիսկ կարելի է պատկերացնել, որ նրանք պատասխանում էին:

Եթե մենք դիտարկում ենք գրառված հեքիաթները, ապա այս դեպքում պատմողը ենթադրում է պասիվ ընկալող, սակայն եթե հեքիաթը պատմվում է թեկուզ երեխաների լսարանի համար, այս դեպքում վերսկսվում է հեքիաթի ստեղծմանը բնորոշ իրավիճակը, մանավանդ եթե դա տիկնիկային ներկայացում է, ապա նման պատումն ավելի միտված է ակտիվ լսարանի. հաճախ են պատմողները կամ դերասանները դիմում հենց երեխաներին՝ հարցնելով, թե ուր գնաց հերոսը, հիմա ինչ պետք է անի նա:

---

<sup>200</sup> **Арутюнова Н. Д.** Фактор адресата. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 40, номер 4. М.: Наука, 1981, с. 361, [www.twirpx.com /file/434537/](http://www.twirpx.com/file/434537/).

Կիրառելով Արուսյունովայի առաջարկած հասցեատիրոջ տիպաբանությունը հեքիաթի նկատմամբ՝ նկատում ենք, որ այս դեպքում ընկալողին բնորոշ են հետևյալ դերերի կամ ամբողջ փունջը, կամ մի քանիսը՝ հնարավոր կամակատար, տեղեկացնող (քանի որ նա կարող է իր հերթին պատմել այս հեքիաթն ուրիշներին), վստահելի անձ և բարի մարդ (քանի որ պատմողը հայցում է նրա բարոյական դատողությունը), գնահատող և սպառող, բայց երբեք չի ենթադրվում, որ հասցեատերը կարող է լինել ընդդիմախոս: Այս հարցը, կարծում ենք, պահանջում է հետագա հոգեվեգվաբանական ուսումնասիրություններ:

Պատմողի և ընկալողի հարաբերություն է նաև «մթերքի» պահը. հայ հեքիաթասացը և՛ պատմությունն է նվիրում լսողին, և՛ խնձորներից է բաժին հանում նրան ու մյուսներին: Իսկ ահա ռուս հեքիաթասացը փոխանակություն է կատարում. տալիս է հեքիաթը և վերցնում վարձատրությունը, ինչը համապատասխանում է պատմելու պատմական իրողությանը, երբ հեքիաթ ասելը յուրովի մասնագիտություն էր, որի դիմաց վարձատրություն էին պահանջում:

XX դարի առաջին տասնամյակում սա դեռ **կենդանի** մշակութային երևույթ էր Գերմանիայում: Անաստասիա Յվետանան նկարագրում է այդպիսի մի երեկույթ՝ գրական-երաժշտական երեկո, որի ընթացքում հրավիրվում էր հեքիաթասացը: Սկզբում երգեցողություն, ընդմիջում և հյուրասիրություն: Ասացողը տվյալ դեպքում ավագ տարիքի կին էր. բազկաթոռին նստած՝ նա խուլ ձայնով սկսում է պատմել. հեքիաթի պատումը սկզբում նման էր բոլոր միամիտ հեքիաթներին, սակայն հետո ծավալվելով՝ խճճվում է, հեքիաթի կերպարների պահվածքը ստանում է սարսափելի երանգ: «Մենք հասկացանք, որ պատմելը նրա ապրուստն է»<sup>201</sup>:

Հեքիաթում հասցեատիրոջ գործոնը կարևոր է նրանով, որ հեքիաթի պատմող-ունկնդիր հարաբերությունը յուրահատուկ է, հեքիաթի լսողը պարտադրում է որոշակի պատում՝ որոշակի հորինվածքով, սյուժեով, բառային ձևակերպումներով, անգամ՝ պատմելու եղանակով:

Հեքիաթասացը հրավիրում է ունկնդրին՝ դատապարտել չարը և խրախուսել բարին: Ենթադրվում է, որ հեքիաթասացը և նրա լսարանը արդարության կողմնակից

---

<sup>201</sup> **Цветаева А.** Воспоминания. Изд. III, М.: Сов. Пис., 1983, сс. 336-338.

են, ինչը որոշակի բարոյական արժեքների, դատողությունների դրսևորում է: Դա է վկայում նույնիսկ հեքիաթների տարածված ավարտը. «Բարին այստեղ, չարը՝ այնտեղ», և սովորաբար չարը «ուղղվում» է հենց վատ հերոսների մոտ:

Ժողովրդական հեքիաթում երբեք չար ու անշնորհակալ մարդը վերջնական հաղթանակի չի հասնում, նա կարող է ժամանակավոր հաջողություն ունենալ:

Հեքիաթի ասացողի և լսողի համաձայնությունը վաղուց է կնքված, և այն ենթադրում է, թե պատմողը քաջատեղյակ է իր հնարավոր լսարանի ճաշակի, արժեքների, հետաքրքրությունների մասին:

Այդպիսով՝ հեքիաթի տեքստի նկարագրության համար կարևորվում է, որ դրա պատմողը հիմնականում ոչ դիեգետիկ է, որոշակի դեպքերում դիեգետիկ է, այն էլ՝ պատմության երիզող մասերում, որպես օրինաչափություն՝ ոչ բացահայտ՝ բացահայտման որոշ գծերով, նա տատանվում է ամենագետ և սահմանափակ գիտելիքներով պատմողի դերերի միջև, և որոշ հեքիաթներում, բացի հիմնական պատմողից, հայտնվում են երկրորդային, հազվադեպ՝ երրորդային պատմողներ:

Ինչ վերաբերում է ընկալողին, ապա հեքիաթի պարագայում նրա բացահայտվածությունն ուղղակիորեն կապված է պատմողի բացահայտվածության աստիճանից:

## ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Մեր աշխատանքում հայկական, ռուսական և անգլիական ժողովրդական հեքիաթին մոտեցել ենք գլխավորապես իբրև որոշակի տեսակի տեքստի և խոսույթի՝ ընթացքում վերհանելով այդ հեքիաթների կազմությունը, պատումի ծավալման և ներկայացման միջոցները, դրանց ուղեկցող լեզվական երևույթները:

Հաշվի առնելով մի շարք մասնագետների մտահոգությունը, որ հայկական հեքիաթը չի ուսումնասիրվել համեմատական համատեքստում, այն ներառել ենք ռուսական և անգլիական ժողովրդական հեքիաթների համեմատության մեջ: Հեքիաթի տեքստի լեզվական առանձնահատկությունները հնարավոր չէ դիտարկել՝ առանց տեքստի տեսակը, կառուցվածքը, տեքստի նշանները հաշվի առնելու:

Հեքիաթի տեքստը, որոշ տեքստերի պես, բնորոշվում է նաև տեքստայնության մի շարք կարգերով, այդ թվում՝ ինքնահասկանալիությամբ: Փորձել ենք հեքիաթի օրինակներով մեկնաբանել Ի. Ռ. Գալպերինի առաջարկած տեքստի որոշ հատվածների ինքնահասկանալիության գաղափարը: Մեր կարծիքով՝ հեքիաթում դրանք առնվազն երկու տեսակի են. կան լեզվական նշաններ, որոնց հիմնավորումը տվյալ տեքստից դուրս է (օրինակ՝ հատուկ անուններ, օտար լեզվով մեջբերումներ), կան արդեն պատրաստի տեքստեր (օրինակ՝ ռուսական ձանձրալի հեքիաթները, որոնք դրվում են հեքիաթի սկզբում կամ վերջում):

Տեքստի տեսակի հարցը, որը շատերի կարծիքով՝ տեքստի լեզվաբանության հիմնախնդիրներից է, գտնում ենք, որ հնարավոր է մշակել նաև հեքիաթի՝ իբրև տեքստի հատուկ տեսակի առանձնահատկությունները նկարագրելու միջոցով: Հեքիաթն առանձնանում է իր տեքստին հատուկ, շատ կարծր, կրկնվող, իրեն ամրագրված զուտ տեքստային յուրահատկություններով: Միաժամանակ նկատելի են փոփոխական տարրեր: Առանց դիմելու «ժանր» գրականագիտական հասկացությանը՝ հնարավոր է տեքստի տեսակը վերլուծել տեքստի լեզվաբանության միջոցներով:

Հեքիաթի տեքստի տեսակը որոշելիս կիրառելով քրոնոտոպի գաղափարը՝ իր լեզվական դրսևորումներով, նկատել ենք հեքիաթի տեքստին հատուկ մի քանի առանձնահատկություն: Նախ՝ հեքիաթի սկիզբն ու վերջը համընկնում են պատումի սկզբին ու վերջին, հեքիաթը չունի ժամանակային շփոթ կամ ժամանակային

շրջադասություն, հեքիաթի համար կարևոր են ժամանակային դրսևորում ունեցող «հանկարծ», «հենց» և նման հասկացությունները, իսկ «օր» կամ «ժամ» ժամանակի ընթացքի բնորոշումներն ավելի շատ հորինվածքային՝ իրադարձությունները շաղկապող բնույթ ունեն, քան ժամանակի չափման միավորի:

Հեքիաթի տարածությունը միասեռ չէ. այն բաղկացած է մի քանի տեսակի «աշխարհներից» ու վայրերից, էական են նաև դրանց մեջ եղած սահմանները և սահմանների անցման կանոնները: Սահմանների անցման վայրերն են «ջրհորը», «ծխնելույզը», «դուռը», «շեմը» և այլն: Հեքիաթի քրոնոտոպի կարևոր հասկացությունն է «ճանապարհը»՝ իրեն հատուկ այլ «վայրերով»՝ «խաչմերուկ», «աշխարհի ծայր»: Տարածաժամանակային գաղափարները և դրանց լեզվական արտահայտությունները երեք ժողովուրդների հեքիաթներում ցուցադրում են համընդհանուր գծեր, ինչպես նաև որոշ յուրահատկություններ: Այս բառագիտական միավորներն իրենց բարդ բովանդակությամբ և՛ քրոնոտոպի բաղադրիչ են, և՛ անցման կետ են տարբեր տարածքների միջև:

Հեքիաթի «աշխարհները» տարբեր բնույթի են և ակնառու կամ ոչ ակնառու կերպով սահմանազատված են իրարից: Եվ այստեղ սահմանի հետ կարևոր դեր է ստանում սահմանը կրկնակի խախտելը՝ գնալ-վերադառնալը, մի արտոնություն, որը տրված է միայն հեքիաթի սիրված հերոսին:

Տեքստի՝ իբրև հատուկ կառույցի երկու սահմաններն էլ հեքիաթի դեպքում ընդգծված են, դրանք արտահայտվում են լեզվի մեջ հատուկ մշակված կայուն արտահայտություններով՝ ցուցիչներով:

Վերցնելով տեքստի լեզվաբանության մեջ արդեն իսկ մշակված տեքստի նշաններից մի քանիսը՝ վերնագիր, անդրտեքստ, միջտեքստայնություն, դրանց թիվը լրացրել ենք մեր տեսակետից կարևոր ցուցիչներով, որոնք դիտարկել ենք որպես տեքստի բուն կառույցի ընկալման և նկարագրման կարևորագույն տարրեր: Այդպիսով՝ ցուցիչները շաղկապվում են «տեքստի» նման խրթին հասկացության բնորոշման հետ և նոր կշիռ են ստանում:

Ցուցիչներն ըստ գործառույթի և դիրքի բաժանել ենք երկու խմբի՝ սկզբի/վերջի և անցման: Սկզբի/վերջի ցուցիչները գլխավորապես մատնանշում են տեքստի սկիզբն ու



վերջը, թեև հաճախ ունեն նաև այլ գործառույթներ: Անցման ցուցիչներն ավելի շատ կապված են տեքստի կազմակերպման գաղափարի հետ:

Չնայած հեքիաթի ողջ տեքստը նկարագրում է տեքստից տարբերվող իրականություն, սակայն դրա մեջ հաճախ հանդիպում են բուն պատումին ուղղված արտահայտություններ: Ըստ այդմ՝ ստանում ենք երկու տեսակի նշան. մի մասի նշանակվողն արտաքին իրողությունն է, մյուսինը՝ ներքին, տեքստային (հիմքեր կան այդ վերջիններն անվանել անդրտեքստ):

Այս անդրտեքստային արտահայտությունները միավորել ենք մի քանի խմբում:

Հեքիաթի տեքստին ամենաբնորոշը ասույթի թեման կամ թեմայի ֆոկուսն առանձնացնող արտահայտություններն են, այդպիսին է «Եդ դառնանք, խաբարը տանք ումի՞ց՝ Թարխուն թագավորից» («Թարխուն թագավորի հեքիաթը», ՀԺՀ ԳԱՀ, հ. II, N 11) արտահայտությունը:

Հեքիաթի տեքստում հանդիպում են նաև նախաբերություններ և հետաբերություններ, որոնց համար պատմողի տեքստում հաճախ օգտագործվում են անձնական երրորդ դեմքի դերանունները, նաև՝ ցուցական դերանունները, օրինակ՝ “**В те поры да в то времечко**” (“Алеша Попович”):

Առանձնացրել ենք ևս մեկ անդրտեքստային երևույթ. այն անդրտեքստային է, քանի որ հայկական և ռուսական հեքիաթում ներառում է «հեքիաթ» բառը և նրա ռուսերեն համարժեքը, իսկ անգլիական հեքիաթում՝ “to tell” պատում ստեղծելու գործողությունն անվանող բայը, այդպիսի արտահայտություններն ունեն խիստ անսովոր և կարևոր իմաստ՝ մատնանշում են պատումի ժամանակի և իրական ժամանակի չհամընկնելը, ինչն, իհարկե, առնչվում է նաև հեքիաթի քրոնոտոպի հետ. “Скоро-то сказка сказывается, а дело-то не скоро делается”: Սրա նմանակն է անգլիական հեքիաթի “...farther than I can tell you tonight or ever intend to tell you” արտահայտությունը:

Անդրտեքստային այդ արտահայտությունները տեքստի կապակցման միջոց են, ծառայում են լսողի ուշադրությունը տեքստի առավել էական հատվածներին հրավիրելուն, օգնում են կողմնորոշվել տեքստում՝ ակտիվացնելով, մասնավորապես, հետաբերական և նախաբերական կապերը, այդպիսով՝ դրանք տեքստի «կազմակերպիչներն» են: Սրանք բոլորն անդրտեքստային են, սակայն տեքստի մեջ

դրանց դերը տարբեր է: Սկզբունքորեն կարելի է տեքստ կազմել առանց դրանց մի մասի օգտագործման («կարճ ասած», «հա», «well», «итак»), սակայն մյուսները՝ դերանուններ, որոշ մակբայներ, ժամանակների համաձայնություն և այլն, անհրաժեշտ են գրագետ խոսք կառուցելու համար:

Երեք ժողովուրդների հեքիաթներում էլ, լինելով կայուն լեզվական բանաձևեր, տեքստի կառույցի կարևոր սյուներն են սկիզբն ու վերջ, որոնք այդպիսով մատնանշում են նաև տեքստի սահմանները:

Այս կապակցությամբ աշխատանքում արել ենք հետևյալ հարցադրումը (այն մեզ չի հանդիպել գրականության մեջ)՝ որո՞նք պետք է լինեն հեքիաթի տեքստի սկզբի և ավարտի ցուցիչների էական հատկանիշները, և առաջարկել ենք հետևյալ հատկանիշները.

ա) Հաշվի առնելով, որ սկզբի/վերջի ցուցիչները մեզ համար տեքստի նշան են, հնարավոր ենք համարում դրանց վրա տարածել տեքստի մեկ այլ նշանի՝ վերնագրի համար մշակված չափանիշը՝ տեքստի մեջ ունեցած **դիրքը**, այսինքն՝ դրանք հանդիպում են տեքստի սկզբում կամ վերջում:

բ) Ըստ երևույթին՝ որպես այլ հատկանիշ կարելի է դիտարկել սկզբի/վերջի ցուցիչների **կայունությունը**՝ լեզվի կայուն արտահայտությունների՝ դարձվածքների համաբանությամբ: Համապատասխանաբար՝ առանձնացրել ենք ինչպես քարացած, այնպես էլ համեմատաբար ազատ, փոփոխական միավոր (միավորներ) ունեցող ցուցիչները: Նկատել ենք, որ հեքիաթի և՛ սկզբի, և՛ վերջի ցուցիչները կայուն են, բայց դրանց կայունությունը տարբեր բնույթի է, և դա հեքիաթի վերազգային ընդհանուր հատկանիշն է:

Այս հատկանիշը կարելի է դիտարկել միայն հաշվի առնելով ցուցիչների ծավալը և կառուցվածքը. “Жили-были”, «Լինում է, չի լինում», “Once upon a time” արտահայտությունները, չլինելով ասույթ, չեն կարող լինել ամբողջական նախադասություն, դրանք պահանջում են շարունակություն, որն արդեն կայուն չէ: Դրանց՝ նախադասություն դարձնող շարունակությունը, ըստ երևույթին, պետք չէ դիտարկել իբրև ցուցիչ: Մյուսները (միայն վերջի ցուցիչները) այլ բնույթի են՝ կայուն են իբրև շարահյուսական կառույց, իբրև միտք, սակայն ընդգրկում են փոփոխական տարրեր:

գ) Կարևորում ենք նաև սույն ցուցիչների՝ ոչ միայն տեքստ կազմակերպելու, այլև տեքստի տեսակը մատնանշող ունակությունը, որը դրանք ձեռք են բերել դարերի ընթացքում: Այդպիսի ցուցիչներն ասես դաջված են տեքստի այդ տեսակին, օրինակ, “In the days of“ արտահայտությունը չենք դիտարկում իբրև հեքիաթի բուն ցուցիչ, քանի որ այն հանդիպում է նաև ուրիշ տեսակի տեքստերում:

Աղյուսակի ձևով ներկայացրել ենք երեք ժողովուրդների հեքիաթների այն ցուցիչները, որոնք օժտված են մեր առանձնացրած երեք հատկանիշներով. ցուցիչների փոփոխական մասն առանձնացված է շեղ տառատեսակով:

	<b>Սկզբի ցուցիչ</b>	<b>Վերջի ցուցիչ</b>
Հայկական հեքիաթ	<b>Լինում է, չի լինում ժուկով-ժամանակով</b>	<i>Երկնքից երեք խնձոր ընկավ, մեկը պարմողին, մեկը՝ լսողին, մեկն էլ՝ ամբողջ աշխարհին: Նրանք հասան իրենց մուրազին, դուր էլ հասներ ձեր մուրազին:</i>
Ռուսական հեքիաթ	<b>Жили-были В тридевятом царстве, в тридевятом государстве</b>	<b>И я там был, мёд-пиво пил. Вот вам сказка, а мне кринка масла. И стали жить да поживать, и теперь живут, хлеб жуют.</b>
Անգլիական հեքիաթ	<b>Once upon a time</b>	<b>And they lived happy ever after.</b>

Գրականության մեջ մեզ չի հանդիպել նաև ցուցիչների իմաստային վերլուծություն: Մեր աշխատանքի արդյունքում հանգել ենք այն եզրակացության, որ հեքիաթի սկզբի/վերջի ցուցիչների համար պարտադիր է մասնակցել տեքստի կազմությանը՝ ընդգծելով տեքստի և ոչ տեքստի (երբեմն՝ երկու տեքստերի, երբ գործ ունենք «տեքստ

տեքստում» երևույթի հետ) սահմանները, մատնանշել իրենց տեքստի տեսակը, դրանք նաև կարող են ունենալ լրացուցիչ, տարբեր բնույթի իմաստներ: Օրինակ՝ ակնհայտ է, որ ա) «նրանք հասան իրենց մուրազին», բ) «դուք էլ հասնեք ձեր մուրազին» հատվածներն իմաստաբանորեն տարբեր են. «ա»-ն սյուժեի տարր է, իսկ «բ»-ն առկայացնում է բանավոր հաղորդակցության լսողին: Նույնանման է անգլերենի ցուցիչը. ա) “and if they didn't live happy for ever after”, բ) “that's nothing to do with you or me”, այն տարբերությամբ, որ ասացողն առկայացնում է և՛ իրեն, և՛ լսողներին:

Ցուցիչների իմաստը, այդպիսով, կապվում է հեքիաթի մի շարք առանցքային հատկանիշների հետ, մասնավորապես, հեքիաթի քրոնոտոպի հետ, քանի որ դրանք երբեմն ցուցում են տեղն ու ժամանակը: Մի շարք այլ դեպքերում հատկապես վերջի ցուցիչներն առկայացնում են հեքիաթասացին կամ հեքիաթի ունկնդրին՝ սերտորեն առնչվելով «ասող/լսողի» խնդրի հետ:

Հեքիաթի տեքստի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ տեքստի ցուցիչը սերտորեն կապված է այս կամ այն ազգային լեզվին և լեզվամտածողությանը՝ ի տարբերություն, մասնավորապես, սյուժեաստեղծման, դրա համար էլ սյուժեները թափառում են, իսկ տեքստի ցուցիչները՝ ոչ: Տարբեր ժողովուրդների հեքիաթների տեքստերում ընդհանրական են ցուցիչների ներկայությունը և հիմնական գործառույթները, բայց ցուցիչները, ինչպես հայտնի է, անթարգմանելի են:

Ցուցիչները կապվում են մեր ուսումնասիրած գրեթե բոլոր հարցերի հետ. ցույց են տալիս տեքստի սահմանը, տեղի ու ժամանակի անորոշությունը, այդ ձևով՝ նաև իմաստային սահմանը, տեքստի տեսակը, ասողին ու լսողին: Հեքիաթի պատումի գրեթե բոլոր տարրերը խորքային կապի մեջ են միմյանց հետ:

Մեր ամփոփիչ նկատառումը՝ տեքստի սկզբի/վերջի և անցման ցուցիչների միանգամայն տարաբնույթ լինելու վերաբերյալ, հետևյալն է. տեքստի անցման ցուցիչները և սկզբի/վերջի ցուցիչները խիստ տարբեր բնույթ ունեն՝ անցման ցուցիչներն ընդհանուր լեզվական միջոցներ են, ավելին, դրանց մի մասն ունի համարժեքներ մեր ուսումնասիրած տեքստերի լեզուներում, դրանք չեզոք են տեքստի տեսակի նկատմամբ, կարող են անարգել օգտագործվել ցանկացած տեքստում: Դրանց աննշան մասը՝ միայն հեքիաթում հանդիպող թեման կամ թեմայի ֆոկուսն

