

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼ ՍԱՐԱՆ

ՉԱՐՈՒՀԻ ՌՈՒԲԵՆԻ ԱԶԻԶԲԵԿՅԱՆ

**ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊՍՈՒ Մ ՀԵՔԻԱԹ ՈՃԱՊԱՏԿԵՐԱՅԻՆ
ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ**

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒ ԹՅՈՒՆ

Ժ. 02. 07 «Ռոմանագերմանական լեզուներ» մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման

Գիտական ղեկավար՝ բանասիրական գիտությունների
թեկնածու, դոցենտ Յ. Բաղդասարյան

ԵՐԵՎԱՆ 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒ ԹՅՈՒՆ

Ներածություն	4
--------------------	---

ԳԼՈՒԽԱՌԱՋԻՆ

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթի լեզվաոճական քննության տեսական նախադրյալները

.....11

1.1 Հեքիաթի տեքստի ժանրակազմիչ առանձնահատկությունները

.....11

1.2 Հեքիաթի ուսուցման հարցերը իսպանագիտական

աղբյուրներում18

1.3 Իսպանական հրաշապատում հեքիաթի առանձնահատկությունները

.....25

Ծանոթագրություններ

.....31

ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ

Բանադարձումների կիրառության առանձնահատկությունները

իսպանական հրաշապատում

հեքիաթում 33

2.1 Համեմատությունը իսպանական հրաշապատում հեքիաթի

գեղարվեստական

համակարգում

..... 33

2.2 Համեմատությունը ներքին փոխակերպման

սկզբունքները57

2.3 Հակադրությունը որպես իսպանական հրաշապատում հեքիաթի

պատկերային համակարգի բաղկացուցիչ

տարր69

2.4 Կրկնության կիրառական արժեքը իսպանական հրաշապատում

հեքիաթում

.....83

Ծանոթագրություններ

.....105

ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ

Փոխաբերական արտահայտչամիջոցների դերը իսպանական

հրաշապատում

հեքիաթում.....	
.....	106
3.1 Մակդիրի գործածություն	
առանձնահատկությունները.....	106
3.2 Չափազանցությունը որպես հրաշապատում հեքիաթի	
իմաստակառու ցվածքային անբակտելի	
տարր.....	133
Ծանոթագրություններ.....	
.....	146
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ.....	
147	
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ	
ՑԱՆԿ.....	152

ՆԵՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Յուրաքանչյուր ժողովրդի մշակութային ժառանգությունը համամարդկային մշակութային սեփականության անքակտելի մասն է: Ամեն մի ժողովրդի մշակույթի զարմանալի յուրօրինակությամբ, անկրկնելիությամբ, ձևի և բովանդակության բազմազանությամբ տվյալ ազգի ակունքները և ներկան կապող օղակ է: Դա հատկապես վերաբերում է բանահյուսությանը, որի միջոցով առավել ցայտուն է արտահայտվում ժողովրդական ոգին:

Բանահյուսական ստեղծագործություններն ազգային հոգևոր արժեքի մասն են, որոնք հնարավորություն են ընձեռում ներթափանցելու նախորդ սերունդների ներաշխարհը, զգալու ազգային աշխարհընկալման և աշխարհաճանաչողության առանձնահատկությունները և ձեռք բերված արժեքները փոխանցելու սերնդեսերունդ՝ ամբողջացնելով ազգային դիմագիծը: Այս առումով, հեքիաթը՝ ժողովրդական ստեղծագործության հնագույն տեսակը, իր բազմազանությամբ և յուրօրինակությամբ, ուրույն տեղ է զբաղեցնում համաշխարհային բանահյուսական մշակույթի ոլորտում՝ մշտապես գտնվելով գրական-մշակութային շրջանառության մեջ: Հատկապես ժողովրդական հեքիաթներում վառ կերպով արտահայտվում են ժողովրդի կենսափիլիսոփայությունը, դարավոր իմաստությունը, արժեհամակարգը, ձգտումներն ու պատկերացումները կյանքի, չարի և բարու, համամարդկային արժեքների վերաբերյալ:

Արդի լեզվաբանության և բանագիտության բնագավառներում կարևոր տեղ է հատկացվում հրաշապատում հեքիաթի

ուսուլմնասիրությանը: Այս առումով, եվրոպական և համաշխարհային հեքիաթագիտության պատմության մեջ կարևոր դեր է խաղացել Իսպանիան, որի բանագետները հավաքագրել են լայնածավալ նյութ, հրատարակել հեքիաթների բազմահատոր աշխատություններ, առաջարկել ուսուլմնասիրման տարբեր մոտեցումներ և մեթոդներ:

Հեքիաթը որպես ուրույն տեքստ ոչ միայն պահպանում և սերնդեսերունդ փոխանցում է աշխարհի մասին հնագույն պատկերացումները, ազգային մտածողության արքետիպերը, այլ նաև ազդում է ազգային մտածելակերպի ձևավորման և զարգացման վրա: Հեքիաթը համարվում է համաշխարհային գեղարվեստական մշակույթի պատմական հենքը, ժողովրդական հարուստ ավանդույթների աղբյուր, որն առանձնանում է լեզվամշակութային մեծ ներուժով:

Ներկաատենախոսությունը նվիրված է իսպանական հրաշապատում հեքիաթի ոճապատկերային համակարգի ուսուլմնասիրությանը, ինչը հնարավորություն է ընձեռում ավելի խորությամբ ընկալելու բազմաշերտ իսպանական մշակույթը և նրա ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության ակունքները:

Հրաշապատում հեքիաթի ոճական առանձնահատկությունների քննությունը կարևորվում է նրանով, որ հեքիաթի լեզվում սովորական բառերը հայտնվում են արտասովոր ոճական միջավայրում և ենթարկվում որոշակի գեղագիտական արժեքների ազդեցությանը՝ ստանալով վառ արտահայտչական-պատկերավոր բնույթ և ձեռք բերելով նոր, ինքնատիպ մասեր: Հենց իմաստային այս նոր շերտավորումների լուսաբանմանն է նպատակաուղղված հեքիաթի լեզվի ոճական առանձնահատկությունների քննությունը, ինչն էլ սույն ուսուլմնասիրության **առարկան** է:

Ատենախոսության **նպատակն** է բացահայտել իսպանական հրաշապատում հեքիաթի ոճապատկերային համակարգի առանձնահատկությունները՝ մասնավորապես ուսուլմնասիրելով այդ հեքիաթներում գերիշխող ոճահնարները և դրանց իրականացրած գործառնությունները: Ինչպես նկատել է ռուս նշանավոր բանագետ Վ. Պրոպև իր «Հեքիաթի մորֆոլոգիան» աշխատության մեջ, «Հեքիաթասացն ազատ է լեզվական միջոցների ընտրության հարցում: Այդ հարստագույն դաշտը ենթակա չէ մորֆոլոգիական

հետազոտության: Հեքիաթի ոճը մի երևույթ է, որը պետք է արժանանա հատուկ ուսումնասիրության» /Որոտ, 1969: 102/:

Նշված նպատակն իրականացնելու համար աշխատանքում առաջադրվել են հետևյալ **խնդիրները**.

1. Ներկայացնել իսլամական ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթը որպես ուրույն առանձնահատկություններով օժտված տեքստ՝ առանձնացնելով նրա ժանրակազմիչ հատկանիշները,

2. Բացահայտել իսլամական հրաշապատում հեքիաթին հատուկ ոճահնարները՝ առանձնացնելով համեմատության ունը, մակդիրը, հակադրությունը, չափազանցությունը և կրկնությունը՝ իբրև այդ հեքիաթներում գերիշխող ոճահնարներ,

3. Քննել համեմատության ունը, մակդիրը, հակադրությունը և չափազանցությունը որպես իսլամական հրաշապատում հեքիաթի ոճապատկերային և գեղագիտական-գաղափարական համակարգի անքակտելի տարրեր՝ առանձնացնելով դրանց լեզվամշակութային առանձնահատկությունները,

4. Քննել կրկնության տեսակները իսլամական հրաշապատում հեքիաթում՝ այն դիտարկելով որպես հեքիաթի իմաստակառուցվածքային անքակտելի բաղադրիչ,

5. Ներկայացնել իսլամական հրաշապատում հեքիաթի ոճահնարները որպես փոխկապակցված հնարների ճկուն համակարգ,

6. Վերհանել այդ հեքիաթներում գերիշխող ոճահնարների հիմնական գործառույթները:

Վերլուծության մեթոդները: Աշխատանքում օգտագործվել են ինչպես ճանաչողության համընդհանուր գիտական, այնպես էլ մասնավոր լեզվաբանական մեթոդներ, որոնք բխում են քննվող նյութի առանձնահատկություններից: Ուսումնասիրության մեջ առաջ քաշված խնդիրների լուծման համար կիրառվել է ոճական ուսումնասիրություններում իր կայուն տեղն ապահոված լեզվաոճական վերլուծության մեթոդը, որը ենթադրում է լեզվական նյութի համակողմանի քննություն և երկու տարբեր մակարդակներում՝ իմաստային (բառային, ձևաբանական, շարահյուսական և այլն), որտեղ տեքստը կազմող բոլոր հնարավոր

լեզվական միավորները քննության են առնվում որպես լեզվական համակարգի տարրեր՝ վեր հանելով դրանց համակարգային յուրահատկությունները և վերնշանային (ոճական), որը միտված է բացահայտելու լեզվական միավորների ոճավորված կիրառությունները, լրացուցիչ հուզարտահայտչական երանգների առկայությունը, ոճական տարաբնույթ հնարների գործածությունները /Гаспарян, 2008: 27-35/, ինչպես նաև լեզվաբանաստեղծական մեթոդը, որը նպատակաուղղված է բացահայտելու գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվաոճական արժեքների դերը դրա գաղափարական բովանդակության ձևավորման ու գեղագիտական ազդեցության ապահովման մեջ: Ըստ անհրաժեշտության կիրառվել է նաև նկարագրական մեթոդը, որի հիմնական բաղադրիչներն են ուսումնասիրումը, ընդհանրացումը, համակարգումը և դասակարգումը: Առավել խորքային վերլուծության նպատակով կատարվել է նաև համատեքստային վերլուծություն:

Թեմայի **արդիականությունը** պայմանավորված է նրանով, որ իսպանական հրաշապատում հեքիաթի ոճական առանձնահատկությունների ուսումնասիրության հարցը բավարարչափով արծարծված չէ իսպանագիտական աղբյուրներում, և այս ոլորտին առնչվող շատ հարցեր դեռևս պարզաբանման կարիք ունեն: Եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ հեքիաթները սերտորեն կապված են այս կամ այն ազգի կյանքի, մշակույթի և լեզվամտածողության մեջ կայունացած ավանդույթների հետ, ապա կարելի է վստահորեն ասել, որ լայն առումով ներկա ուսումնասիրությունը կարող է նպաստել իսպանացի ժողովրդի ազգային նկարագիրը ամբողջացնելուն:

Ուսումնասիրության **փաստական նյութը** իսպանական ժողովրդական հեքիաթների ժողովածուներն են, որոնցից հատկապես հարկ է առանձնացնել Ա. Էսպինոսայի սովորածավալ ժողովածուն /Espinosa, 2009/, ինչպես նաև Ա. Ալմոդովարի /Almodóvar, 2011/, Խ. Գելբենսուի /Guelbenzu, 2000/ և Ֆ. Կաբալյերոյի /www.bibliotecaspublicas.es/ ժողովածուները:

Աշխատանքի **տեսական արժեքը** կարևորվում է ուսումնասիրության արդյունքներով, որոնք կարող են որոշակի ներդրում ունենալ իսպաներենի ոճագիտության, հեքիաթագիտության և լեզվաբանագիտության բնագավառներին առնչվող միջարք տեսական խնդիրների լուսաբանման մեջ:

Ատենախոսության **գործնական արժեքը** որոշվում է ուսումնասիրության մեկնաբանության ունենցում, եզրակացություններով, որոնք կարող են կիրառություն գտնել ոճագիտության, լեզվամշակութաբանության և հեքիաթագիտության բնագավառի այլ հետազոտական աշխատություններում, ինչպես նաև ուսումնական դասընթացներում: Անշուշտ, արժարժված հարցերի պարզաբանումը կարևոր է իսպանական հրաշապատում հեքիաթի և դրա ոճապատկերային համակարգի առավել համակողմանի ընկալման և գնահատման համար:

Ուսումնասիրության **գիտական նորույթը** նախ և առաջ պայմանավորված է իսպանական հրաշապատում հեքիաթների ոճահնարային համակարգի ուսումնասիրության լայն մեթոդաբանական մոտեցմամբ: Սույն ատենախոսության մեջ առաջին անգամ փորձ է արվում համակողմանիորեն ուսումնասիրել այդ հեքիաթներում գերիշխող ոճական հնարները, դրանց գործածության առանձնահատկություններն ու հիմնական ոճական գործառույթները՝ կիրառելով արդի ոճաբանության գիտական մոտեցումները լայն ընդգրկումով:

Ուսումնասիրության գիտական նորույթը որոշվում է ոչ միայն իսպանական հրաշապատում հեքիաթի լեզվաոճական առանձնահատկությունների քննության մեջ, որը դեռևս չի դարձել հատուկ ուսումնասիրության առարկա, այլ նաև դրա լեզվամշակութային և ազգամշակութային առանձնահատկությունների քննության մեջ, որն ավանդաբար ուսումնասիրվել է բանահյուսության և գրականագիտության շրջանակներում: Նման ուսումնասիրությունները ենթադրում են լեզվաբանության մեջ իսպանական հրաշապատում հեքիաթի ուսումնասիրության հարացույցի ընդլայնում և որակական փոփոխություն:

Աշխատանքի կառուցվածքն ու բովանդակությունը:

Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, երեք գլխից՝ համապատասխան ենթագլուխներով, եզրակացությունից և մատենագիտական ցանկից:

Ներածության մեջ ընդհանուր գծերով ներկայացվում են ուսումնասիրության թեման և հիմնահարցերը, որոշարկվում աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները, հիմնավորվում կատարված հետազոտության արդիականությունը, նորույթը, տեսական ու գործնական արժեքները:

Երեք ենթագլուխներից բաղկացած առաջին գլխում («Իսպանական հրաշապատում հեքիաթի լեզվաոճական քննության տեսական նախադրյալները») հակիրճ բնութագրվում է հրաշապատում հեքիաթը որպես տեքստ, նրա լեզվի և ոճի ժանրակազմիչ առանձնահատկությունները, ներկայացվում հեքիաթի ձևավորման և զարգացման ուղին իսպանագիտության մեջ, վեր են հանվում իսպանական ժողովրդական հեքիաթի առանձնահատկությունները, հիմնական դասակարգումները, ինչպես նաև տրվում է «հեքիաթ» եզրույթի բնութագիրն իսպաներենում:

Երկրորդ գլխում («Բանադարձումների կիրառության առանձնահատկությունները իսպանական հրաշապատում հեքիաթում»), որը բաղկացած է չորս ենթագլուխներից, նախ տրվում է «համեմատություն» ոճահնարի ընդհանուր բնութագիրը, ներկայացվում համեմատության և փոխաբերության սահմանազատման խնդիրը, ուսումնասիրվում համեմատության բնույթն ու դերը ժողովրդական ստեղծագործությունների մեջ, ապա համեմատության հնարի միջոցով վեր են հանվում համընդհանուրի և ազգայինի դրսևորման որոշ առանձնահատկություններ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում: Այս գլուխը նաև նպատակ է հետապնդում բացահայտել ու համեմատության ոճահնարի փոխակերպելիության որոշ առանձնահատկություններ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում՝ ելնելով փոխակերպումների՝ Ա. Ջիվանյանի առաջ քաշած միջտեքստային և ներտեքստային դասակարգումներից /Ջիվանյան, 2008/: Այսինքն, համեմատության հնարի միջոցով փորձ է արվում ներկայացնել հրաշապատում

հեքիաթներում առկա ոճահնարների փոխկապակցվածությունը, որը դրսևորվում է փոխակերպումների տեսքով: Երրորդ ենթագլխում նվիրված է հակադրության ոճական գործածության առանձնահատկությունների քննությանը իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում, որտեղ փորձ է արվում վեր հանել այդ հեքիաթներում տեղ գտած հիմնական հակադրությունները, մասնավորապես որոշել նրանց տեղը այլ գեղարվեստական հնարների շարքում, բացահայտել հիմնական գործառույթները, կազմավորման ձևերն ու միջոցները: Սույն ենթագլխում հակադրությունը դիտարկվում է որպես հեքիաթի գեղարվեստական-գաղափարական համակարգի հենք, որը դրսևորվում է ինչպես մի շարք հիմնարար հասկացությունների, այնպես էլ որոշ քերականական, շարահյուսական, բառային միջոցների օգտագործմամբ: Չորրորդ ենթագլխում տրվում են կրկնության հնարի մեկնաբանություններն ու լեզվաբանական գրականության մեջ առկա տեսություններ, կրկնությունը ներկայացվում է որպես հեքիաթի իմաստակառուցվածքային անքակտելի բաղադրիչ, ապա ուսումնասիրվում են կրկնությունների տեղն ու դերը իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում և մասնավորապես որոշարկվում են դրանցում առավել լայն տարածում գտած կրկնությունների տեսակները, ինչպես նաև վեր հանվում հիմնական գործառույթները:

Երրորդ գլխի («Փոխաբերական արտահայտչամիջոցների դերը իսպանական հրաշապատում հեքիաթում») առաջին ենթագլխում բնորոշվում է «մակդիր» երևույթն առհասարակ, ներկայացվում են վերջինիս սահմանման տարբեր մոտեցումներ, վեր են հանվում բանահյուսական ժանրերին հատուկ մշտական մակդիրների առանձնահատկությունները, ոճական գործառույթները, ապա մակդիրը քննվում է որպես իսպանական հրաշապատում հեքիաթների պատկերավորման համակարգի անքակտելի բաղադրիչ՝ ներկայացնելով վերջինիս դասակարգումն ըստ որոշակի սկզբունքների: Երկրորդ ենթագլխում նախ ներկայացվում են չափազանցության տարբեր սահմանումներ, ապա չափազանցությունը դիտվում է որպես հեքիաթի գեղարվեստական-պատկերավոր համակարգի անքակտելի մաս, որն էականորեն ազդում է հեքիաթի սյուժեի և կառուցվածքի վրա:

Այս տեղ վեր են հանվում չափազանցությունների բազմազան ոճական գործառույթներ, որոնք մատնանշում են հերոսների, իրերի, բնության երևույթների, իրադարձությունների բացառիկ հատկանիշները: Կարևորվում է նաև չափազանցության համատեղ գործածությունը այլ ոճական հնարների հետ:

Եզրակացության մեջ հակիրճ ի մի են բերվում կատարված ուսումնասիրության արդյունքներն ու հիմնական եզրահանգումները: Ատենախոսության վերջում տրված է գրականության ցանկ, որն արտացոլում է օգտագործված տեսական գրականությունը և վերլուծված փաստական նյութի աղբյուրները:

ԳԼՈՒԽԱՌԱՋԻՆ

ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒ Մ ՀԵՔԻԱԹԻ ԼԵԶՎԱՌՃԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒ ԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՆԱԽԴՐՅԱԼ ՆԵՐԸ

1.1 Հեքիաթի տեքստի ժանրակազմիչ առանձնահատկությունները

Հեքիաթը ժողովրդական բանահյուսության ամենահին, ամենատարածված և ամենահարուստ ժանրերից է: Որպես բանահյուսության կարևոր ժանր՝ հեքիաթն առաջին հերթին ընկալվում է որպես տեքստ՝ կայուն կառուցվածքային, ոճական և գեղարվեստական առանձնահատկություններով: Որպես մարդու հոգևոր գործունեության ու աշխարհընկալման առանձնահատուկ ձև՝ այն կապված է ծեսերի, կրոնական պատկերացումների և մտածողության արքետիպերի հետ, ինչն էլ ավելի է ընդլայնում հեքիաթի ընկալման ու մեկնաբանման սահմանները: Հեքիաթներն արտահայտում են ժողովրդի աշխարհայացքը, իդեալներն ու գաղափարները, լավագույն ձգտումները: Հեքիաթը, որն օժտված է ճկուն թեմատիկ ընդհանրությամբ՝ պայմանավորված տարբեր ժողովուրդների կյանքի պատմամշակութային պայմաններով, ոչ միայն մեկ ազգի, այլև ողջ մարդկության սեփականությունն է: Տարբեր ժողովուրդների հեքիաթները զարմացնում են բովանդակության և լեզվի յուրահատկությամբ, միաժամանակ՝ աաշեցուցիչ նմանությամբ: Յուրաքանչյուր ժողովրդի բանահյուսության մեջ կարելի է գտնել ինչպես ընդհանուր, այնպես էլ միմիայն իրեն բնորոշ գծեր: Այդ առումով՝ հեքիաթը ուսումնասիրողների համար հարուստ և բազմազան նյութ է, որը ցույց է տալիս տարբեր ժողովուրդների բանահյուսությունների զարմանալի նմանությունները և նույնիսկ համընկնումները: Այս կամ այն համընդհանուր սյուժեն կամ կերպարը հավասարապես պատկանում է տարբեր ժողովուրդների, որոնց բանահյուսության մեջ այն ձեռք է բերել ազգային յուրահատուկ գծեր: Հեքիաթների միջոցով արտահայտվում են սոցիալական, բարոյախոսական բազմաթիվ կարևոր գաղափարներ ու մտքեր, որոնք հասարակական-ճանաչողական ու դաստիարակչական արժեք ունեն ոչ միայն

մանուկների, այլ և տարբեր հասակի ու խավի մարդկանց համար: Յ. Թումանյանի հանճարեղ խոսքով ասած. «Հեքիաթի մասին ոչ միայն մեր «երջանիկ» աշխարհում, այլ ավելի լավ երկրներում դեռ պարզ հասկացողություն չունեն: Կարծում են դահեշտուհի հանաք բան է: Դա գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր ամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են» /Թումանյան, 1945: 472/:

Հեքիաթի նկատմամբ հետաքրքրությունը սկիզբ է առել դեռևս ռոմանտիզմի շրջանում, երբ առասպելները սկսեցին ընկալվել իրենց խորհրդանշական իմաստներով: Մինչ այդ ժողովրդական հնագույն ստեղծագործությունները մեկնաբանվում էին որպես այլաբանական պատմություններ: Առասպելաբանական պատկերները ռոմանտիկներին ու սիմվոլիստներին օգնում են ստեղծել հրաշալիի, խորհրդավորի մթնոլորտ, որն էլ հակադրվում է գորշ իրականությանը:

Ինչպես հայտնի է, ժողովրդական բանահյուսության նյութերը մշակելու և ըստ արժանվույն ուսումնասիրելու հարցով առաջին անգամ լրջորեն զբաղվել են Գրիմ եղբայրները՝ հատկապես ականավոր գիտնական Յակոբ Գրիմը, XIX դարի սկզբներին: Նրանք, լինելով առասպելաբանական դպրոցի ներկայացուցիչներ, գտնում էին, որ հեքիաթը սկիզբ է առել առասպելից և այն, ինչ այսօր կոչվում է հեքիաթ, հնագույն ժամանակներում եղել է առասպել: Գրիմ եղբայրները հավաքագրում և հետազոտում են ժողովրդի բանահյուսական գանձերը՝ մասնավորապես հեքիաթներն ու ավանդությունները և մշակելով դրանք՝ լույս են ընծայում «Մանկական ընտանեկան հեքիաթներ» և «Գերմանական ավանդություններ» ժողովածուները: Այս գրքերը լայն արձագանք են գտնում և մեծ հետաքրքրություն առաջացնում ժողովրդական բանավեստի նկատմամբ: Եվրոպական առաջավոր երկրների բանագիտական մտքի ազդեցությամբ XIX դարի կեսերին հայ մտավորականությունը ևս կարևորեց մեր ժողովրդի բանավոր ավանդության տարբեր ժանրերի գրառման, հրատարակման և ուսումնասիրման պատմամշակութաբանական անհրաժեշտությունը: Ուստի, պատահական չէր, որ XIX դարի 90-ական թվականներին

հայ ագիտության մեջ սկսեց գործածվել «Ժողովրդական բանահյուսության» տերմինը, և ի հայտ եկան բանահավաքներ:

Ըստ իսպանացի նշանավոր բանագետ Ա. Էսպինոսայի՝ երեք կարևոր խնդիր է առաջադրվում ժողովրդական հեքիաթների ուսումնասիրության նկատմամբ՝ 1. ծագումը՝ կազմավորման պատմությունն ու զարգացումը, 2. առաջացման պատճառը, որը կարող է բացատրել, թե որտեղից է ծնունդ առել յուրաքանչյուր հեքիաթ և 3. ժողովրդից ժողովուրդ հեքիաթների փոխանցման ուսումնասիրությունը /Espinosa, 2009: 51/:

Ժողովրդական բանահյուսության մեջ առանձնացվում է հեքիաթի երեք հիմնական տեսակ՝ կենդանական, հրաշապատում և իրապատում հեքիաթներ¹: Կենդանական հեքիաթներին բնորոշ է առարկայականի և բնության երևույթների ու կենդանիների անձնավորումը: Հրաշապատում հեքիաթներն իրականությունն արտացոլում են երևակայական, հնարովի աշխարհների ու հարաբերությունների միջոցով: Տվյալ հեքիաթները «բնակեցված» են գերբնական կերպարներով, որոնց հետ ազատորեն հարաբերվում են հերոսները: Իսկ իրապատում հեքիաթներում հասարակական կյանքը, մարդկային փոխհարաբերություններն արտահայտվում են առավել իրական երանգներով:

Ժողովրդական հեքիաթներում դասական են համարվում հրաշապատում հեքիաթները: Վերջիններիս հիմնական սյուժեների մեջ ցայտուն կերպով արտացոլված են դրանց ժանրային առանձնահատկությունները, բովանդակային մոտիվները, գեղարվեստական հատկանիշները և հասարակական-գաղափարական միտվածությունը: Հրաշապատում հեքիաթներում պատկերվում է բարի ու ժերը մարմնավորող հերոսների պայքարը չար ու ժերի՝ դևերի, կախարդների, վիշակների, վիշապների դեմ: Դեպքերը տեղի են ունենում ստորերկրյա թագավորությունում, երևակայական աշխարհներում, որտեղ անհավատալիս դառնում է իրական: Հեքիաթներում չարի և բարու պայքարը մեծ մասամբ ավարտվում է բարու հաղթանակով:

Հրաշապատում հեքիաթի ուսումնասիրությանը նվիրված են բազմաթիվ գիտական աշխատություններ, սակայն հեքիաթագիտության

մեջ մինչ այժմ գոյություն ունի հեքիաթի՝ բոլորի կողմից ընդունված սահմանում: Յուրաքանչյուր սահմանում առանձնացնում կամ կարևորում է տվյալ ժանրին բնորոշ մի շարք գծեր, քանի որ ամեն մի հետազոտող հեքիաթի մեջ, որպես առաջնային, ընդգծում է այն հատկանիշները, որոնք համապատասխանում են հեքիաթի՝ իր ընկալմանը: Այս առումով ուշագրավ է իսպանացի հեքիաթագետ Տ. Սապատա Ռուիսի հետևյալ սահմանումը. «Հեքիաթը մասնավորապես կախարդական աշխարհից վերցված բանաստեղծական երևակայության պատում է, մի հրաշապատում պատմություն, որը կապված է իրական կյանքի պայմաններին: Այն թե՛մեծերը և թե՛փոքրերը լսում են հաճույքով, երբ դրան նույնիսկ չեն հավատում» /Ruiz, 2007: 22/: Հենց տվյալ սահմանման շրջանակում էլ հեղինակն իր «Հրաշապատում հեքիաթը» գրքում անդրադառնում է հրաշապատում հեքիաթի ժանրային առանձնահատկություններին:

Սակայն, ընդհանուր առմամբ, տեսական գրականության մեջ հեքիաթը սահմանվում է որպես բանավոր ստեղծագործության ժանր, որի մեջ մարդիկ կամ դեպքերը պատկերվում են չափազանցված կամ այլաբանորեն, հաճախ էլ հրաշապատում գծերով /Վարդանյան, 2015: 94/:

Հրաշապատում հեքիաթի ուսումնասիրության ոլորտում կարևոր նշանակություն ունի Վ. Պրոպի «Հեքիաթի մորֆոլոգիան» աշխատությունը, որը համարվում է բանագիտության մեջ կատարված ամենաարժեքավոր տեսական ներդրումներից: Այդ աշխատության առանցքային խնդիրներից է հեքիաթի կառուցվածքային ուսումնասիրությունը, որը ելնում է հեքիաթում գործող կերպարների իրականացրած գործառնություններից: Ըստ հեղինակի՝ հրաշապատում հեքիաթի գործառնությունները թվով սահմանափակ են, և նրանց հաջորդականությունը միշտ նույն բնույթի է /Պրոպ, 1969: 29-60/: Պրոպն առավել կարևորում է հեքիաթի կայուն և անփոփոխ կառուցվածքային տարրերը՝ հիմնվելով պատմային կայուն բաղադրիչների վրա: Ըստ նրա՝ հրաշապատում բոլոր հեքիաթները կառուցվածքային տեսակետից նույնական են, քանի որ բոլորն էլ հարմարեցված են միևնույն ձևաբանական կաղապարին: Հարկ է հիշատակել նաև Ե. Մելետինսկու «Հրաշապատում հեքիաթի հերոսը» աշխատությունը, որտեղ նա վերլուծում է հրաշապատում հեքիաթի

սոցիալական արմատները, որոնց հիմքի վրա ձևավորվել է հրաշապատում հեքիաթը որպես ժանր /Мелетинский, 2005/:

Նշենք, որ հրաշապատում հեքիաթների բազմաթիվ ժանրային հատկանիշներ սկիզբ են առնում դեռևս նախնադարից, որոնց հիմքում հիմնականում ընկած են եղել հնագույն ծեսերն ու ավանդույթները, որոնք, սակայն, աստիճանաբար մոռացության են մատնվել և հեքիաթային տարրերը համալրվել են այլ բովանդակությամբ: Տվյալ համատեքստում հարկ է հիշատակել Վ. Պրոպի «Հրաշապատում հեքիաթի պատմական արմատները» աշխատությունը, որտեղ նա գրում է. «Հեքիաթները պահպանել են շատ ծեսերի և ավանդույթների հետքեր: Հեքիաթների առանձին մոտիվներ իրենց ծագումնաբանական բացատրությունը կարող են ստանալ միայն ծեսերի հետ համեմատության միջոցով» /Проп, 2005: 10/: Իր հերթին Ջ. Ջինը, «Հեքիաթների ուժը» աշխատության մեջ անդրադառնալով հեքիաթային ծեսերին, մասնավորապես նշում է, որ հեքիաթը պատմելու հատուկ ծիսակատարություններ գոյություն ունեն, որոնց կարևոր բաղադրիչներից են կյանքի իմաստությամբ օժտված հեքիաթասացը, հեքիաթը պատմելու համար նախատեսված հատուկ ժամը և հատուկ արարողությունը² /Jean, 1988: 224/:

Ժողովրդական հեքիաթների կախարդական աշխարհը բնութագրվում է մի շարք առանձնահատկություններով, որոնցից հատկապես կարևորվում է հեքիաթի տեքստի բանավոր և անանուն պատում լինելը, ինչն էլ պայմանավորված է ժանրի ժամանակագրությամբ և ծագումով: Այն դիտվում է որպես կոլեկտիվ շարադրանք, փոխանցվում է բերանացի և վստահված է հեքիաթասացի հիշողությանը: Ժողովուրդը ոչ միայն բանահյուսական ստեղծագործությունների հեղինակ է, այլև՝ հասցեատեր: Այսպիսով՝ բանահյուսական տեքստն ունի երկակի կապ ժողովրդի հետ՝ արտացոլելով ոչ միայն նրա ստեղծագործական էությունը, այլև սպասումները:

Հեքիաթի տեքստը բնութագրվում է հակիրճությամբ, ինչը հնարավորություն է ընձեռում այն շատ արագ ընկալելու և մտապահելու: Այստեղ հաճախ են հանդիպում նաև մտացածին անվանումներ: Այս առումով իսպանական հրաշապատում

հեքիաթներին բնորոշ է “Castillo de Irás y no Volverás” («Ամրոց, որ կգնաս, բայց չես վերադառնա») տարբերակը, որը գանազան փորձություններով և կախարդական և խորհրդավոր ամրոց է:

Կարևորագույն տարբերակիչ հատկանիշներից է նաև հեքիաթի տարածածամանակային պատկերավորությունը, որտեղ իրականությունը պատկերող տարրերը դիտարկվում են իրենց հատուկ շրջապատից կտրված և միմյանց միջև հաստատված նոր, անսովոր հարաբերություններով: Տարածական ու ժամանակային անորոշությունը, որը բնորոշ է իրականությանը, հեքիաթի ժանրակազմիչ գլխավոր հատկանիշներից է: Հեքիաթագետ Վ. Պիսանտին, անդրադառնալով հեքիաթի նշյալ առանձնահատկությանը, ընդգծում է, որ տարածության մեջ գործող կերպարների տեղաշարժերի ժամանակ հեքիաթասացը կանգ է առնում միայն սյուժետային կարևորություն ունեցող դրվագների վրա: Ըստ նրա՝ հեքիաթներում հանդիպող “camina, camina...”, “en un país muy, muy lejano...” («քայլում է, քայլում», «շատ հեռավոր մի երկրում») ավանդական կայուն բանաձևերը մատնանշում են միայն տեղաշարժերի առկայություն և բնավ չեն կողմնորոշում տարածությունների մեջ³: Պիսանտին հավելում է նաև, որ ժամանակը նույնպես չի հստակեցվում՝ որպես օրինակ նշելով “una vez, hace mucho tiempo...” («մի անգամ, վաղուց») արտահայտությունը: Ժամանակի մեջ կարող են տեղի ունենալ միանգամայն աներևակայելի թռիչքներ՝ օրինակ «հարյուրամյա քուն» և այլն, ինչը վկայում է, որ հեքիաթի աշխարհը ապրում է այլ օրենքներով /Pisanty, 1995: 8/: Ըստ ակադեմիկոս Դ. Լիխաչևի՝ հեքիաթի տարածական բնույթն արտասովոր է, անսահման, անվերջ, որը կապչունի իրական տարածության հետ /Лихачев, 1979: 338 /: Անդրադառնալով հեքիաթի ժամանակին՝ նա գտնում է, որ հեքիաթի ժամանակը չի համընկնում իրական ժամանակի հետ, քանի որ հայտնի է, թե երբ են տեղի ունեցել հեքիաթի իրադարձությունները: Ըստ Լիխաչևի՝ հեքիաթի ժամանակը առանձնահատուկ է՝ արագընթաց: Հերոսները չեն տիրում, չեն ծերանում, չեն հիվանդանում, իրական ժամանակը նրանց չի իշխում, իշխում է միայն իրադարձային ժամանակը: Կամիայն իրադարձությունների հաջորդականություն, և