առանձնացնող արտահայտությունները, համընդհանուր չեն և հատուկ են առավելապես հեքիաթին. դրանց գործառույթը տեքստը կազմակերպելն է:

Այլ բնույթ ունեն սկզբի/վերջի ցուցիչները. լինելով շատ ծանրաբեռնված՝ դրանք առաջին հերթին նշանագիտական իմաստ ունեն՝ կապվելով տեքստի արդի սահմանման հետ, այսինքն՝ դրանք մասնակցում են տեքստի՝ իբրև երևույթի կայացմանը: Ի տարբերություն նախաբերության և հետաբերության՝ սրանք տեքստի տեսակը մատնանշող յուրահատկություն ունեն: Թեև այդ գործառույթը՝ մատնանշել տեքստի սահմանները, առկա է գրեթե բոլոր տիպի տեքստերում, սակայն դրա լեզվական դրսևորումները խստորեն բաշխված են ըստ տեքստի տեսակների: Դրա շնորհիվ այս տիպի ցուցիչները կապվում են տեքստի տվյալ տեսակի հետ:

Ցուցիչները և մի շարք այլ երևույթներ միավորել ենք տեքստի լեզվաբանության մեջ կիրառվող «տեքստի նշաններ» հասկացության տակ: Ցուցիչներից բացի՝ այստեղ դիտարկվում են միջտեքստայնությունը և վերնագիրը:

Միջտեքստայնության երևույթը մեկնելով տեքստի նշանների շարքում՝ նկատեցինք, որ այն յուրովի տեսք է ստանում հեքիաթի վերլուծության ժամանակ. հեքիաթի մեջբերումները ճանաչելի են, բայց չունեն կամ կորել է դրանց սկզբնաղբյուրը, բացի այդ, հնարավոր չէ դատել դրանց գիտակցվածության մասին: Մեջբերումը չափազանց հատկանշական և կարևոր է հեքիաթի տեքստի համար, իհարկե, ոչ գրավոր տեքստին բնորոշ ձևով: Հեքիաթի մեջբերումները զանազան ձևերով՝ նույնությամբ կամ տարբերակներով, կրկնվում են: Դրանք և՛ պատումի տարբեր հատվածներն են, այսինքն՝ ասացողի խոսքը, և՛ հեքիաթի հերոսների խոսքերն են, ընդ որում՝ համեմատելով երեք ժողովուրդների հեքիաթները՝ նկատել ենք, որ դրանցում կան և՛ միմյանց կրկնող կամ գրեթե կրկնող հատվածներ, և՛ մեջբերումներ, որոնք հատուկ ու կրկնվող են միայն տվյալ ժողովրդի հեքիաթների համար: Հեքիաթում առկա են ժողովրդական բանահյուսության այլ ժանրերից «մեջբերումներ»՝ ասացվածքներ, հանելուկներ, առակներ, երգեր, ինչի շնորհիվ հեքիաթի տեքստի միջտեքստայնությունն ուղեկցվում է բազմաժանրության երևույթով: Նաև ամենաբնական երևույթը հեքիաթի համար որոշակի կառույցի վերարտադրումն է, ինչը վերադարձնում է մեզ տեքստի տեսակի խնդրին: Այդպիսով՝ միջտեքստայնությունը կապվում է մի կողմից՝ տեքստի տեսակը ցուցող տեքստի

նշանների, մյուս կողմից՝ անդրլեզվական երևույթների («աստիճան», «կամուրջ», որոնք զուտ հայկական հեքիաթներին են բնորոշ), ինչպես նաև՝ հեքիաթի համընդհանուր և ազգային տարրերի տարբերակման հարցի հետ:

Հեքիաթի տեքստը միայն առաջին հայացքից է պարզ, դրա վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ այն ունի բավականին բարդ կազմություն. հեքիաթի տեքստի կառույցն օժտված է շատ լավ արտահայտված սահմաններով (դրանք այստեղ ուսումնասիրվել են «սկզբի և ավարտի ցուցիչներ» անվան տակ), բացի այդ, հեքիաթի տեքստը կարող է ունենալ երիզող և հիմնական ենթատեքստեր, որոնք ստեղծվում են առաջնային և երկրորդային պատմողների առկայության շնորհիվ: Ընդ որում՝ իբրև յուրովի շրջանակ՝ կարող է դիտարկվել նաև մեկ այլ տեսակի երևույթ՝ վերնագրի կրկնությունը տեքստի վերջում՝ որպես եզրափակող և ի մի բերող արտահայտություն:

Դրա հետ մեկտեղ հեքիաթի տեքստում հանդիպում են նաև միջտեքստայնության բազմաթիվ և բազմաբնույթ դրսևորումներ, որոնք մի կողմից՝ կապում են հեքիաթը այլ տեսակի տեքստերի հետ (երգ, ասացվածք), մյուս կողմից՝ եթե դրանք կրկնվում են մի քանի հեքիաթներում, ապա հեքիաթի տեքստի տեսակը դարձնում են ավելի ճանաչելի:

Ինչպես տեսնում ենք, յուրովի միջտեքստայնություն է նաև բոլոր հեքիաթների՝ նույն տեքստի տեսակին պատկանելը:

Մեր աշխատանքում առանձին ուսումնասիրություն է հեքիաթի քննությունն իբրև խոսույթ, քանի որ լինելով բանավոր հաղորդակցության յուրովի տեսակ՝ այն ստեղծվել է ասողի/լսողի դերերի «թելադրանքով»: Նախ՝ հեքիաթի տեքստը թույլ է տալիս ակնհայտ կերպով տարանջատել հեղինակին և պատմողին, քանի որ հեղինակը կոլեկտիվ է, իսկ պատմողը՝ անհատ, ինչը հեքիաթի և առհասարակ բանահյուսության բնորոշ գիծն է: Հեքիաթի պատմողի նկատմամբ կիրառելով դասակարգման երեք չափանիշ՝ դիեգետիկ/ոչ դիեգետիկ, բացահայտ/ոչ բացահայտ, ամենագետ/սահմանափակ գիտելիքներով պատմող (քանի որ հենց դրանք ենք համարում իմաստավորված հեքիաթի պատմողի դեպքում), նկատել ենք հետևյալը.

ա) հեքիաթի պատմողը ոչ դիեգետիկ պատմող է, նրա պատումն իր մասին չէ, այլ հեռու ժամանակներում ապրած մարդկանց, թեև որոշակի դեպքերում նա դիեգետիկ է, այն էլ՝ պատմության երիզող մասերում, օրինակ, երբ ասում է, թե մասնակցել է հեքիաթի հերոսների հարսանիքին.

բ) հեքիաթի պատմողը նաև ոչ բացահայտ պատմող է, թեկուզ հենց այն պատճառով, որ հեքիաթը չի պատմվում առաջին դեմքով: Հեքիաթի պատմողը ողջ պատումի ընթացքում բացահայտ չէ, սակայն պատումի որոշ մասերում, հատկապես՝ ավարտին, դառնում է բացահայտ պատմող՝ խոսքն ուղղելով անմիջականորեն իր ընկալողին:

գ) հեքիաթի պատմողը ոչ հետևողական կերպով տատանվում է ամենագետ/սահմանափակ գիտելիքներով պատմողի դերերի միջև՝ մերթ հավակնելով հերոսների ներքին մտորումներին տեղյակ լինելուն, մերթ՝ հրաժարվելով նման հստակ գիտելիքներից:

Հեքիաթի պատումին բնորոշ են նաև առաջնային, երկրորդային և երրորդային պատմողները: Ընդ որում՝ երկրորդային պատմողը, ինչպես առաջնայինը, պատմությունը սկսում է հեքիաթին բնորոշ սկզբի ցուցիչներով, ինչը ստեղծում է «տեքստ տեքստում» երևույթը:

Ինչպես արդեն ասացինք, ծագումով լինելով բանավոր պատում՝ հեքիաթը ենթադրում է ավելի ակտիվ ընկալող, քան գրավոր ստեղծագործությունը: Ընդ որում՝ հեքիաթի պարագայում ընկալողի բացահայտվածությունն ուղղակիորեն կապված է պատմողի բացահայտվածության աստիճանից:

## ԵԶՐՈՒՅԹՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

անդրադարձ – ռեֆլեքսիա  
անդրտեքստ – մետատեքստ  
բառային – վերբալ  
գերտեքստ – արքիտեքստ  
գործառույթ – ֆունկցիա  
դերանվանականացում – պրոնոմինալիզացիա  
դիմում – ապելյացիա  
եզրույթ, գիտաբառ – տերմին  
զուգաձևություն – իզոմորֆիզմ  
ընդհատական – դիսկրետ  
իմակ – սեմա  
ինքնահասկանալիություն – ավտոսեմանտիա (ըստ Գալպերինի)  
լեզվաբանագիտություն – լինգվոֆոլկլորիստիկա  
խոսողական – իլոկուտիվ  
խոսույթ – դիսկուրս  
կապակցվածություն – կոհեզիա  
կարգ – կատեգորիա  
կերպարանափոխություն – մետամորֆոզ  
համաբանություն, նմանակություն – անալոգիա  
համավերաբերություն – կոռեֆերենցիա  
հորինվածք – կոմպոզիցիա  
ձևաբանություն – մորֆոլոգիա  
նմուշ – սխեմա  
նշանակող – signifiant (ըստ Սոսյուրի)  
նշանակվող – signifié (ըստ Սոսյուրի), դեսիգնատ  
նշանուլորտ – սեմիոսֆերա  
շրջադասություն – ինվերսիա  
վերաբերություն – ռեֆերենցիա



տեսակ – տիպ

տեքստ տեքստում - text in text

տպավորություն – իմպրեսիա

ցուցիչ – մարկեր

## ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Աղայան Էդ., Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր., Մանմար, 2014, 1328 էջ:
2. Թումանյան Հ., Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով, հ. V, Եր., Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, 1994, 833 էջ:
3. Թումանյան Ն., Հուշեր և զրույցներ, Եր., Լույս, 1986, 335 էջ:
4. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, I - XVI հատորներ, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ, հետագայում՝ ՀՀ ԳԱԱ, 1959-2009:
5. Հայկական ժողովրդական հեքիաթներ, Եր., Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1980, 304 էջ:
6. Հարությունյան Ս., Հայ հին վիպաշխարհը, Եր., Արևիկ, 1987, 192 էջ:
7. Հացագործյան Զ. Ա., Դարբինյան Ա. Հ., Հովումյան Ն. Գ., Սրվանձոյան Գ. Հ., Ռուս-հայերեն պոլիտեխնիկական բառարան, Եր., Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1988, 672 էջ:
8. Ղանալանյան Ա., Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, Եր., Հայպետհրատ, 1950, 566 էջ:
9. Ղանալանյան Ա., Հայ ժողովրդական հեքիաթները, Պատմաբանասիրական հանդես, հ. III, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ, 1965, [http://hpj.asj-oa.am/813/1/65-3\(35\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/813/1/65-3(35).pdf):
10. Մարգարյան Ա., Ժամանակակից հայոց լեզու, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1990, 408 էջ:
11. Նազարյան Ա., Լեզվաբանական տերմինների ֆրանսերեն-ռուսերեն-հայերեն ուսումնական բառարան, Եր., Ապոլոն, 1993, 656 էջ:
12. Ներսիսյան Տ., Սկզբի և ավարտի ցուցիչները հայկական և ռուսական հեքիաթերում, Էջմիածին, N Գ, Էջմիածին, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի տպարան, 2008, 160 էջ:
13. Զահուկյան Գ., Խլղաթյան Ֆ., Հայոց լեզու, Եր. Լույս, 1994, 290 էջ:
14. Զրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ., Գրականագիտական բառարան, Եր., Լույս, 1980, 352 էջ:
15. Սրվանձոյանց Գ., Մանանա, Կ. Պոլիս, տպ. Ե. Մ. Տնտեսեան, 1876, 456 էջ:

16. Սյրիսյան Ա., Գալստյան Ս., Հայոց լեզվի դարձվածքաբանական բառարան, Եր., Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1975, 634 էջ:
17. Абрамян Н. Л. Лингвистика текста и теория перевода. // Международная конференция, посвященная памяти академика Левона Мкртчяна. Ер.: ЕГУ, 2003, 160 с.
18. Абрамян Н. Л. Построение письменного текста. Ер.: Лимуш, 2009, 91 с.
19. Абрамян Н. Л. Возможна ли общая теория текста? // Культурология: Дайджест N 1 (Серия: Теория и история культуры). М.: ИНИОН РАН, 2010, 219 с.
20. Абрамян Н. Л. Метаязык и метатекст. // Проблемы современной филологии. Материалы международной научной конференции, посвященной 150-летию Манука Абеяна. Ер.: Вардан Мкртчян Феодори, 2015, 388 с.
21. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 40, номер 4. М.: Наука, 1981, [www.twirpx.com /file/434537/](http://www.twirpx.com/file/434537/).
22. Арутюнова Н. Д. Дискурс. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990, <http://tapemark.narod.ru/les/136g.html>.
23. Арутюнян С. М. Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ), М.: МГУКИ, 2007, 318 с.
24. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975, 504 с.
25. Бахтин М. М. Эпос и роман. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975, 504 с.
26. Бахтин М. М. Слово в романе. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худлит, 1975, 504 с.
27. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, 424 с.
28. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, 424 с.
29. Белова Н. А. Филологический анализ художественного текста: реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе Учебно-методическое пособие. Саранск, 2008, <http://diss.seluk.ru/m-filologiya/30008882-1-n->

belova-filologicheskiiy-analiz-hudozhestvennogo-teksta-realizaciya-integracii-lingvisticheskogo-literaturovedcheskogo-podhodov-shkole.php.

30. Блажес В. В. Присказка: закон композиционного контраста. // Фольклор урала. Народная проза. Свердловск, 1976,  
[http://urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/folklor\\_urala\\_6.htm](http://urbibl.ru/Knigi/kruglyashova/folklor_urala_6.htm).
31. Брюшинкин В. Н. Логика. М.: Гардарики, 2001, 334 с.
32. Будур Н. В. Сказка. // Будур Н. В. (ред.). Сказочная энциклопедия, М.: Олма-пресс, 2005, 607 с.
33. Ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста. // НЗЛ, вып. VIII, М.: Прогресс, 1978, 478 с.
34. Варжапетян В. В. Книга начал. М.: Ной, 1993, 253 с.
35. Вежбицка А. Метатекст в тексте. // НЗЛ. Вып. VIII. М.: Прогресс, 1978, 478 с.
36. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 2006, 144 с.
37. Герстнер Г. Братья Гримм, М.: Молодая гвардия, 1980,  
[http://www.informaxinc.ru/lib/zhzl/br\\_grimm/](http://www.informaxinc.ru/lib/zhzl/br_grimm/).
38. Дорожкина Т. Н. Речевой жанр в лингвистическом и риторическом аспектах, Уфа, [www.rusoil.net/pages/3411/dorozkin.doc](http://www.rusoil.net/pages/3411/dorozkin.doc).
39. Иванов В. В. Текст. // Большая Советская энциклопедия. Т. 25. М.: Советская энциклопедия, 1976.
40. Ильин И. И. Интертекстуальность. // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедия. М.: Интрада, 1999, 320 с.
41. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1975, 720 с.
42. Копалинский В. Словарь символов. Пер. с польского В. Зорина. Калининград: Янтарный сказ, 2002, 267 с.
43. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. М.: Никитинские Субботники, 1931, 36 с.
44. Кунтыш М. Ф. Социальные функции языка и реализация их в сказке. Витебск,  
<http://pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2008/223-literatura-falklor/6083-sotsialnyie-funktsii-yazyu.html>.