հենց այդ իրադարձությունների ժամանակն էլ հեքիաթի գեղարվեստական ժամանակն է /Ничаев, 1979: 338/:

Ինչպես տեսնում ենք, հեքիաթի առանձնահատուկ տարածաժամանակային համակարգը ևս մեկ անգամ ցույց է տալիս, որ այստեղ գործ ունենք մտացածին, երևակայական յուրահատուկ աշխարհի հետ, մի աշխարհ, որն ապրում է իրեն հատուկ օրենքներով: Շվեյցարացի ակնավոր հեքիաթագետ Մ. Լյութին, անդրադառնալով հեքիաթի երևակայական աշխարհին, նկատում է, որ տվյալ դեպքում գերբնական իրադարձություններն ավելի քիչ բացատրություն են պահանջում, քան առօրյա անցուդարձը /Lüthi, 1986: 8/: Իր հերթին, ավստրիացի հոգեբան Բ. Բեթելհեյմը, խոսելով նույն աշխարհի մասին, նշում է, որ հրաշապատում հեքիաթի կարևոր հատկանիշներից մեկն այնպիսի գաղափարների ներշնչումն է, որոնք հանգեցնում են հեքիաթասացի և ունկնդրի երևակայության լիակատար ազատությանը /Bettelheim, 1980: 23/: Միաժամանակ, ըստ հեքիաթագետ Ա. Ջիվանյանի, այլ աշխարհների ստեղծումը նշանակում է փախուստ իրական աշխարհից, որը մանկականության դրսևորման հիմնական գծերից է. «Հավանաբար իրականությունից խույս տալու ձգտումն է, որ հեքիաթն այդքան մոտեցնում է մանկանոցի տարածքին, թեև ի սկզբանե ժողովրդական հեքիաթն ամենևին էլ նախատեսված չի եղել մանուկ ունկնդրի կամ ընթերցողի համար» /Ջիվանյան, 2008: 35/:

Հեքիաթի առանձնահատուկություններից է նաև հեքիաթասացի կողմից այն երրորդ դեմքով ներկայացնելը, ինչը մտերմություն է ստեղծում հեքիաթասացի և ընթերցողի միջև: Այս առումով հատկապես ուշագրավ է Տ. Սապատա Ռուիսի այն դիտարկումը, որ «հեքիաթասացը, հեքիաթը ներկայացնելով երրորդ դեմքով, քաջատեղյակ է կերպարներից. գիտի, թե ինչ են մտածում, զգում, սիրում և անում: Լինելով ամենագետ՝ նա իր լիակատար հեղինակությունն է հաստատում ընթերցողի վրա, ինչն էլ հանգեցնում է վերջինիս կողմից առանց երկմտանքի հեքիաթի գերբնական բովանդակության ընդունմանը: Այսինքն՝ հեքիաթասացը հանդես է գալիս որպես աստվածային մի էակ, ամենագետ, որն իշխում է հեքիաթին: Նա գիտի այն, ինչ տեղի է ունենում առանց ժամանակի և տարածության

սահմանափակման և այդպիսով ընթերցողին էլ տեղափոխում է այդ հնարանքի աշխարհ» /Ruiz, 2007: 155/:

Հեքիաթի մեկ այլ կարևոր առանձնահատկությունը նրա ընդհանրությունն է տրանսի հետ, որն արդեն բանագիտության մեջ հաստատված երևույթ է⁴: Այդ երևույթի լուսաբանմանը անդրադարձել է Ա. Ջիվանյանը՝ նկատելով, որ դա առավել հստակ դրսևորվում է հեքիաթի պոետիկայի մակարդակում՝ հատկապես բացող և փակող բանաձևերում /Ջիվանյան, 2008: 44/: Հրաշապատում հեքիաթներին բնորոշ են բացող՝ ունկնդրին այլ հեքիաթային աշխարհներ առաջնորդող բանաձևեր, ինչպիսիք են՝ հայերենում «լինում է, չի լինում»-ը, «Ժուկով ժամանակով»-ը, իսպաներենում՝ “érase una vez”, “había una vez” “este era”, “estos eran” և այլն: Նման բանաձևերի նպատակն է ընթերցողին տեղափոխել հեքիաթալսման տրանսի մեջ, որոնց միջոցով հեքիաթը մեզ տեղափոխում է մի անորոշ անցյալ, իրական աշխարհից տարբերվող մի տարածություն, որը դուրս է ժամանակի զգացողությունից և որում առօրյակյանքի օրենքներն արդեն չեն գործում /Ruiz, 2007: 22/: Իսկ փակող բանաձևերն օգնում են ընթերցողին հեքիաթային կախարդական աշխարհից հետ բերել իրական աշխարհ:

Հեքիաթների առանձնահատկություններից խոսելիս հարկ է անդրադառնալ նաև հեքիաթի ուրույն լեզվին, որին բնորոշ են ավանդական լեզվական բանաձևեր, ոճական հնարներ, հատուկ բառապաշար և միջարք այլ հատկանիշներ: Հրաշապատում հեքիաթներն աչքի են ընկնում իրենց գրավիչ ոճով, չափազանցական պատկերներով, յուրահատուկ մակդիրներով, համեմատություններով, կրկնություններով, գունեղ անձնավորումներով, խորհրդանշական կերպարներով, հետաքրքրաշարժ ինտրիգներով, դինամիկ զարգացող հարուստ սյուժեներով: Հարուստ և բազմազան բառապաշարի միջոցով հեքիաթները հաղորդում են տեղական կուլուրիտի յուրահատկությունները՝ արտացոլելով ժողովուրդների սովորույթները, հավատալիքները, պատմությունը, դարավոր իմաստությունը: Այս առումով ուշագրավ է Տ. Սապատա Ռուիսի այն դիտարկումը, ըստ որի հեքիաթներում գործածվող լեզվի միջոցով

մտքերն արտահայտվում են առանձնահատուկ ձևով և սերմանում ընթերցողի մեջ առանձնահատուկ արձագանք: Հեքիաթում մտքերի արտահայտման ձևը ստիպում է, որ ընթերցողը կարողանա զգալ և ներգրավվել կերպարների ինքնության, պատմության սյուժեի մեջ /Ruiz, 2007: 111/: Հրաշապատում հեքիաթներն օժտված են գրական լեզվին հատուկ հատկանիշներից մեկով՝ բազմիմաստությունամբ /Ruiz, 2007: 126/, ինչն ըստ գրականագետ Ֆ. Ռեդոնդոյի ենթադրում է այնքան իմաստների ընկալում, որքան մեկնաբանություններ կարող են արվել տվյալ տեքստի շուրջ /Redondo, 1994: 20⁵/: Այս առումով բազմիմաստությունը հեքիաթի իմաստի տարբեր ընկալումներն են տարբեր մարդկանց կողմից՝ կյանքի ամենատարբեր պահերին /Bettelheim, 1997: 21/:

Այսպիսով՝ հեքիաթներում առավելապես դրսևորվում են ժողովրդախոսակցական ոճին բնորոշ մի շարք տարբերակիչ՝ կառուցվածքային, իմաստային, ոճական և գեղարվեստական առանձնահատկություններ, որոնց շնորհիվ հեքիաթի տեքստը առանձնանում է բանահյուսության այլ ժանրերից:

1.2 Հեքիաթի ուսումնասիրությունները իսպանագիտական աղբյուրներում

Իսպանիան կարևոր դեր է խաղացել եվրոպական և համաշխարհային բանագիտության՝ մասնավորապես հեքիաթագիտական ուսումնասիրությունների բնագավառում: Իսպանացի բանագետները մեծածավալ աշխատանք են իրականացրել՝ հավաքագրելով և այնաձևալ նյութ, հրատարակելով բազմաատոր աշխատություններ, առաջ են քաշել ուսումնասիրության զանազան մոտեցումներ և մեթոդներ:

Ինչ վերաբերում է իսպանական բանագիտության ձևավորմանը, ապա 1881 թ. Ա. Մաչադո ի Ալվարեսի և Ա. Գիչոտի Սիեռայի ջանքերով ստեղծվեց «Անդալուզյան բանահյուսություն» ընկերությունը, որի գործունեությամբ էլ Իսպանիայում սկզբնավորվեց գիտական մոտեցումը բանահյուսության նկատմամբ: 1880 թ. Ա. Մաչադո ի Ալվարեսը, տեղեկանալով Անգլիայում գործող «Բանահյուսական

ընկերության» մասին, որոշում է նման ընկերությունն հիմնել Իսպանիայում: Շատ բանագետներ և պատմաբաններ, դժգոհությամբ են ընդունում այն փաստը, որ Իսպանիայում այդ կազմակերպությունը ստեղծվել է անգլիական ազդեցության ներքո: Չի բացառվում, որ հենց տվյալ փաստն էլ հետագայում խոչընդոտ դարձավ “folklore” փոխառյալ տերմինի ադապտացման համար, որը երկար ժամանակ տեքստում առանձնացվում էր որպես օտար տարր: 1881 թ. նոյեմբերի 3-ին “El Folklore español, Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares” խորագրով հրատարակվեց “Folklore español” կազմակերպության կանոնադրությունը՝ հիմք դնելով իսպանական բանագիտության ձևավորմանը: Ինչ վերաբերում է իսպանական բանագիտության մեջ “folklore” տերմինի ներթափանցման և կիրառման շուրջ ընթացող բանավեճի պատճառներին, ապահարկ է նշել, որ այդ տերմինն առաջին անգամ շրջանառության մեջ է դրվել 1846 թ. Լոնդոնում հրատարակվող “Athenaeum” ամսագրում՝ Վ. Թոմսի կողմից և ամրագրվել 1878 թ. Լոնդոնյան “Folklore Society” բանագիտական կազմակերպության կողմից, որի շնորհիվ այն համաշխարհային տարածում ստացավ: Նոր տերմինն ու վերջինիս գիտական մեկնաբանությունը Իսպանիայում խնդիրներ առաջացրին դեռևս նրա ներդրման առաջին փուլում: Այսպես, Ա. Մաչադոն Ալվարեսը հանդես եկավ “folklore” բառի գրելաձևի և արտասանության մեջ “k” և “e” տառերի գործածման դեմ: Հետագայում իսպանացի բանագետների կողմից ի հայտ եկան շատ տերմիններ, որոնք երկար կյանք չունեցան: Այսպիսով, մինչև վերջերս այս կամ այն գրելաձևով “folklore” տերմինի՝ որպես լիարժեք միավորի գործածությունը իսպանացի բանագետների կողմից կասկածի տակ էր դրվում և նրանցից պահանջում հստակ հիմնավորում: Վերջին տարիներին հաղորդակցության և զանգվածային տեղեկատվության ժամանակակից տեխնոլոգիաների շնորհիվ ի հայտ եկել տերմինաբանական հենքի միասնականության ակնհայտ ձգտում: Այդ միտումը նաև դրսևորվում է նույնիսկ որոշակի պահպանողականությամբ աչքի ընկնող իսպանացի գիտնականների մոտ: Ուստի, կարելի է նշել, որ ներկայումս իսպանագիտության մեջ լայնորեն գործածվում է համընդհանուր ճանաչում ստացած “folklore” տերմինը:

Այժմ անդրադառնանք Իսպանիայում բուռն հեքիաթագիտության զարգացման ընթացքին: Իսպանիան հանդես է գալիս որպես մի երկիր, որի միջոցով եվրոպայի այլ երկրներ է փոխանցվել արևելյան հեքիաթների և առասպելների հարստագույն ժառանգությունը: Կարելի է ասել, որ միջնադարում Իսպանիան արևելքի և արևմուտքի մշակույթների միջև միջնորդի դեր էր կատարում: Հրեաները և հատկապես արաբները դարեր շարունակ ապրել և իշխել են Իսպանիայում և հսկայական ու անջնջելի հետք թողել իսպանական մշակույթի վրա: Նրանց բանահյուսությունը նույնպես ազդեցություն է գործել քրիստոնյա ժողովրդի ավանդույթների վրա: Ինչպես նկատել է Ա. Էսպինոսան. «Իսպանիայում ապրող այլազգիները անջնջելի հետք են թողել նրա բանահյուսական ավանդույթի վրա: Կայսրությունները, լեզուները, քաղաքակրթությունները անհետանում են, բայց մարդկությունը, նրանց սովորույթները, գաղափարները, առասպելներն ու հեքիաթները գոյատևում են մինչև վերջ՝ սերնդեսերունդ կրելով որոշակի փոփոխություններ» /Espinosa, 2009: 53/: Արևելքի հնագույն հեքիաթների առաջին կարևոր թարգմանություններից որոշները պատկանում են իսպանացիներին, որոնք արված են կամ լատիներենով կամ հին իսպաներենով: XII դարի առաջին կեսին ի հայտ է գալիս Պ. Ալֆոնսոյի «Disciplina Clericalis» հավաքածուն՝ բաղկացած 33 արևելյան հեքիաթներից, որն ըստ էության, առաջին արևելյան գիրքն է, որ ներմուծվեց Իսպանիա: Մեկ դար ավելի ուշ Ալֆոնս X Իմաստունը (Alfonso X el Sabio) իր կառավարման ժամանակաշրջանում ստիպում է արաբերենից իսպաներեն թարգմանել «Calila y Dimna» գիրքը: XIII դարում թարգմանվում է նաև հնդկական ծագում ունեցող մեկ այլ ստեղծագործություն՝ «Libro de los Engaños o Sendebar», որը նույնպես իսպաներեն է թարգմանվում արաբերենից: XIV դարում Դոն Խուան Մանուելը գրում է իր հայտնի «Conde Lucanor»-ը՝ 50 բարոյական հեքիաթների մի հավաքածու, որը շարունակում է «Disciplina Clericalis»-ի և «Libro de los Engaños»-ի ավանդույթը: XV դարում իսպաներեն են թարգմանվում Եզոպոսի առակները, իսկ XVI դարում հայտնվում են Խ. Տիմոնեդայի «Buen aviso y Portacuentos, Sobremesa y alivio de caminantes»-ի և ժողովրդական հեքիաթների ու առասպելների այլ հավաքածուների

իսպաներեն թարգմանությունները, որոնք անհատական գրական ոճին էին դասվում՝ առանձնանալով իրական ժողովրդական բանավոր ավանդույթից: XVII դարում ի հայտ եկավ Ս. Մեյի “El Fabulario”-ն՝ բաղկացած ազգային այլ ավանդույթներից բխող հեքիաթներից և առասպելներից: Չնայած աղբյուրների նման բազմազանությանը, իսպանական գրականության պատմության մեջ միջնադարը չի կարելի համարել բանահյուսական հեքիաթի ծաղկման շրջան: Վերջինս պայմանավորված է մի շարք պատճառներով. լայն տարածում ունեին առասպելները, հեքիաթների թվաքանակն այնքան էլ մեծ չէր: Դրանք կրկնվում էին տարբեր աղբյուրներում և քչերն էին ծագում բանավոր ժողովրդական ավանդույթից:

XIX դարի վերջին քսանամյակում իսպանիայում բանահյուսական ուսումնասիրությունները զգալի առաջընթաց ապրեցին: Դա պայմանավորված էր տարբեր բանահյուսական ընկերությունների ստեղծմամբ, որոնք զբաղվում էին բանահյուսական նյութերի հավաքագրմամբ և հրատարակմամբ, ինչպես նաև առանձին ուսումնասիրողների հետազոտություններով: 1883-1886-ականների ընթացքում Սևիլյայում, Ա. Մաչադո ի Ալվարեսի գլխավորությամբ, հրատարակվեց իսպանական բանահյուսության կարևորագույն հավաքածուներից մեկը՝ “*Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*”-ը, որն առանձնապես կարևորվում է ժողովրդական ավանդույթի շրջանակներում: Այն ընդգրկում է 55 ժողովրդական հեքիաթ, որոնցից 5-ը չիլիական ծագում ունեն: Այդ ժամանակաշրջանի բանահյուսության ամենավառ դեմքերից է նաև Ս. Բոհլ դե Ֆաբերը, որը Ֆերնան Կաբալյերո ծածկանունով աշխատում էր Անդալուզիայում և մեծ ներդրում ունի իսպանական բանահյուսության մեջ: 1859 թ. Սևիլյայում լույս տեսավ Ֆ. Կաբալյերոյի “*Cuentos y poesías populares andaluzas*” աշխատությունը, իսկ 1874 թ. Լեյպցիգում՝ “*Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*” ժողովածուն: Նրա հավաքածուները ընդգրկում են 47 ժողովրդական հեքիաթ: Իսպանական բանագիտության մասին խոսելիս հարկ է նշել հայտնի բանագետներ Ռ. Մենենդես Պիդալի և Ա. Գիչոտի Սիեռայի ներդրումը այդ բնագավառում: Նրանց քննած հիմնախնդիրները հիմնականում վերաբերում են ընդհանուր

բանագիտական հարցերի, որոնք արդիական են նաև հեքիաթագիտության համար: Իսպանացի բանագետների մեծ մասի կարծիքով մինչև XIX դարը բանահյուսական տեքստերը գլխավորապես հանդիպում են հեղինակային ստեղծագործությունների մեջ և դեռևս հնարավոր չէ խոսել դրանց ուսումնասիրության գիտական մոտեցումների մասին, քանի որ իսպանական բանագիտությունը սկիզբ է առնում XIX դարից: Իսպանացի անվանի բանագետ Ռ. Ալմոդովարը իր «Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito» աշխատության մեջ համապատասխան ժամանակագրության մեջ առանձնացնում է իսպանական ժողովրդական հեքիաթների ուսումնասիրության երեք շրջան: Առաջինը՝ «կոստումբերիստական» ժամանակաշրջան՝ XIX դարի կեսերը, երբ հեքիաթագիտության ուսումնասիրության մեջ որպես առանցքային դեմք հանդես էր գալիս Ս. Բոհլ դե Ֆաբերը, երկրորդը՝ նույն դարի 80-ական թվականները՝ «արգիտիվիստական» փուլը՝ Մ. Ալվարեսի գլխավորությամբ: XIX դարի կարկառուն ներկայացուցիչներն էին նաև Կ. Կաբալը, Ա. Լյանո Ռոսադե Ամարո դիան, Ս. Պերեսը, Մ. Կուրիելը, Լ. Պալասինը, Լ. Կորտես Վասկեսը, Լ. Պրիետոն և այլք: Երրորդը՝ 1920-30-ական թվականները՝ իսպանական բանահյուսության պատմության բուն գիտական ժամանակաշրջանը Ա. Մ. Էսպինոսայի գլխավորությամբ /Almodóvar, 1989: 15/: Այս շրջանում արդեն հատուկ ուշադրության էր արժանանում բանահյուսական նյութի որակը, կարևորվում էր ժողովրդական խոսքի առանձնահատկությունների պահպանման և փոխանցման խնդիրը, հանդես էին գալիս բանավոր տեքստերի դասակարգման ավելի համակարգված մոտեցումներ: Այդ ժամանակաշրջանը սկիզբ առավ Ա. Էսպինոսայի հեղինակած իսպանական ժողովրդական հեքիաթների ժողովածուների հրատարակմամբ: Լինելով ծագումով իսպանացի՝ նա զբաղվում էր ԱՄՆ իսպանախոս նահանգներում և Իսպանիայի տարածքում բանահյուսության ուսումնասիրությանն առնչվող տեսական և գործնական հարցերով: Էսպինոսան համագործակցում և նյութեր էր փոխանակում իսպանացի շատ բանագետների՝ մասնավորապես Մ. Պիդալի հետ: 1920 թ. Էսպինոսան Իսպանիայում բանահյուսական գիտարշավ նախաձեռնեց և հավաքագրեց 302 հեքիաթ, որոնցից հետագայում միայն

280-ը հրատարակեց: 1923-26 թթ. տպագրվեցին իսպանական ժողովրդական հեքիաթների՝ նրա հեղինակած երեք հատորները: Էսպինոսայի ժողովածուները բազմիցս հրատարակվել են և մինչ օրս իսպանական բանագիտության շատ ուսումնասիրողների համար ծառայում են որպես անգերազանցելի օրինակ: Հայր Էսպինոսայի գործը շարունակեց որդի Ա. Մ. Էսպինոսան: Նա իր գործունեությունը հիմնականում ծավալեց Կենտրոնական Իսպանիայում: 1936 թ. նա Կաստիլյա և Լեոն նահանգներում գրի առավ շատ ժողովրդական հեքիաթներ, և միայն 1987 թ. Մադրիդում լույս տեսավ այդ լայնածավալ աշխատության առաջին հատորը:

Այժմ ժողովարդը, խոսելով Էսպինոսայի ժողովածուի կարևորության մասին, նշում է, որ դա, անկասկած, իսպանական հեքիաթներին նվիրված ամենաարժեքավոր աշխատությունն է /Almodóvar, 1989: 19/: 1947 թ. Էսպինոսայի հեղինակությամբ տպագրված եռահատորյակը 2009 թ. մեկ լայնածավալ ժողովածուի տեսքով վերահրատարակվեց Լ. Դիաս Վիանայի և Ս. Ասենսիո Լյամասի խմբագրությամբ, որը իսպանական բանագիտության վերջին տարիների ամենաարժեքավոր ներդրումներից է: Սովորածավալ ժողովածուի մեջ բացի բուն հեքիաթներից արծարծվում են նաև ժողովրդական հեքիաթին վերաբերող ընդհանուր խնդիրներ՝ մասնավորապես իսպանական ժողովրդական հեքիաթների զարգացման ընթացքը, ինչպես նաև դրանց լեզվի և դասակարգման մի շարք առանձնահատկություններին առնչվող հարցեր: Ժողովածուն իր մեջ ներառում է 280 ժողովրդական հեքիաթ, որոնք ըստ բովանդակության դասակարգված են 6 տեսակի՝ Cuentos de Adivinanzas (հանելուկ հեքիաթներ), Cuentos Humanos Varios (մարդկային կյանքին առնչվող հեքիաթներ), Cuentos Morales (բարոյախրատական հեքիաթներ), Cuentos de Encantamiento (հրաշապատում հեքիաթներ), Cuentos Picarescos (պիկարոյական հեքիաթներ), Cuentos de Animales (կենդանական հեքիաթներ):

Էսպինոսայի դասակարգումից զատ կան նաև դասակարգման այլ մոտեցումներ: Բանահյուսական հեքիաթի ժանրը տարբեր կերպ է ընկալվում զանազան բանագիտական ավանդույթների շրջանակներում, հետևաբար տարբեր են նաև հեքիաթի դասակարգման սկզբունքները: Հեքիաթի ժանրային դասակարգման հիմքում ընկած

են ամենատարբեր չափանիշներ և գիտական մոտեցումներ: Իսպանացի բանագետներն առաջարկում են բանահյուսական հեքիաթի ժանրի տարբեր բաժանումներ: Այսպես, Էսպինոսա որդու աշխատությանը հիմնականում նվիրված են Կաստիլյա և Լեոնի հեքիաթային նյութին: Նա իր հավաքագրած տեքստերը բաժանում է հետևյալ կերպ. առաջին հատորի մեջ մտնում են 4 տեսակի հեքիաթներ՝ Cuentos de Brujas (վհուկների մասին հեքիաթներ), Cuentos de Animales (կենդանական հեքիաթներ), Cuentos de Encantamiento (հրաշապատում հեքիաթներ), Cuentos Ejemplares y Morales (բարոյախրատական հեքիաթներ): Երկրորդ հատորում ներկայացված են՝ Cuentos Novelescos (նովելային հեքիաթներ), Cuentos de Ogros (հրեշների մասին հեքիաթներ), Chistes y Anécdotas (անեկդոտներ), Cuentos de Fórmulas Fijas (կայուն բանաձևերով հեքիաթներ): Մեկ այլ բանագետ՝ Կարվալյո-Նետուն, առաջնորդվում է դասակարգման հետևյալ սկզբունքով՝ 1. Cuentos de encantamiento (հրաշապատում հեքիաթներ), 2. Cuentos de ejemplo (խրատական հեքիաթներ), 3. Cuentos de animales (կենդանական հեքիաթներ), 4. Chistes (անեկդոտներ), 5. Cuentos religiosos (կրոնական հեքիաթներ), 6. Cuentos etnológicos (ազգագրական հեքիաթներ), 7. Cuentos de demonio engañado (խաբված դևի մասին հեքիաթներ), 8. Cuentos de adivinanza (հանելուկ հեքիաթներ), 9. Cuentos acumulativos (հավաքական հեքիաթներ), 10. Cuentos del ciclo de la muerte (մահվան ցիկլի հեքիաթներ): Ա. Ռոդրիգես Ալմոդովարը ժողովրդական հեքիաթին նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ հանգամանալից անդրադառնում է իսպանական հեքիաթների դասակարգմանը: Նա առանձնացնում է հեքիաթների 3 հիմնական խմբեր՝ “maravillosos” (հրաշապատում), “de costumbres” (կենցաղային), “de animales” (կենդանական):

Այսպիսով՝ Իսպանիայում հեքիաթների հավաքագրման և հեքիաթագիտական ուսումնասիրությունների բնագավառում ակնհայտ են ձեռքբերումները, թեև բանահյուսական հեքիաթի ժանրը հաճախ տարբեր ձևով է ընկալվում տարբեր բանագիտական ավանդույթների շրջանակներում և առկա են հեքիաթների դասակարգման տարբեր սկզբունքներ:

1.3	Իսպանական	հրաշապատում	հեքիաթի
առանձնահատկությունները			

Բանահյուսական	հեքիաթի	ժանրային
---------------	---------	----------

առանձնահատկությունները զանազան բանագիտական ավանդույթների շրջանակներում դարձել են տարբեր քննությունների առարկա: Ուշագրավ է իսպանացի բանագետների կարծիքը իսպանական բանավոր ավանդույթի շրջանակներում հեքիաթի ժանրին բնորոշ առանձնահատկությունների մասին: Այսպես, Խ. Մարիա Գելբենսուն առանձնացնում է իսպանական ժողովրդական հեքիաթի ժանրին բնորոշ հետևյալ հատկանիշները. «Այդ հեքիաթներն առաջին հերթին աչքի են ընկնում իրենց ռեալիզմով: Դրանցում հնարամտությունն ավելի է գնահատվում, քան խելքը, իսկ հերոսների հարաբերությունները բնութագրվում են չափազանց ոչ պաշտոնական ոճով»: Նա ընդգծում է նաև իսպանացի հեքիաթասացների ձգտումը ցանկացած իրավիճակի հանգուցալուծումը գտնել հրաշքի կամ կախարդական օգնականի միջոցով: Դահառկապես վերաբերում է “cuentos de encantamiento o maravillosos” (հրաշապատում) հեքիաթներին, որտեղ այս կամ այն նպատակի իրականացման համար ի հայտ են գալիս կախարդական առարկաներ: Մ. Գելբենսուն իսպանական ժողովրդական հեքիաթների հաջորդ կարևոր հատկանիշը համարում է անսպասելի ավարտը, երբ թվում է, թե հեքիաթասացը ցանկանում է շուտափույթ «ազատվել» իր պատմածից՝ առանց վերջնական եզրահանգումներ անելու /Guelbenzu, 2000: 17/: Այլ բանահյուսական և գրական ժանրերից իսպանական հեքիաթի տարբերակիչ հատկանիշների քննությունը տրված է նաև իսպանացի բանագետներ Խ. Կամարենոյի և Մ. Չեվալիերի կողմից, որոնց կարծիքով ժողովրդական հեքիաթն արձակ ստեղծագործություն է, որը, հիմնվելով մի շարք նկարագրական միջոցների վրա, ներկայացնում է որոշակի գործողություններ, մասնավորապես, մշտապես կերպափոխվող մտացածին գործողություններ, ինչի արդյունքում հեքիաթը տարբերվում է վեպից և գրավոր գրական ստեղծագործության այլ ժանրերից:

Փոփոխվելու այս ունակությամբ էլ հեքիաթը տարբերվում է այլ ավանդական ժանրերից /Camarena; Chevalier, 1995: 9/: Իսկ Վ. Պիսանտին նշում է, որ բանահյուսական հեքիաթը գերծ է նկարագրությանը: Այստեղ սովորաբար գերակշռում է մեկ հստակ ու պարզ հատկանիշ, որի միջոցով ցանկացած առարկա ընկալվում է որպես ավարտուն ամբողջություն: Վ. Պիսանտիի համոզմամբ՝ առավել մանրակրկիտ նկարագրությունը կցկտուր գիտելիքների տպավորություն կստեղծեր առարկայի մասին, մինչդեռ միակ հատկանիշը ցույց է տալիս, որ տվյալ իմաստաբանական միավորը վերջնականապես և լիովին սահմանվել է /Pisanty, 1995: 10/:

Խոսելով խնդրո առարկա իսպանական հրաշապատում հեքիաթների առանձնահատկություններից՝ ներկայացնենք նաև իսպանացի այլ հայտնի բանագետների կարծիքները: Ըստ Էսպինոսայի՝ հրաշապատում հեքիաթները, պարունակելով իրականության հետ կապված գերբնական տարրեր, լավագույնս ներկայացնում են նախնադարյան ժողովուրդների գաղափարները և մշակույթը, որոնց միջոցով կարելի է քայլ առ քայլ հետևել մարդկության բարոյական և հասարակական մշակույթի առաջընթացին /Espinosa, 2009: 455/: Ինչպես նշում է Ալմոդովարը, իսպանական հրաշապատում հեքիաթում գլխավորը կախարդական առարկայի առկայությունն է, որով կանխվում է չարագործություն կամ հաղթահարվում է որևէ փորձություն /ըստ՝ Hernández, 2006: 166/: Նա դիտարկում է իսպանական հրաշապատում հեքիաթների հետևյալ առանձնահատկությունները՝

- Գերակշռում են դժվար առաջադրանք - իրականացված առաջադրանք, մարտ-հաղթանակ գործառնությունները:
- Հեքիաթներում սովորաբար բացակայում են կախարդական իրի ձեռքբերման և փորձության հաղթահարման միջև ընկած միջանկյալ գործողությունները:
- Երբեմն հերոսը ստանում է չարագործությունը կանխելու հանձնարարություն: Կախարդական իրի ձեռքբերման փորձերը հիմնականում չեն ներկայացվում հեքիաթներում: Վտանգի պահերին հեքիաթը հանգուցալուծվում է հատկապես մարտի և վերջնական դժվար առաջադրանքների լուծման միջոցով:

• Իսպանական հեքիաթներում որպես հերոսի խառնվածքը հավաստող առաքինություններ գլխավորապես գնահատվում են մի կողմից՝ հնարամտությունը, մյուս կողմից՝ մեծահոգությունը /Almodóvar, 1989: 142-143/:

Ըստ Ն. Գոմես Լոպեսի՝ հրաշապատում հեքիաթը արձակ պատում է, որտեղ գործողությունը զարգանում է անորոշ և անիրական ժամանակի մեջ: Դրա գլխավոր հերոսը կամ հերոսուհին հասնում են իրենց նպատակին՝ հաղթահարելով մի շարք խոչընդոտներ /López, 1998: 146/:

Ինչ վերաբերում է իսպանական հրաշապատում հեքիաթների դասակարգմանը, ապա դրա սկզբունքները նույնպես տարբեր են: Այսպես օրինակ՝ Էսպինոսան դրանք խմբավորել է հետևյալ կերպ՝

- La niña perseguida (Յալ ածված երեխան) - 23 տարբերակ
- La hija del diablo (Սատանայի դուստրը) - 4 տարբերակ
- El príncipe encantado (Կախարդված արքայազնը) - 7 տարբերակ
- Juan el oso (Արջ հունանը) - 3 տարբերակ
- Juan sin Miedo (Անվախ հունանը) - 3 տարբերակ
- La princesa encantada (Կախարդված արքայադուստրը) - 7 տարբերակ
- Varios (տարբեր) - 17 տարբերակ:

Ալմոդոկարի կարծիքով իսպանական հրաշապատում հեքիաթները բաժանվում են 6 հիմնական տեսակների՝

- La adivinanza del pastor (Յովվի գուշակությունը)
- Blancaflor, la hija del diablo (Սպիտակ ծաղիկը՝ սատանայի դուստրը)
- El príncipe encantado (Կախարդված արքայազնը)
- Juan el oso (Արջ հունանը)
- La princesa encantada (Կախարդված արքայադուստրը)
- ա) La serpiente de siete cabezas o El castillo de irás y no volverás
- բ) Los animales agradecidos o La princesa encantada
- Las tres maravillas del mundo (Աշխարհի երեք հրաշալիքները):

Յարկ Էնշել, որ իսպանացի բանագետները բարձր են գնահատել ռուսական բանագիտության արժեքն ու մեծ ներդրումը համաշխարհային բանագիտության մեջ: Ա. Ռոդրիգես Ալմոդոկարը իր “Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito” աշխատության մեջ առանձնահատուկ տեղ է հատկացնում հրաշապատում հեքիաթների