45. Лихачев Д. С. Замкнутое время сказки. // Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы, <http://ksana-k.narod.ru/Book/poet/15.html>.
46. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Условность в искусстве. // Философская энциклопедия в 5 томах, том 5, М.: Советская энциклопедия, 1970.
47. Лотман Ю. М. О семиосфере. // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в 3 томах. Т. 1. Таллин.: Александра, 1992, <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>.
48. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994, 560 с.
49. Лотман Ю. М. Исторические закономерности и структура текста. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, 464 с.
50. Лотман Ю. М. Понятие границы. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, 464 с.
51. Лотман Ю. М. Текст в процессе движения; Автор, аудитория, замысел. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек - Текст - Семиосфера - История. М.: Языки русской культуры, 1996, 464 с.
52. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста. // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проект, 2002, 544 с.
53. Лотман Ю. М. Текст в тексте. // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002, 544.
54. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Ось-89, 1999, <http://www.gramota.ru/biblio/research/hudtext0/>.
55. Магазирик Э. Б. Название. // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5, М.: Советская энциклопедия, 1968.
56. Меликян Г. Нарратор как объект лингвофольклористического исследования. // *Ուլտ դիւշին, Եր., Հ. Թումանյանի թանգարան*, 2009, 192 էջ:
57. Можейко М. А. Интертекстуальность. // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис, 2001, 1040 с.
58. Мор Т. Утопия. М.: Наука, 1978, 416 с.

59. Наговицын А. Е., Пономарева В. И. Типология сказки. М.: Генезис, 2011, 336 с.
60. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах, М.: Гослитиздат, 1958.
61. Никитина С. Е. Предмет и метод лингвофольклористики. Тезисы к лекции на семинаре "Оппозиция устности/книжности в "низовой" словесности и традиции "наивной литературы"" в рамках виртуальной мастерской "Традиции спонтанных культур: жизнедеятельность и морфология", М., 2000, [http://www.ruthenia.ru/folklore/Nikitina\\_tezisi.html](http://www.ruthenia.ru/folklore/Nikitina_tezisi.html).
62. Никифоров А. И. Сказка. // Литературная энциклопедия в 11 тт. Т. 10. М.: Ком. Акад, 1929-1939, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-7681.htm>.
63. Николаева Т. М. (составитель). Краткий словарь терминов лингвистики текста. // НЗЛ. Вып. VIII. М.: Прогресс, 1978, 478 с.
64. Николаева Т. М. Лингвистика текста. // Языкознание. Энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998, 685 с.
65. Николаева Т. М. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000, 680 с.
66. Николина Т. С. К вопросу о взаимоотношении пространства и текста. // III Международные Бодуэновские чтения: И. А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания: труды и материалы: в 2 тт. Т.1. Казань, 2006, [http://www.kls.ksu.ru/boduen/bodart\\_3.php?id=2&num=32000000](http://www.kls.ksu.ru/boduen/bodart_3.php?id=2&num=32000000).
67. Померанцева Э. Сказка. // Словарь литературоведческих терминов, М.: Просвещение, 1974, 509 с.
68. Пропп В. Я. Определение понятия "сказка". // Пропп В. Я. Русская сказка (Собрание трудов). М.: Лабиринт, 2000, 416 с.
69. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. // Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В. Я. Проппа.). М.: Лабиринт, 1998, 512 с.
70. Пушкин А. С. Сказки. // Пушкин А. С. Соб. соч. в 10 тт., т. III, М.: Худлит 1975. 488 с.
71. Сурикова Т. И. Литературное редактирование. // Стилистика и литературное редактирование. М.: Гардарики, 2008, 653 с.

72. Топоров В. Н. “Господин Прохарчин” или “Г.П.”: попытка истолкования. К анализу петербургской повести Достоевского. Иерусалим: Magnes Press, Hebrew University, 1982, 108 с.
73. Топоров В. Н. Пространство и текст. // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983, 302 с.
74. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970, 256 с.
75. Цветаева А. И. Воспоминания. Изд. III. М.: Сов. пис., 1983, 768 с.
76. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: ЛИБРОКОМ, 2009, 248 с.
77. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008, 304 с.
78. Энциклопедия суеверий. М.: Локид-Миф, 1998, 560 с.
79. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, 470 с.
80. Grice H. P. (1957). Meaning // Philosophical Review, 1966(3), <http://www.princeton.edu/~harman/Courses/PHI534-2012-13/Nov19/Grice-meaning.pdf>.
81. Jacobs J. English Fairy Tales. London: David Nutt, 1890, <http://www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs.html#ENGLISH>.
82. Jacobs J. More English Fairy Tales. New York: G. P Putnam's Sons, 1894, <http://www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs.html#ENGLISH>.
83. Nida E. A., Taber C. R. The Theory and Practice of Translation. Leiden: Brill, 1969, 220 p.

### ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հայրապետյան Թ., Խորհրդանշանային ցուցիչները հայ ժողովրդական հեքիաթներում և վիպապատմական բանահյուսության մեջ, ք. գ. դ. գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Եր., 2014:

2. Զիվանյան Ա., Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում (հայկական հեքիաթի նյութի հիման վրա), ք. գ. դ. գիտ. աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Եր., 2008:

3. Волощенко О. Языковые основы фольклора в свете явлений традиционной народной культуры: на материале русской волшебной сказки. Авт. дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Воронеж, 2006.

4. Горбачева О. Ономатическое пространство русских народных и авторских сказок. Авт. дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Орел, 2008.

5. Меликян Г. Нарраторская оценка сказочного текста и фактор адресата (на материале англоязычной народной сказки). Дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Ер., 2009.

6. Петрухина М. В. Кластер "человек телесный" в лексиконе русской волшебной сказки. Авт. дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Курск, 2006.

7. Товмасян Л. Интертекстуальная соотнесенность как призма изучения сказочного нарратива (на материале викторианской сказки). Дис. на соиск. уч. степени к. филол. н. Ереван, 2013.

8. Товмасян Л. Интертекстуальная соотнесенность как призма изучения сказочного нарратива (на материале викторианской сказки). Авт. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Ереван, 2013.

9. Эпоева Л. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты изучения языка волшебной сказки: на материале английского и русского языков. Авт. дис. на соискание уч. степени к. филол. н. Краснодар, 2007.