կառուցվածքի գործառույթների վերաբերյալ Պրոպի տեսությանը: Նա, ուսումնասիրելով իսպանական հրաշապատում հեքիաթները, նշում է, որ դրանք համապատասխանում են Պրոպի տեսակետին, ըստ որի՝ գործառույթների հաջորդականությունը միշտ նույն բնույթի է, եթե նույնիսկ բացակայեն մի քանիսը: Պ. Ռուբիո Մոնտաները, ով կառուցվածքային քննության է ենթարկել Էսպինոսա որդու *“Cuentos populares de Castilla y León”* հավաքածուի տասնութ հրաշապատում հեքիաթներ, քննադատել է Պրոպի կողմից առաջադրված գործառույթների որոշ հայեցակետեր՝ մասնավորապես այն հանգամանքը, որ Պրոպը հրաշապատում հեքիաթների գործառույթները կապում է դրանք իրականացնող կերպարների հետ: Մոնտաները վերաձևակերպել է որոշ գործառույթներ /Montaner, 1982: 42-52/ և, վերափոխելով Պրոպի կողմից առաջադրված կերպարների դասակարգումը, ավելացրել է մի քանիսը, քանի որ նրա կարծիքով Պրոպին այնքան էլ չի հաջողվել հեքիաթների կերպարների համակարգված ցուցակ ստեղծել /Montaner, 1982: 84-85/: Ա. Յերնանդեսը իր *“Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico”* հոդվածում, որտեղ հանգամանալից քննության է ենթարկում հեքիաթների տարբեր տեսակների կառուցվածքային և թեմատիկ դասակարգումները, նույնպես արժևորում է Պրոպի և Մելետինսկու առաջադրած մի շարք գաղափարներ: Սույն ուսումնասիրության մեջ Յերնանդեսը, հիմնվելով ռուս բանագետների դասակարգման վրա, իսպանական հրաշապատում հեքիաթները դասակարգում է՝ հիմնվելով չորս չափանիշների վրա. հերոսի բնույթը, առաջադրված խնդրի տիպը, հակառակորդի տեսակը և հերոսի փնտրտուքի հիմնավորումը /Hernández, 2006: 161/:

Առանձին քննության առնենք իսպաներեն *“cuento”* (հեքիաթ) տերմինը: Յայերենը այն քիչ լեզուներից է, որը «հեքիաթ» հասկացությունն արտահայտելու համար ունի առանձին եզրույթ: Այսպես, ըստ Յայաստանի գիտությունների ակադեմիայի լեզվի ինստիտուտի «Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարանի»՝ հեքիաթը 1. Ժողովրդական բանահյուսության մի տեսակ է, առասպելական արկածներով լի դեպքերի պատմություն, 2. սուտ բան, անհավատալի բան, 3. հրաշալի բան, 4. հեքիաթային: Իսպաներեն *“cuento”*

տերմինը ավելի բազմանշանակ է: Իսպաներենում “cuento” տերմինը կարող է նշանակել ոչ միայն հեքիաթի ժանր, այլև «պատմվածք»՝ պատմությունն իրական և մտացածին իրադարձությունների մասին: Ընդ որում, հարկ է նշել, որ “cuento”-ն «բանահյուսական հեքիաթ» հասկացությունն արտահայտող միակ հնարավոր տերմինը չէ և շրջանառության մեջ է մտել համեմատաբար ուշ: “Cuento”-ից բացի իսպանացի հեղինակներն օգտագործում են “relato”, “narración”, “historia”, “fábula” տերմինները: “Cuento” տերմինը “relato breve tradicional” իմաստով առաջին անգամ հանդիպում է XIV դարի “Libro del caballero Zifar” գրքում: Այդ տերմինը ծագել է computare «հաշվել» լատինական բառից և առաջին անգամ հիշատակվել 1080թ.: Միջնադարում ի հայտ է գալիս cuento-ի ևս մեկ իմաստ՝ «պատմել, փոխանցել իրադարձությունները»: Այսպիսով՝ “cuento” բառը կապված է “contar” բայի հետ և ենթադրում է ինչպես ճշմարտացի, այնպես էլ մտացածին բանավոր պատմություն: Սակայն XVII դարից սկսած այն առավել ապստոսական է մտացածին պատմվածքի շարքին: Եթե հայ ընթերցողի կամ ունկնդրի մոտ «հեքիաթ» տերմինը նախևառաջ առաջացնում է հենց բանահյուսական պատումի գուգորդումներ, ապա իսպանացու համար “cuento” տերմինը հաճախ անհրաժեշտ է գործածել ժողովրդական բանահյուսական հեքիաթը մատնանշող որևէ ածականի հետ՝ “cuento folclórico”, “cuento popular”, “cuento tradicional”:

Ինչ վերաբերում է «հրաշապատում հեքիաթ» տերմինին, ապա այն իսպաներենում ունի մի քանի համարժեքներ: Շատ ուսումնասիրողներ գործածում են “cuento de encantamiento” բառակապակցությունը, որում encantamiento բառն ունի «կախարդանք, հմայք» իմաստները: Այստեղ ընդգծվում է հեքիաթի սյուժեում արտասովոր շրջադարձերի, հերոսների վրա գերբնական ուժերի ազդեցության առկայությունը, ինչպես նաև հերոսի հատուկ շնորհն ու նրա ճակատագրի կանխորոշվածությունը: Հաճախ կարելի է հանդիպել “cuentos de hadas” հրաշապատում հեքիաթների, որոնցում գործող անձանց մեջ հիմնականում շեշտված է “hada”-ի՝ հրաշագործ գերբնական կնոջ, բարի կնքամոր կերպարը: Սակայն ինչպես նշում են իսպանացի բանագետները՝ “hada”-ն իսպանական հեքիաթներում հազվադեպ հանդիպող կերպար է, ինչի հետևանքով նման

բառակապակցությունը քիչ է գործածվում /Rodríguez, 1997: 42/: Յարկ է նշել նաև, որ հրաշապատում հեքիաթներում հաճախօգտագործվում են “magia” (կախարդանք) գոյականը և “mágico” (կախարդական) ածականը: Օրինակ, բոլոր հեքիաթային առարկաներից ամենակախարդականը՝ փայտիկը, կարող է անվանվել “varita mágica” (կամ varita de virtud): Այս դեպքում հատուկ դեր է խաղում կախարդանքը՝ “hechicería”-ն: “Hechicero” ածականը դասվում է “mágico”, hechicero”, “encantado” հոմանիշների շարքին՝ ցույց տալով, որ հեքիաթում գործում է կախարդ, վիճակ կամ իր գործառնություններով նման այլ կերպար: Իսպանական ժողովրդական հեքիաթներում հաճախ հանդիպում է “cuentos maravillosos” (հրաշապատում հեքիաթներ) բառակապակցությունը, որում “maravilloso” ածականը ընդգծում է հեքիաթի թողած տպավորությունը ունկնդրի վրա, այսինքն՝ այն գնահատվում է հասցեատիրոջ տեսանկյունից: Սակայն նշյալ ածականը երբեմն ընթերցողի կողմից թյուրիմացաբար առաջին հերթին ընկալվում է “estupendo, magnífico, maravilloso” (հրաշալի) նշանակությամբ: Իսպանացի բանագետների աշխատություններում կարելի է հանդիպել նաև “cuentos fantásticos” և “cuentos de héroes” անվանումներին, որոնք, ի տարբերություն “cuentos maravillosos” -ի, լայն գործածություն չունեն:

Մեծ է հեքիաթների դաստիարակչական, պատմաանաչողական և գրական-գեղարվեստական արժեքն ու նշանակությունը: Մարդիկ դարեր շարունակ ոգևորվել և ոգևորվում են հեքիաթների հերոսների խիզախության, անվեհերության, խելքի ու հնարամտության հրաշալի օրինակներով: Գալով խոր հնադարից՝ հեքիաթների լավագույն նմուշները այսօր էլ չեն կորցրել իրենց հմայքն ու ուժը և գեղարվեստական մեծ բավականություն են պատճառում մարդկանց: Իսպանացի բանագետները, ընդգծելով հեքիաթի բարոյախրատական բնույթը, մշտապես կարևորել են նրա դերը մարդկության առաջընթացում:

Այսպիսով՝ իսպանագիտական աղբյուրներում հեքիաթի, մասնավորապես հրաշապատում հեքիաթի ժանրային առանձնահատկությունները դարձել են տարբեր քննարկումների առարկա, թեև դեռևս չկա միասնական կարծիք հրաշապատում հեքիաթի էական տարբերակիչ հատկանիշների, դրա դասակարգման

սկզբունքների, ինչպես նաև «հրաշապատում հեքիաթ» եզրի վերաբերյալ :

Ծանոթագրություններ

1. Տարբեր տիպի հեքիաթների ժանրային առանձնահատկությունները մանրամասն քննարկվում են նաև Գր. Գրիգորյանի «Հայ ժողովրդական բանահյուսություն» գրքում: Այստեղ հեքիաթները ներկայացվում են երեք խմբով՝ կենդանական, հրաշապատում և իրապատում կամ կենցաղային, երգիծական: Խնդրո առարկա հրաշապատում հեքիաթների չորս խումբ է առանձնացնում Գրիգորյանը. հերոսական հեքիաթներ, ընտանեկան կոնֆլիկտի վրա կառուցված հեքիաթներ, սոցիալ-դասակարգային կոնֆլիկտի վրա կառուցված հեքիաթներ և արխայիկ հեքիաթներ /Գրիգորյան, 2015: 268-271/:
2. Տ. ՍապատաՌուիսը գտնում է, որ ամեն ոք չի կարող հեքիաթասաց լինել, քանի որ հեքիաթը որոշակի կախարդանքով, համոզմունքով, կրքով պատմելու համար հեքիաթասացը պետք է ունենա կյանքի երկար փորձ և լինի հասուն: Յուրաքանչյուր ժամ բարենպաստ չէ հեքիաթ պատմելու համար: Գիշերը ամենահարմար ժամանակահատվածն է, քանի որ գիշերային լուսավորությունը օգնում է հանգստանալ օրվա հոգսերից, հմայվել մթության կախարդանքով և, բացի այդ, գիշերը՝ աշխատանքային օրվա ավարտին, մարմինը և երևակայությունը մի հաճելի պատմություն լսելու կարիք ունեն: Հեքիաթը պատմելու հատուկ արարողության առումով նա առանձնացնում է կրակը, որի շուրջ հավաքվելը հատուկ ծիսակատարություն է, ինչն օգնում է ներթափանցել հեքիաթների կախարդական

աջխարհ՝ ստեղծելով մտերմիկ միջավայր և յուրահատուկ զգացմունքային մթնոլորտ/Ruiz, 2007: 26-31/:

3. Հեքիաթին բնորոշ և կայուն ձևով կրկնվող լեզվական միավորները հեքիաթագիտության մեջ ընդունված է անվանել ավանդական կայուն բանաձևեր: Ըստ Ն. Վարդանյանի՝ «նման բանաձևված մտքերը, բանահյուսական հնարները ընդգրկում են իմաստային, ժամանակային, տարածքային ամբողջություն» /Վարդանյան, 2015: 110/:
4. Հեքիաթալսման ժամանակ առաջացող լսողական տրանսի վեց հատկանիշ է առանձնացնում Բրայըն Սթուրմը. պատմության իրական լինելու զգացողություն, միջավայրի նկատմամբ անտեղյակություն, գործընթացի նկատմամբ թույլ հսկողություն կամ վերջինիս կորուստ, տեղի և ժամանակի խեղաթյուրված ընկալում: Ա. Ջիվանյանը նշում է. «հեքիաթալսման տրանսից զատ, հաստատապես գոյություն ունի նաև հեքիաթասացության կամ պատմության յուրօրինակ տրանս: Վերջինիս մասնակի ապացույցն է հեքիաթասաց ոգիների սերտ առնչությունը, իսկ երբեմն նաև նույնությունը քնաբեր ոգիների հետ» /Ջիվանյան, 2008: 44/:
5. Հեքիաթի տարբեր մեկնաբանությունների մասին խոսում են և՛ պատմաբանները, և՛ հոգեբանները, և՛ մարդաբանները, և սոցիոլոգները, միջարք մասնագետներ, որոնք դրամեջ տարբեր իմաստներ են տեսնում: Որպես ապացույց հանդես են գալիս այն բազմաթիվ ուսումնասիրությունները, որոնք արվել են հեքիաթի շուրջ: Իտալացի գրականագետ Ա. Ֆաեթին դրանցում վերլուծում է տարբեր գաղափարախոսությունների ներգործությունը, ֆրանսիացի բանագետ Պ. Սենտիվսը դրանք դիտում է որպես մշակութային դրոշմ, գերմանացի սոցիոլոգ, փիլիսոփա Է. Ֆրոմը՝ որպես կոլեկտիվ ենթագիտակցության առեղծվածներ, ամերիկացի պատմաբան Ռ. Դարնտոնը՝ որպես պատմական փաստաթղթեր, արգենտինացի գրող Խ. Կալվետին՝ որպես հնագույն ծեսերի մնացորդներ, ամերիկացի հեքիաթագետ Ջ. Չայփսը՝ որպես այրապաշտական աղավաղման

օրինակներ, իսկ իտալացի գրող Ջ. Սերմոնտին՝ որպես «լուսնային» փոխաբերություն /ըստ՝ Ruiz, 2007: 127/:

ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ

ԲԱՆԱԴԱՐՁՈՒՄՆԵՐԻ ԿԻՐԱՌՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱՌՈՒՄ

2.1 Համեմատությունը իսպանական հրաշապատում հեքիաթի գեղարվեստական համակարգում

Հրաշապատում հեքիաթների պատկերավոր արտահայտչամիջոցների շարքում իր ուրույն տեղն է գրավում պատկերավոր համեմատությունը: Համեմատության կարգը վաղուց ի վեր մի շարք գիտակարգերի ուսումնասիրության առարկա է: Տրամաբանության, հոգեբանության, էգզվաբանության և գրականագիտության մեջ ձևավորվել են համեմատությունների ուսումնասիրության տարբեր ուղղություններ: Չնայած քիչ չեն գեղարվեստական համեմատության քննության գրականագիտական մոտեցումները, սակայն այն առավել հաճախ ուսումնասիրվում է էգզվաբանության ոլորտում: Որպես ոճագիտության ուսումնասիրության առարկա համեմատությունն ունի իր առանձնահատկությունները¹: Այն գեղարվեստական ստեղծագործություններում կատարում է որոշակի գործառնություններ՝ դիտվելով թե՛ որպես էգզվական երևույթ և թե՛ որպես տեքստի

անբաժան մաս: Ոճագիտության ոլորտում համեմատությունն ուսումնասիրվում է՝ ելնելով գեղարվեստական խոսքում նրա կատարած գործառույթներից:

Դեռևս հնագույն ժամանակներից համեմատության խնդիրը եղել է մի շարք ուսումնասիրողների ուշադրության կենտրոնում, սակայն մինչ այժմ կատարակարծությունն այդ հարցի շուրջ: Միանշանակ հնարավոր չէ ասել՝ համեմատությունը բանադարձում է, թե՛ այլաբերության տեսակ: Որոշ լեզվաբաններ նշում են, որ համեմատություններում բառերի իմաստները փոփոխությունների չեն ենթարկվում, մյուսների կարծիքով՝ տվյալ դեպքում տեղի է ունենում իմաստի փոփոխություն, ինչի հետևանքով էլ համեմատությունը դառնում է ինքնուրույն իմաստային միավոր: Միայն համեմատության նման ընկալման դեպքում այն կարելի է դասել այլաբերության շարքին: Հայ լեզվաբան Լ. Եզեկյանը համեմատությունը դասելով այլաբերության շարքին՝ տալիս է հետևյալ սահմանումը. «Համեմատությունն այլաբերության տարատեսակ է, ոճական այնպիսի հնարանք, որի դեպքում որևէ առարկայի կամ երևույթի նկարագրությունն ավելի պարզ ու տպավորիչ, պատկերավոր դարձնելու նպատակով համադրվում է այդ առարկայի որևէ կողմի արտաքին կառուցվածքով կամ ներքին իմաստային յուրահատկություններով (տվյալ պահին կամ ընդհանրապես) նման առարկայի կամ երևույթի հետ, որն ավելի ծանոթ է և բացահայտում է նկարագրվող իրողության էությունը» /Եզեկյան, 2006: 340/:

Համեմատությունները պետք է տարբերել փոխաբերություններից՝ միաժամանակ ընդունելով, որ այդ երկու երևույթները նման են և նույնանպատակ: Գրականության մեջ համեմատությունը հաճախ դիտարկվում է որպես փոխաբերության մասնակի դեպք, իսկ երբեմն էլ *համեմատություն և փոխաբերություն* եզրույթներն օգտագործվում են որպես հոմանիշներ: Ստորև ներկայացնենք համեմատության և փոխաբերության տարբերական խնդրին վերաբերող մի քանի սահմանումներ: Ռուս նշանավոր լեզվաբան Վ. Յա. Պրոպը նշել է. «Փոխաբերությունից առավել տարածված է համեմատությունը: Համեմատությունը բավականին մոտ

Ե փոխաբերությունը: Փոխաբերության դեպքում մի պատկերը փոխարինվում է մեկ ուրիշով, համեմատության դեպքում՝ ելակետային պատկերը պահպանվում է, սակայն մոտենում է մյուսին նմանությամբ» /Пронн, 1958: 522/: Ռուս հայտնի գիտնական Ա. Ա. Պոտեբնյան իր «Տեսական պոետիկա» աշխատության մեջ համեմատությունը համարում է այլաբերության տեսակ՝ անդրադառնալով համեմատության և փոխաբերության նույնականացման խնդրին /Потебня, 1990: 76/: Համեմատության և փոխաբերության տարբերակման հարցում բավականին ընդգրկուն է Ն. Արությունովայի տեսակետը, ըստ որի, համեմատության և փոխաբերության կապն անժխտելի է: Նա գտնում է, որ եթե համեմատության կազմից հանենք *պես, նման, կարծես, իբրև* բառերը, ապա կստանանք փոխաբերություն, այսինքն՝ նմանատիպ բառերի կրճատումը նախադասության կազմից մակդիրի ստեղծման հիմք է հանդիսանում: Ըստ Ն. Արությունովայի՝ այսպիսի հնարի կիրառման դեպքում նախադասության շարահյուսական կազմը նույնպես փոփոխության է ենթարկվում: Ի տարբերություն համեմատության՝ փոխաբերությունը շարահյուսորեն ճկուն է: Նաշեշտում է նաև, որ փոխաբերությունը լակոնիկ է և խոսքը դարձնում է ավելի հակիրճ, մինչդեռ համեմատությունն այն ընդլայնում է: Արությունովայի կարծիքով համեմատության և փոխաբերության մեկ այլ տարբերությունն էլ այն է, որ եթե փոխաբերությունը կայուն նմանություն է ցույց տալիս, ապա համեմատության դեպքում այդ նմանությունը կարող է լինել մնայուն կամ անցողիկ, իրական կամ թվացյալ, մակերեսային կամ խորը: Նա, անդրադառնալով նաև այս երկու երևույթների կառուցվածքին, նշում է, որ դասական համեմատությունը եռանդամ է, իսկ փոխաբերությունը՝ երկանդամ /Арутюнова, 1990: 10-28/: Համեմատության և փոխաբերության կարգերի սահմանազատման հարցը մանրամասն քննվում է Ս. Գասպարյանի աշխատություններում: Ըստ նրա՝ փոխաբերությունը, որը հիմնվում է իմաստի փոխաբերման վրա, դասվում է այլաբերությունների շարքին, իսկ համեմատությունը, որտեղ ամեն բառ օգտագործվում է ուղղակի իմաստով, համարվում է խոսքի բանադարձում: Այնուամենայնիվ, նրանց միջև կարելի է շատ ընդհանրություններ

գտնել: Այդ պատճառով է թերևս, որ համեմատությունը հաճախ համարվում է շրջված փոխաբերություն: Հեղինակի համոզմամբ՝ այսպիսի մոտեցումը կարելի է արդարացված համարել, եթե երևույթները քննենք տրամաբանական տեսանկյունից: Հայտնի է, որ և՛ փոխաբերությունը, և՛ համեմատությունը հիմնվում են երկու երևույթների նմանության վրա՝ հանդիսանալով միևնույն երևույթի տարբեր դրսևորումներ: Այնուամենայնիվ, համեմատման արդյունքները յուրաքանչյուր դեպքում էլ յուրօրինակ են, և միևնույն տրամաբանական գործընթացը ստանում է տարբեր լեզվական դրսևորումներ: Եթե փոխաբերության դեպքում երկու հասկացությունների համեմատությունը հանգեցնում է փոխաբերական իմաստի, ապա համեմատության կազմի մեջ մտնող բառերի դեպքում իմաստային որևէ փոփոխություն տեղի չի ունենում /Гаспарян, 2013: 46/: Իսպանացի գրականագետ Խոսե Դոսուելոն ելնելով համեմատության և փոխաբերության սահմանման հարցում Արիստոտելի տեսակետից՝ նույնպես հակված է համեմատությունը համարել փոխաբերության տեսակ: Ըստ նրա՝ փոխաբերությունն իրականացվում է մեր մտքում արդեն գոյություն ունեցող համադրության շնորհիվ /Pozuelo, 1983: 100-102/: Այդուհանդերձ, երկու արտահայտչամիջոցներն էլ բազմաթիվ ընդհանուր կողմեր ունեն, քանի որ երկուսն էլ ծառայում են մեկ նպատակի՝ գեղագիտորեն ազդել ընթերցողի վրա: Այդ է պատճառը, որ հաճախ համեմատությունն անվանում են «ընդլայնված փոխաբերություն» և դիտարկում որպես փոխաբերության տարատեսակ:

Ընդհանուր առմամբ համեմատությունը պատկերավոր խոսքի դրսևորման ձև է, որը որոշակի կոնկրետություն և կենդանություն է հաղորդում պատկերված երևույթներին, ինչպես նաև ակնհայտ դարձնում հեղինակի վերաբերմունքը պատմության գլխավոր գործող անձի կամ առարկայի նկատմամբ: Ինչպես նկատել է ռուս լեզվաբան Ա. Եֆիմովը, «Հաջողված համեմատության կարևորագույն հատկանիշներից է անսպասելիության, նորության, հնարամտության տարրը: Այդ պատճառով յուրաքանչյուր հեղինակ համեմատությունների ընտրության և կիրառման առումով խիստ անհատական է» /Ефимов, 1961: 491/:

Համեմատության ոճական արժեքը դրսևորվում է առարկայի նոր հատկանիշների բացահայտմամբ, քանի որ տարբեր առարկաների մերձեցումն օգնում է համեմատության առարկայի մեջ, բացի հիմնական հատկանիշից, վեր հանել նաև մի շարք լրացուցիչ հատկանիշներ, ինչը զգալիորեն հարստացնում է գեղարվեստական տպավորությունը: Համեմատության անդամների իմաստների մերձեցման և հատման ժամանակ պատկերացում է ստեղծվում համեմատության մեջ մտնող բառերի և բառակապակցությունների բովանդակության տարողունակության և գեղարվեստական խորության մասին /Селиванов, 1975: 108/:

Համեմատությունները սովորաբար կազմվում են երեք բաղադրիչներից՝ համեմատվող առարկան՝ համեմատելին, այն առարկան, որի հետ համեմատվում է՝ համեմատյալը և այն հատկանիշը, որի հիման վրա կատարվում է համեմատությունը՝ համեմատության հիմքը: Ըստ Էդ. Ջրբաշյանի, «Համեմատության հիմքը սովորաբար երկու երևույթների միջև եղած որևէ նմանությունն է, կամ նրանց նկատմամբ հեղինակի մոտեցման ընդհանրությունը, որի շնորհիվ կապ է ստեղծվում նրանց միջև, մեկի օգնությամբ բացատրվում և բնութագրվում է մյուսը» /Ջրբաշյան, 1967: 217/: Այն կարող է նաև խոսքում երբեմն բացակայել, արտահայտված չլինել, քանի որ ինքնին հասկացվում է: Դասովորաբար լինում է այն դեպքում, երբ տվյալ առարկան բնորոշվում է մեկ հիմնական հատկանիշով, որը ոչ միայն տվյալ դեպքում, այլև ընդհանրապես հատուկ է այդ առարկային: Այս կարգի համեմատությունները կոչվում են երկանդամ: Համեմատությունը կարող է կառուցվել մեկ կամ մեկից ավելի հատկանիշների հիման վրա, որոնք հաճախ լինում են ակնհայտ, տվյալ առարկային բնորոշ մշտական հատկանիշ, երբեմն էլ նույնիսկ անսպասելի, ոչ հիմնական, որ տվյալ դեպքում վեր է ածվում հիմնական հատկանիշի:

Չնայած համեմատության և փոխաբերության սահմանազատման, նրանց փոխներթափանցումների խնդիրը բազմակողմանի ուսումնասիրության առարկա է դարձել տարբեր աշխատություններում, դեռևս կան տարակարծություններ, և խնդիրն

ուսումնասիրության կարիք ունի ինչպես գրականագիտական, այնպես էլ լեզվաբանական մակարդակներում:

Համեմատությունը բանահյուսական ստեղծագործություններում հանդիպող ամենատարածված հնարներից է: Լինելով լեզվի պատկերավորման միջոցների նախնական և պարզագույն ձևը՝ համեմատությունը միաժամանակ նրանց բոլորի հիմքն է և լայնորեն կիրառվում է գեղարվեստական խոսքում /Ջահուկյան, 2007: 213/: Յուրաքանչյուր բանահյուսական ստեղծագործության մեջ առկա է բազմազան համեմատությունների մի ամբողջ համակարգ, որտեղ յուրաքանչյուր համեմատություն նախնառաջ ընկալվում է անմիջականորեն, հուզականորեն, առանց իմաստի մեջ խորանալու: Սրանում է դրսևորվում անսպառ էներգիա պարունակող ժողովրդական ստեղծագործության ազդեցությունը ընթերցողների վրա: Հայտնվելով բանահյուսական ստեղծագործության կազմում և ամբողջովին ենթարկվելով նրա բովանդակության պահանջներին՝ համեմատությունը ձեռք է բերում գեղագիտական մեծ կարևորություն, հարստանում է լրացուցիչ հարանշանակություններով և իմաստային նրբերանգներով՝ առաջացնելով բազմաթիվ գույճեր ու մներ:

Համեմատության բնույթն ու դերը ժողովրդական ստեղծագործությունների մեջ ուսումնասիրել են հայտնի գիտնական-բանագետները, սակայն նրանց աշխատությունները կրում են կա՛մ ընդհանուր տեսական բնույթ, կա՛մ էլ դրանցում համեմատությունը դիտարկվում է ժողովրդական քնարերգության ընդհանուր պոետիկական միջոցների համակարգում՝ առանց հաշվի առնելու առանձին ժանրում կամ ժանրային տարատեսակում դրա գործածության յուրահատկությունները: Այս առումով հայ իրականության մեջ առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Ա. Ջիվանյանի «Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում (հայկական հեքիաթի նյութի հիման վրա)» դոկտորական ատենախոսությունը:

Համեմատությունը, որպես ոճական հնար, հատուկ է բոլոր բանահյուսական ժանրերին, սակայն նրա տեսակարար կշիռը, կազմը և գործառնությունները դրանցից յուրաքանչյուրում միատեսակ չեն,

այսինքն՝ ոճական առումով համեմատությունները միանշանակ չեն: Հեքիաթներում համեմատությունների հիմնական գործառույթը որևէ առարկայի կամ երևույթի հետ համեմատության միջոցով հերոսի որևէ հատկանիշի ընդգծումն է, նրան յուրահատուկ հուզականություն և արտահայտչականություն հաղորդելը:

Պատկերավոր համեմատությունը հեքիաթի գերիշխող ոճական հնարներից է: Եթե փոխաբերությունը հեքիաթներում հաճախ հանդիպող երևույթ չէ, ապա համեմատությունները, ընդհակառակը, շատ գործածական են: Հեքիաթներում հանդիպում են համեմատությունների բոլոր տեսակները: Հեքիաթի տեքստում համեմատության գերակշռումը պայմանավորված է մի շարք հանգամանքներով. նախևառաջ՝ հեքիաթի անանունությամբ և կոլեկտիվ հեղինակությամբ: Հեքիաթի լեզուն աչքի է ընկնում պարզությամբ, իսկ համեմատությունն իր պարզագույն կառուցվածքով հեշտորեն հարմարվում է հեքիաթային միջավայրին՝ առավել դյուրին դարձնելով վերջինիս ընկալումը: Մեկ այլ կարևոր պատճառ էլ հեքիաթի բանավոր պատում լինելն է: Այն փոխանցվում է բերանացի և վստահված է հեքիաթասացի հիշողությանը, այդ իսկ պատճառով էլ, ի տարբերություն փոխաբերությունների, համեմատություններն իրենց պարզ կառուցվածքի շնորհիվ առավել դյուրին են մտապահվում: Այս խնդրին հանգամանալից անդրադարձել է նաև Ա. Ջիվանյանը, ըստ որի, պատճառներից մեկն այն է, որ հեքիաթում, որպես վաղնջագույն տեքստ, հստակ տարբերակված չեն համեմատություններն ու փոխաբերությունները, չնայած մինչ օրս, ինչպես վերն արդեն նշել ենք, շատ տեսաբաններ հաճախ նույնացնում են այդ երկու հնարները: Սակայն չնույնացնելու դեպքում էլ համեմատության գերակշռումը բացատրվում է հեքիաթի ժանրային առանձնահատկություններով: Նաև նաև նշում է, որ փոխաբերությունները տարածված չեն հեքիաթներում, քանի որ պարունակում են մի շարք երևակայական և անհնարին տարրեր, մինչդեռ համեմատությունները առավել վառ նկարագրում են այն, ինչն արդեն հայտնի է²: Ըստ նրա՝ հեքիաթներում փոխաբերություններն ավելի հաճախակի կարող են հանդիպել

հեքիաթների վերնագրերում և կերպարների անուններում /Զիվանյան, 2008: 72-75/:

Ստորև անդրադառնանք իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հանդիպող համեմատության և քննության միջարք օրինակների հիման վրա: Ներկա աշխատանքում նպատակ չի դրվում կատարել տվյալ հեքիաթներում հանդիպող համեմատության և քննության սպառնալից դասակարգում, սակայն վերջիններիս դասակարգումն ըստ որոշակի խմբերի և կառուցվածքային չափանիշի հստակության և կմտցնի մեր քննության մեջ:

Իսպանական հեքիաթներում հանդես եկող ոճական հնարների ընդհանուր համակարգում համեմատության և քննության զգալի տեղ են զբաղեցնում: Դրանք թույլ են տալիս առավել ամբողջական և հուզական ձևով արտահայտել հեքիաթների գեղարվեստական բովանդակությունը: Հեքիաթներում համեմատության և քննության իրենց կառուցվածքով չեն տարբերվում բանահյուսության մյուս ժանրերի համեմատության և քննության: Դրանք միջտկազմված են երկու մասից. այն, ինչը համեմատվում է (իրական մասը) և ինչի հետ է համեմատվում (պատկերավոր մասը): Այս առումով համեմատության և քննության ընդհանուր բանահյուսական երևույթ է, ոչ միայն գրական, այլ և ընդհանրապես լեզվական /Kryukov, 1975: 131/: Իսպաներենում գեղարվեստական համեմատության և քննության կազմելու գործառնությամբ հանդես են գալիս հետևյալ համեմատական կապերը՝ *como* (ինչպես), *cual* (ինչպիսի), *así* (այսպիսի), *así como* (ինչպես նաև), *tal* (ինչպիսի, նման), *igual que* (նույն կերպ, ինչ), *tan* (այնքան), *semejante a* (նման), *parecido a* (նման), *lo mismo que* (նույնը, ինչ) և այլն: Իսպանական բանահյուսության մեջ՝ հատկապես հեքիաթներում, հաճախ հանդիպում են առավելության, ստորադասության կամ հավասարության որևէ հարաբերության ներկայացնող համեմատական կառույցներ: Իսպաներենում առավելության հարաբերությունը սահմանող համեմատական կառույցները կազմվում են *más* (ավելի) բառի օգնությամբ: Որպես ստորադասության հարաբերություն սահմանող կառույց հանդես է գալիս *menos* (պակաս) բառը: Հավասարության հարաբերությունն արտահայտող հիմնական կառույցներն են *tan* (այնքան), *tanto* (այնքան), *igual* (նման), *artículo+mismo* (հոդ+նույն), *como si + subjuntivo* (կարծես

թե քղղձակ ան եղանակ) ձևերը: Սակայն տվյալ համեմատական կառույցներում սովորաբար բացակայում է առարկայի գեղագիտական գնահատությունը, այսինքն՝ համեմատությունը չի դառնում առարկան գեղագիտորեն բնութագրելու միջոց: Այս համեմատությունները չունեն գեղարվեստական համեմատության կարևոր առանձնահատկությունը՝ պատկերավորությունը /Պողոսյան, 1991: 22/:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում գեղարվեստական համեմատություններ կազմելու գործառնությունը առավել հաճախակի հանդես եկող համեմատական կապը *como*-ն է (ինչպես): Օրինակ՝

Vivían como tortolitas y tan felices, que de eso no se ha visto desde que el mundo es mundo. (La hormiguita, p. 2)

Sus ojos se pusieron rojos y brillantes como dos rubies, no se quedaron en zaga los de su contrario, que se pusieron como dos carbunclos, aumentó con esto furor, y erizó sus escamas como un puercoespín sus púas. (Los caballeros del pez, p. 6)

Հնչերանգը ևս մեծ դեր է խաղում համեմատությունների կազմում: Այս առումով հաճախ *“como”* համեմատական բառին հաջորդում է դադար, ինչը վկայում է, որ հեղինակը որոնում է համապատասխան բառ ստեղծված պատկերը ներկայացնելու նպատակով: Կարելի է կարծել, որ հեղինակը նաև ապավինում է ընթերցողի/սողի ստեղծագործական երևակայությանը այդ բացը լրացնելու համար: Հեքիաթն ընթերցելիս նման համեմատությունները բնութագրվում են տեմպի զգալի դանդաղեցմամբ և համեմատության երկրորդ մասի ձայներանգի անկմամբ, ինչը բառերին հաղորդում է լրացուցիչ հուզական նրբերանգ և լիակատար հնչողություն: Այսպես, եթե *“el capitán cayó enterito en la pez hirviendo y se quedó como un chicharrón”* (Juan el de la vaca, p. 3) համեմատությունը կարդանք առանց *“como”*-ից հետո դադարն ընդգծելու, ապա այն զգալիորեն կկորցնի իր պատկերավորությունը /Гаспарян, 2013/:

Իսպանական հեքիաթներում հաճախ կարելի է հանդիպել ածականի համեմատության աստիճաններին՝ մասնավորապես առավելության հարաբերությունը սահմանող *más....que* (ավելի քան) համեմատական կառույցին:

*La contó que había ido la moza vestida de un traje de estrellas mucho **más bonito que los dos otros trajes**. (Los tres trajes, p. 366)*

*Y se fue al baile en un coche **más elegante que la noche primera**. (Estrellita de Oro, p. 371)*

Մեծ թիվ են կազմում *tan* (այնքան) համեմատական կառույցի օգնությամբ կազմված համեմատությունները.

*Eran los hermanos **tan en extremo parecidos, que** dieron en llamarlos “El caballero Doble”. (Los caballeros del pez, p. 3)*

*Eran ambos **tan buenos, tan dóciles y tan compuestitos, que** el pescador y su mujer los querían mucho. (El pájaro de la verdad, p. 2)*

Լայնորեն տարածված են նաև “*parecer*” (թվալ, նմանվել) բայի օգնությամբ կազմված համեմատությունները.

*Una mujer vio entrar en su corral una hermosa gallina negra, la que a poco puso un huevo que **parecía de pava**, y más blanco que que la cal. (La gallina duende, p. 1)*

*Llamó al castillo, y se asomaron luego al rastrillo las fieras narices de la vieja, que **parecía un pez-espada**. (Los caballeros del pez, p. 10)*

Համեմատությունները, ինչպես արդեն վերը նշեցինք, ոչ միայն ներկայացնում, վեր են հանում առարկայի այս կամ այն հատկանիշը, այլ միաժամանակ արտահայտում են հեղինակի վերաբերմունքը, նրա տրամադրությունը այս կամ այն անձի, որևէ երևույթի, իրողության նկատմամբ: Այս առումով յուրաքանչյուր հեքիաթային ստեղծագործությունն յուրօրինակ է և անկրկնելի, և համեմատությունների պատկերավոր բնույթի բացահայտման նպատակով հարկ է հաշվի առնել հեղինակի՝ տվյալ դեպքում ժողովրդի պատկերավոր մտածողության առանձնահատկությունները: Այս իմաստով համեմատությունը, ինչպես և արտահայտչական մյուս միջոցները, հաճախ հեքիաթասացի վերաբերմունքի, անմիջական տպավորության արդյունք է՝ կապված տվյալ իրավիճակի, հանգամանքների, ինչպես նաև նրա հոգեվիճակի և տրամադրության հետ: Այսպես կոչված կամայական (սուբյեկտիվ) բնույթի համեմատությունները գործ են ածվում հատկապես այն դեպքերում, երբ համեմատվողը անձնավորություն է /Եզեկյան, 2006: 342/: Այսպես, իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում զանազան գծերով օժտված կերպարների նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքն արտահայտվում է

համապատասխան մի շարք համեմատությունների միջոցով: Տվյալ հեքիաթներում հանդես եկող համեմատությունների քննությունը ցույց է տալիս, որ ամենամեծ խումբը կազմում են գեղեցկությունը նկարագրող համեմատությունները: Փաստական նյութի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ գեղեցկությունն արտահայտող պատկերավոր համեմատությունները քանակապես գերակշռում են մյուսների:

Հեքիաթներում համեմատությունը մեծամասամբ դրսևորվում է հենց առաջին իսկ տողերում, երբ տրվում է հերոսների նկարագրությունը: Նման համեմատությունները աչքի են ընկնում իմաստային երանգների նրբությամբ, բազմազան զուգորդումներով, հսկայական արտահայտիչ ներուժով, ինչն էլ, իսկզբանե, նպաստում է անկրկնելի հեքիաթային պատկերների ստեղծմանը: Օրինակ՝

*Esta era una madre que tenía dos hijas que eran **tan altas como chopos**. (María como un ajo, p. 452)*

*Había vez y vez una hormiguita tan primorosa, **tan concertada, tan hacendosa, que era un encanto**. (La hormiguita, p. 1)*

*Un hombre tenía tres hijos. Los dos mayores eran **más listos que el menor** y por eso siempre le hacían burla. (La gaita que hacía a todos bailar, p. 440)*

*Esta era una madre que era muy guapa, muy guapa, **la mujer más guapa que podía existir en el mundo**. (Blanca Flor, p. 376)*

Որպես հեքիաթային հերոսի գեղեցկության համեմատության եզր՝ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներից շատերում կիրառվում են *աստղ* և *արև* բառերը: Հերոսը գեղեցիկ է ու պայծառ, ինչպես համեմատության առարկան՝ աստղը կամ արևը: Համեմատության հիմքում ակնհայտ է *լույս* իմաստի առկայությունը, որի պաշտամունքը մարդկության ամենավաղնշական հավատալիքներից է, ինչը դրսևորվում է տարբեր ժողովուրդների առասպելաբանության ու դիցաբանության մեջ: Ուստի, որպես կանոն, *լույս* բառի հետ կատարվող համեմատությունները շատ գործածական են ամենատարբեր մշակույթներում և հատկապես հեքիաթի ժանրում դրանք համընդհանուր են: Քննենք մի քանի օրինակ իսպանական հեքիաթներից.

*Y estando el rey en la guerra dio a luz su mujer dos niños preciosos que **parecían dos estrellas**. (La niña sin brazos, p. 352)*

*Y se puso en la carta que gorviera porque su mujé había dao niño mu guapito, mu guapito, que **parecían dos estrellas**. (La cueva del dragón, p. 401)*

*La niña tuvo dos niñitos **más hermosos que el sol**. (El cisquero y el demonio, p. 354)*

Համանման համեմատությունների օրինակներ առկա են նաև այլ մշակույթների հեքիաթներում:

Եթե իսպանական հրաշապատում հեքիաթներից բերված հատվածները փորձենք քննել, օրինակ, հայկական ժողովրդական հեքիաթների հենքի վրա, ապա դժվար չէ նկատել իսպանական հեքիաթներում առկա որոշակի լեզվամշակութային տարրերի ընդհանրությունը հայկական հեքիաթների հետ:

Այսպես, հայկական հրաշապատում հեքիաթներում ևս գեղեցկությունը հաճախ համեմատվում է լույսի հետ: Այս առումով «Գառնիկ Աղաբեր» հեքիաթում *ակն ու արեգակ* բառերի հիմքում հանդես է գալ իսլույսի իմաստաբարունակող համեմատություն.

*Գառը որ աղաք են անում տանեն՝ Էն սհաթը աղջիկը ծառիցը իրան վեր ա գցում: Տեսնում են **ի՞նչ մի նաշխուռն ակն ու արեգակ, հուրի մալլաք աղջիկ**. Ենքա՛մ սիրուն, Ենքա՛մ սիրուն, որ չու տես չխմես, հենց նրա գյուղ ջամալին թամաշ անես: (Գառնիկ Աղաբեր, Ղանալ անյան, Էջ 112)*

Հաջորդ օրինակը վերցված է «Ամենագեղեցիկ հարսնացուն» պրոտոգալական ժողովրդական հեքիաթից.

*Արքայազնը վերցրեց նարինջը, այն նետեց դեպի առաստաղը, ամպրոպ ճայթեց և հրաշք տեղի ունեցավ՝ շուրջքոլ որն ամեն բան փոխվեց. պալատի պատերը հարուստ գորգերով պատվեցին, պոռոների բեկորները վերածվեցին ոսկեզօծ գահի, բայց ամենագարմանալին այն էր, որ **կապիկ կինը դարձավ այ նքան գեղեցիկ, որ անգամ արևը կարող էր նախանձել նրան**: (Хранители*

сказок,

Самая

красивая

невеста,

<http://hobbitaniya.ru/portuguese/portuguese24.php>)

Գրիմ եղբայրների «Գորտ թագավորը կամ Հայնրիխ Երկաթը» հեքիաթում ևս աղջկա գեղեցկությունը համեմատվում է արևի հետ.

Անցած գնացած հինհին ժամանակներում, երբ կախարդություներ դեռևս ազդեցություն էր գործում, մի թագավոր է լինում: Նրա աղջիկները բոլորը գեղեցկուհիներ են լինում, բայց ամենափոքրը բոլորից սիրուն է լինում, էնքան սիրուն, որ **նույնիսկ աշխարհում շատ բան տեսած արևը նրա երեսին նայելիս զարմանքից քար է կտրում:** (Գորտ թագավորը կամ Յայ նրիխերկաթը, Գրիմ եղբայրներ, հեքիաթներ, էջ 3)

Արևելյան հեքիաթներում նույնպես հանդիպում են նման օրինակներ, մասնավորապես, «Յագար ու մեկ գիշեր» հեքիաթների ժողովածուի մեջ գետեղված «Սևափայտե ձիու հեքիաթը» սկսվում է թագավորի երեխաների հետևյալ նկարագրությամբ.

Պատում է, որ հին ժամանակներում մի մեծ, բարձրագահ թագավոր կար, և **նաերեք աղջիկ ուներ, լիալ ուսնի ու ծաղկու նարտեզի նման, ու մի տղա՝ իսկը լուսին:** (Սևափայտե ձիու հեքիաթը, Յագար ու մեկ գիշեր, էջ 329)

Իսպանական հեքիաթներում երբեմն հերոսի գեղեցկությունը համեմատվում է վարդի հետ՝ որպես գեղեցկության վառ խորհրդանիշ: Օրինակ՝

*Y la madre escribió a su hijo que su mujer había dao a luz **dos niños como dos rosas.*** (La niña sin brazos, p. 350)

Նման համեմատություններ հանդիպում են նաև այլ մշակույթների հեքիաթներում: Այսպես, Գրիմ եղբայրների «Լուսերեսն ու Վարդերեսը» հեքիաթը սկսվում է հետևյալ նկարագրությամբ.

Լինում է, չի լինում՝ մի աղքատ որբնայրի կին: Ապրելիս է լինում մի փոքրիկ տնակում: Տնակի առջև մի պարտեզ է ունենում, պարտեզի մեջ՝ երկու վարդի թուփ մինը՝ սափտակ վարդի, մյուսը՝ կարմիր: **Էն վարդի թփերի նման էլ երկու փոքրիկ աղջիկ է ունենում.** մեկի անունը՝ Լուսերես, մյուսինը՝ Վարդերես: (Լուսերեսն ու Վարդերեսը, Գրիմ եղբայրներ, հեքիաթներ, էջ 23)

Նշյալ հեքիաթներում գեղեցկությունն նկարագրող համեմատությունները բաղաձայնույթների շնորհիվ ձեռք են բերում որոշակի ռիթմիկ հնչեղություն, որի պատճառով

նախընտրելի են դառնում հեքիաթասացների համար (niños preciosos que parecían más hermosos que el sol): Նման համեմատությունների արտահայտչականությունն առավել ընդգծվում է նաև նվազական-փաղաքշական վերջածանցների միջոցով: Օրինակ՝

*Y Juana se puso entonces el traje encarnao y estaba **más guapito que nunca**. (Los tres trajes, p. 365)*

*Y ese mismo día tuvo un hijo der tamaño de una abuja, **tan pequeñito que casi no se podía vé**. (Periquillo, p. 452)*

Իսպանական հեքիաթներում հատկապես տարածված են –ito (pequeñito-փոքրիկ, guapito-գեղեցիկ) նվազական-փաղաքշական վերջածանցով հանդես եկող ածականները, որոնք հիմնականում կրում են հուզական նրբերանգ:

Իսպանական հեքիաթներին բնորոշ է նաև գեղեցկությունը համեմատել արքայադստեր հետ, ով սովորաբար հեքիաթներում անպայման պետք է լինի գեղեցիկ: Առհասարակ տարբեր ազգերի հրաշապատում հեքիաթներում արքայադուստրը հանդես է գալիս իբրև գեղեցկության, բարության, խելքի, ուժի, բարոյական բարձր սկզբունքների մարմնացում՝ դրանով իսկ բացահայտելով ժողովրդի պատկերացումները իդեալական կնոջ վերաբերյալ: Օրինակ՝

*Estaba tan hermosa que **parecía una princesa**. (La zamarra, p. 362)*

*Y se vistió con su traje de estrellas y brillantes y estaba **tan hermosa que no había en el mundo princesa más hermosa que ella**. (La zamarra, p. 363)*

*Y cuando ya iban llegando al palacio se abrió la caja y vio el mozo a su novia, que **parecía una princesa hermosísima**. (La princesa mona, p. 429)*

Գեղեցկությունն նկարագրող համեմատությունները հաճախ լինում են ծավալուն՝ աչքի ընկնելով ընդարձակ վառ նկարագրությամբ, որոնց միջոցով հիմնականում ներկայացվում է հերոսների արտաքին նկարագիրը: Օրինակ՝

*Apenas hubo dicho estas palabras, cuando vieron que bajaba por la chimenea **una mujer hermosísima, era tan pequeña, que su altura no llegaba a media vara, traía como una Reina, una corona de oro en la cabeza**. (Los deseos, p. 2)*

*Y así fue que Dios les concedió un hijo y nació **tan pequeño como un cañamón; le llamaron Periquillo, y, como no creció ni una cuarta más, con Periquillo se quedó**. Conque pasó el tiempo y Periquillo fue cumpliendo años **tan diminuto como***

siempre, pero era un muchacho voluntarioso que no se arredraba por ser tan pequeño. (Periquillo, p.1)

*En medio de la planta estaba sentada una niña **tan hermosa como diminuta. Por su tamaño, igual que el de una almendra, su madre la llamó Almendrita.** Ningún nombre habría podido describirla mejor. **Tan pequeña que su padre la paseaba asomada al bolsillo de la chaqueta, una cáscara de nuez le servía de cuna y se bañaba en un dedal.** (Almendrita, p. 1)*

Վերը բերված օրինակներում համեմատությունը գուգակցվում է ինքնատիպ նվազասույթով՝ ստեղծելով հեքիաթային անգուգական պատկեր («այնքան փոքր էր, որ նրա հասակը կես վարայի (երկարության չափ) չէր հասնում», «քանի որ կանեփի պես փոքր էր, նրան կոչեցին Պերիքիլյո», «քանի որ երեխան նուշի չափ էր, մայրը նրան կոչեց Նուշիկ, այնքան փոքրամարմին էր, որ հայրը նրան զբոսանքի տանելիս իր բաճկոնի գրպանն էր դնում, ընկույզի կեղևը որպես օրորոց էր ծառայում և լողանք էր ընդունում մատնոցի մեջ»): Նման օրինակները շատ են իսպանական հեքիաթներում: Նման համեմատության օրինակ հանդիպում է նաև Հանս Քրիստիան Անդերսենի «Մատնաչ ափիկը» հեքիաթում՝

*Ի՛նչ սքանչելի ծաղիկ է, ասաց կինը և համբուրեց նրա գեղեցիկ, կարմրադեղին թերթիկները: Բայց հենց այն րոպեին, երբ նա համբուրեց, ծաղկի մեջ մի բան իջչաց, և կոկոնը լրիվ բացվեց: Այժմ արդեն երևաց, որ դա իսկական կակաչ է: Նրա մեջտեղը՝ փոքրիկ կանաչ վարսանդի վրա, **նստած էր մի շա՛ տպալիկ աղջիկ, այնքան, որ հազիվ մի մատնաչ ափհասակ ուներ: Դրահամար էլ նրա անունը դրին Մատնաչ ափիկ:** (Մատնաչ ափիկը, Անդերսեն, էջ 2)*

Ուշագրավ է, որ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում գունանվանական համեմատությունները սակավաթիվ են: Մինչդեռ, այլ մշակույթների հեքիաթներում դրանք զգալի թիվ են կազմում և սովորաբար ցույց են տալիս գեղեցկության բարձր աստիճան: Նշենք, որ գունանվանական համեմատությունները հեքիաթներում հիմնականում կազմվում են երեք գույների միջոցով՝ *սպիտակ ինչ պես....., կարմիր ինչ պես.... և սև ինչ պես.....*: Օրինակ՝

*Pero al llegar se ve en el espejo y ve que está **tan negra como siempre.** (La negra y la paloma, p. 382)*

*Sus ojos se pusieron **rojos y brillantes como dos rubies**. (Los caballeros del pez, p.*

6)

*Una mujer vio entrar en su corral una hermosa gallina negra, la que a poco puso un huevo que parecía de pava, y **más blanco que la cal**. (La gallina duende, p. 1)*

Գուռանվանական համեմատությամբ ունենրը տարածված են նաև այլ ժողովուրդների հեքիաթներում: Օրինակ ռուսական ժողովրդական «Ձյուռնանուշիկը» հեքիաթում աղջկա սպիտակ ությունը համեմատվում է ձյան հետ.

*И такая она добрая, послушная и ко всем приветливая. А собою **она-беленькая, как снег**; глазки что незабудочки, светло-русая коса до пояса, одного румянцу нет вовсе, словно живой кровинки не было в теле... Да и без того она была такая пригожая и хорошая, что загляденье. (Хранители сказок, Снегурочка, <http://hobbitaniya.ru/rusnarod/rusnarod134.php>)*

Հեքիաթներում գերիշխող երեք գույներով կազմված գուռանվանական համեմատությամբ ունենրով հատկապես աչքի է ընկնում Գրիմ եղբայրների «Ձյուռնանուշիկը» հեքիաթը.

*Էս դեպքը պատահել է ձմռանը: Էնպիսի ձյունն է գալիս, ասես երկնքից փետուրներ են թափվում: Թագու հին պատու հանի առաջ նստած կար է անում: Պատու հանի շրջանակը սև փայտից էլի ինում: Նա աչքը գցում է ձյանը, նայում, մեկ էլ հանկարծ ասեղը մատը ծակում է, ու երեք կաթիլ արյունն է ընկնում ձյան վրա Կարմիր գուլնը ձյան վրա էնքան գեղեցիկ էլի ինում, որ թագու հին ակամա մտածում է. «Ա՛յ երանի մի երեխա ունենայի, **ձյանն աֆս ճերմակ մաշկով, արյան աֆս կարմիր թշիկներով ու շրջանակի փայտի աֆս սև մազերով**»: (Ձյուռնանուշիկ, Գրիմ եղբայրներ, հեքիաթներ, էջ 213)*

Իսպանական հեքիաթներում հաճախ հանդիպում են սիրո զգացմունք արտահայտող յուրահատուկ համեմատությամբ ունենր, որոնցից շատերն ունեն դրական, իսկ որոշները՝ բացասական հարանշանակությամբ ուն.

*Y ella le respondió que le quería **como a sí misma**. (Como la vianda quiere a la sal, p. 361)*

*Y la mayor dijo que le quería **como a su vida**, y la segunda dijo que le quería **más que a su vida**, y la menor le dijo que le quería **como a un buen cagar**. (La zamarra, p. 362)*

*Me quería **como a un buen cagar**. (La zamarra, p. 364)*

*Le respondió que le quería **como a las niñas de sus ojos**. (Como la vianda quiere a la sal, p. 361)*

*Le dijo que le quería **como la vianda quiere a la sal**. (Como la vianda quiere a la sal, p. 361)*

Ուշագրավ է նախադերձին համեմատությունը, որտեղ հերոսն ասում է, թե հորն իր աչքերի բիբերի պես է սիրում: Նշենք, որ *“querer como a las niñas de sus ojos”* (աչքերի բիբերի պես սիրել) արտահայտությունն իսպաներենի դարձվածային ֆոնդում արձանագրված դարձվածք է, որը նշանակում է սիրել և գնահատել ինչ-որ մեկին: Դեռևս Յին կտակարանում բազմիցս օգտագործված նշյալ արտահայտությանը հաճախ կարելի է հանդիպել իսպանական հրաշապատում հեքիաթների հատկապես այն դրվագներում, երբ հերոսները ցանկանում են արտահայտել իրենց մեծ սերը: Պակաս հետաքրքիր չէ վերջին համեմատությունը, որն ունի չափազանցական երանգ, որտեղ աղջկա սերը համեմատվում է ուտելիքի և աղի հետ՝ շեշտը դնելով դրանց անքակտելի միասնության վրա: Այդ բառակապակցության շնորհիվ համեմատությունը դառնում է ոչ միանշանակ, քանի որ իր մեջ չի կրում որևէ գնահատական՝ դրական կամ բացասական նրբերանգներով: Նման համեմատությունը կարող է ճիշտ ընկալվել միայն կոնկրետ համատեքստում, քանի որ այլ դեպքում այն կկորցնի իր գեղագիտական ազդեցությունը: Ըստ Ս. Գասպարյանի՝ բառը, կիրառվելով անսպասելի համատեքստերում, ընդլայնում է իր իմաստային հնարավորությունները՝ միաժամանակ ստանալով մի քանի նշանակություն ու երանգ և ձեռք է բերում լրացուցիչ խորություն /Гаспарян, 2008: 42/: Սիրո և աղի համեմատության օրինակներ հանդիպում են նաև այլ ժողովուրդների հեքիաթներում: Այսպես, Գրիմ եղբայրների ՏՍագարած աղջիկը՝ հեքիաթում թագավորի կրտսեր աղջիկն իր սերը հոր նկատմամբ արտահայտում է հետևյալ կերպ.

-Ամենալավ կերակուրն էլ ինձ համար համ չունի առանց աղի. **եսքեզ սիրում եմ աղի չափ** (Սագարած աղջիկը, Գրիմմ եղբայրներ, հեքիաթներ, էջ 42)

Ինչ վերաբերում է վերոհիշյալ համեմատություններում օգտագործվող գռեհկաբանություններին, ապա դրանք, մեր կարծիքով, իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին բնորոշ առանձնահատկություններից են:

Հեքիաթների ոճահնարային միջավայրն աչքի է ընկնում իր հագեցվածությամբ, որտեղ ոճական հնարներից յուրաքանչյուրը փոխկապակցված է մյուսների հետ կառուցվածքային, ոճական և իմաստային առնչություններով: Հեքիաթային համեմատությունների գերակշռող մեծամասնությունը հիմնված է չափազանցության վրա: Չափազանցական համեմատություններն իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում մեծ թիվ են կազմում՝ առավել ասես օգտագործվելով հերոսների և նրանց շրջապատող միջավայրի արտասովորությունը, գեղեցկությունը կամ տգեղությունը պատկերելու համար: Օրինակ՝

*Hizo el caballero todo como se lo había prescrito la vieja, la que, efectivamente resucitó, y más fea que antes, porque sus narices, que no cupieron en el caldero, se quedaron muertas y tan blancas, que **parecían un colmillo de elefante**. (Los caballeros del pez, p. 14)*

*Una tarde el rey cogió de la fuente una rosa bellísima, **cuyos pétalos parecían de terciopelo**, y se la llevó a la reina. (El príncipe Tomás, p.1)*

*Cuando se vio el pajarito en el estómago del Rey, que **parecía una cueva más oscura que media noche**. (El pícaro pajarillo, p. 3)*

*El pobre vino en ello, y la madre de la niña le dio tantísimo de comer y de beber, que se infló, de manera que, después de cenar, **se quedó más dormido que un difunto**. (El zurrón que cantaba, p. 3)*

Առաջին օրինակում ծեր կնոջ քիթը համեմատվում է փղի ժանիքի հետ՝ դրանով իսկ ընդգծելով նրա տգեղությունը: Երկրորդում՝ վարդի թերթիկների գեղեցկությունը համեմատվում է թավշի հետ: Հաջորդ օրինակում թագավորի ստամոքսը համեմատվում է կեսգիշերից ավելի մութ քարանձավի հետ: Վերջին օրինակում էլ խորը քուն մտնելը ներկայացվում է Տիանգուցյալից ավելի խորը

քնեց՝ արտահայտությամբ: Ինչպես տեսնում ենք, բերված բոլոր օրինակները հիմնված են չափազանցության վրա՝ ստեղծելով հեքիաթին բնորոշ գույները պատկերներ:

Չափազանցական համեմատությունների միջոցով ներկայացվում են նաև հեքիաթներին բնորոշ կախարդական և առեղծվածային վայրերի պատկերներ: Հեքիաթային տարածությունը սովորաբար բաղկացած է երկու հիմնական մասից. վայրը, որտեղ ապրում են հերոսները և այն տեղը, ուր նրանք մեկնում են հաղթահարելու տարբեր փորձություններ: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում կախարդական և խորհրդավոր ամրոցը հաճախ հանդես է գալիս իբրև գործողությունների կատարման և հանգուցալուծման վայր, ուր հասարակ մահկանացուները սովորաբար ինքնակամ չեն գնում, քանի որ այն զանազան փորձություններով լի անճանաչելի մութ և խորհրդավոր տեղանք է: Օրինակ՝

*Estaba el tal castillo que daba espeluzos mirarlo. **Más sombrío que una noche de truenos, más engestado que un facineroso y más callado que un difunto.** (Los caballeros del pez, p. 8)*

*Al cabo de dos horas llegaron frente a un castillote muy grande, muy negro, muy triste...cuyas puertas estaban abiertas de par en par, pero sin luz ni ruido alguno indicasen que fuese habitado; **hasta los rayos de la luna, al resbalar sobre aquella masa oscura y sin vida, parecían más pálidos.** (El pájaro de la verdad, p.16)*

*Erase vez y vez un pescador muy pobre, que vivía en una chocita en la orilla de un río, muy claro, muy manso, aunque **tan profundo que el que huyendo del sol y la bulla, se entraba por entre árboles, zarzas y cañaverales a escuchar a los pajaritos que le alegraban con sus cantos.** (El pájaro de la verdad, p. 1)*

Առաջին երկու օրինակներում ամրոցի խորհրդավորությունը համապատասխանաբար նկարագրվում է՝ «ավելի մռայլ, քան ամպրոպային գիշերը», «տեսքից ավելի սարսափազդու, քան հանցագործը», «հանգուցյալից ավելի լուռ», «նույնիսկ լուսնի շողը, ընկնելով այդ մութ և անկենդան շինության վրա, կորցնում էր փայլը կամ դառնում էր գորշ» համեմատություններով:

Երրորդում՝ հերոսի բնակավայրի չափազանց հեռու լինելը նկարագրվում է հետևյալ համեմատությամբ՝ «Խրճիթը գտնվում էր

այնքան հեռու, որ նա, ով ցանկանում էր փախչել արևից և աղմուկից, անցնում էր ծառերի, մորենիների, եղեգնուտների միջով, որպեսզի լսեր թռչունների ուրախերգը»:

Չափազանցական համեմատությունները լայն տարածում ունեն նաև հայկական ժողովրդական հեքիաթներում: Այսպես, «Ջան Փոլատ» հեքիաթում հետևյալ կերպ է ներկայացվում աղջկա գեղեցկությունը.

Գլուխը որ չի բարձրացնում մտիկ տալի՝ ի՛նչ ատենում. մի արդջիկ, մի արդջիկ, մի արդջիկ, էնքա՛մ սիրուն, էնքա՛մ նաջիտուն, որ չուտես, չխմես, չհագնես, չմաքես՝ հենց նրագյուղ ջամալ ինթամաջ անես. մի խոսքով արեգակի կտոր, մի հրեշտակ, մի մարալ, մի ջեյրան, մի հուրի մալաքի մեկը, որ արևին ասումա՛ դու մեր մտի, ես դուս եմ գալի էնքա՛մ մի սիրունիկ զադ էր: Նրան որ չի տեսնում՝ ջանը մահվան դող աընկնում, սրտոթում, լիզուն կախվում, էլ չի կարում խոսա՝ հենց իեւքամադ աըլ նում, մնում: (Ջան Փոլատ, Ղանալ անյան, էջ 73)

Նշենք, որ հեքիաթներում տգեղության բնութագիրը նույնքան ներդաշնակ է հեքիաթի պոետիկային, որքան գեղեցկությանը: Նման հակադիր նկարագրությունների դեպքում որևէ կերպարի տգեղությունը ծառայում է իբրև միջոց առավել ընդգծելու հերոսի գեղեցկությունը: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում որպես տգեղության չափանիշ հաճախ հանդիպում են diablo (սատանա), perro (շուն), monstruo (հրեշ), mengue (դև) բառերը, որոնք նույնպես հանդես են գալիս որպես չափազանցված պատկերներ: Օրինակ՝

*Y el diablo cogió la carta y puso otra donde decía que la niña había dao a luz dos niños **como dos diablos**. (La niña sin brazos, p. 350)*

*Y el diablo cogió la carta y puso otra donde decía que la niña había dao a luz **dos perros**. (La niña sin brazos, p. 352)*

*Pero el diablo cogió la carta y puso otras onde le decían al rey que su mujer **había parido dos monstruos**. (La niña sin brazos, p. 353)*

*Abriose entonces el rastrillo, y asomose la punta de una larga nariz, que sentaba sus reales entre los hundidos ojos y la hundida boca de **una vieja más fea que el mengue**. (Los caballeros del pez, p. 9)*

Հեքիաթի տեքստում կարելի է հանդիպել տվյալ հնարի ամենատարբեր դրսևորումների, որոնց բնույթը պայմանավորված է համապատասխան գրական ժանրով, վերջինի պատկերային համակարգով: Իսպանական հեքիաթներում հանդիպում են նաև բազմաթիվ երգիծական բնույթի համեմատություններ, որոնք նույնպես հիմնված են չափազանցության վրա: Ս. Գասպարյանը, նման համեմատությունը անվանելով «ծիծաղաշարժ չափազանցություն», ընդգծում է, որ այն խոսքի այնպիսի բանադարձում է, որում միտումնավոր բախվում են անհամեմատելի առարկաներ և հասկացություններ, որոնք առավել չափազանցվում են՝ ներկայացված երևույթները դարձնելով շատ անհեթեթ /Гаспарян, 2013: 211/: Նա գտնում է նաև, որ բոլոր «ծիծաղաշարժ» համեմատություններում առկա է չափազանցության այս կամ այն աստիճան, որը նպաստում է հումորային մթնոլորտի ստեղծմանը /Гаспарян, 2013: 226/: Օրինակ՝

El capitán cayó enterito en la pez hirviendo y se quedó como un chicharrón. (Juan de la vaca, p. 3)

Esta era una madre que tenía dos hijas que eran tan altas como chopos. (María como un ajo, p. 452)

Y llegaron a una casa y pasaron unas tapias y llegaron ante el pozo, y la Luna se reflejaba en el agua y parecía un queso. (El lobo que cree que la Luna es queso, p. 1)

Առաջին օրինակում կապիտանը ձյունի մեջ այրվելուց հետո համեմատվում է ճարպի մնացորդի հետ, երկրորդում՝ դուստրերն իրենց բարձրահասակության պատճառով համեմատվում են բարդու հետ: Անդրադառնալով վերջին օրինակին, նշենք, որ լուսինը պանրին նմանեցնող համեմատությունը բխում է հին առասպելաբանությանից, ըստ որի, լուսինը ստեղծված է պանրից: Դա, ըստ երևույթին, պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ լուսնի վրա երևացող խառնարանները նմանվում են որոշ տեսակների պանիրների վրա գոյություն ունեցող անցքերին: Բացի այդ, պանիրը սովորաբար լինում է լուսին հիշեցնող կլոր գլուխներով՝ ունենալով նրան բնորոշ գունային երանգներ: Ինչպես տեսնում ենք, ներկայացված բոլոր պատկերները երգիծական բնույթ ունեն:

Համեմատությամբ ունենալով դիմադրողական էություն, որը հեքիաթի կարևորագույն հատկանիշներից է: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում գործողության արագությունը սովորաբար համեմատվում է քամու հետ և հաճախ կարելի է հանդիպել “*como el viento*” (քամու նման) արտահայտությանը, որն առավել ապես կիրառվում է “*correr*” (վազել) բայի գոլգակցությամբ: Նշենք, որ իսպաներենում “*como el viento*” համեմատությունը դիտարկվում է որպես դարձվածային միավոր: Այս պատկերն ունի համընդհանուր բնույթ և կարելի է հանդիպել նաև այլ լեզուներում: Օրինակ՝

*Pero como no había tiempo de perder se montaron en seguida y salieron **corriendo como el viento**. (Blanca Flor, la hija del diablo, p. 390)*

*Y lo montó y salió el pez **nadando como el viento**. (Los cuarenta y un ladrones, p. 448)*

*Y los perros echaron a **correr como el viento**. (Dos almas en pena, p. 449)*

*Y se puso a soplar **tan fuerte como el viento**. (Los tres cerditos y el lobo, p.2)*

*Me subí en una tortuga que **corría más que el viento**. (Cuento de embustes, p. 3)*

Հատկապես ուշագրավ է վերջին օրինակը, որն ակնհայտորեն հիմնված է չափազանցության վրա՝ ներկայացնելով հեքիաթին բնորոշ անիրական պատկեր, ըստ որի կրիան քամուց ավելի արագ է վազում: Քամու հետ համեմատության օրինակներ հանդիպում են նաև այլ ժողովուրդների հեքիաթներում: Այսպես, ռուսական “Жар-Птица и Василиса Царевна” հեքիաթում հանդիպում ենք *Бежал он из двorca быстрее ветра* համեմատությանը: (*Хранители сказок, Жар-Птица и Василиса Царевна*, <http://hobbitaniya.ru/martinov/martinov2.php>)

Ստորև ներկայացնենք հեքիաթներում հանդիպող՝ իսպաներենի դարձվածային ֆոնդում արձանագրված, համեմատությունների ևս մի քանի օրինակներ.

*El jorobado estaba tan emocionado y exhausto que **durmió como un lirón**. (Los dos jorobados, p. 2)*

Այստեղ “*dormir como un lirón*” (արջամկան պես քնել) արտահայտությունը համեմատական դարձվածք է, որը նշանակում է խորը քուն մտնել:

*Y la bruja que había hablado primero le pasó la mano por la joroba y el jorobado se quedó **más derecho que un huso**. (Los dos jorobados, p. 2)*

Տվյալ դեպքում “*más derecho que un huso*” (իլիկից ավելի ուղիղ) համեմատական դարձվածքը արտահայտում է ազնիվ, շիտակ լինելը:

*Déjase pensar el júbilo y algazara de los madrileños que son gente alegre, cuando vieron llegar al Caballero del Pez, trayendo a ancas a la Princesa, **más contenta que unas Pascuas**. (Los caballeros del pez, p. 6)*

Վերոհիշյալ օրինակում “*más contento que unas Pascuas*” (զատիկից ավելի գոհ) համեմատական դարձվածքը նշանակում է գոհ և ուրախ լինել:

*Y entonces fue la hechicera y se los puso y al momento quedó la mocita **como muerta**. (La madre envidiosa, p. 378)*

“*Como un muerto*” (մեռածի նման) դարձվածքը, որը տարածված է իսպանական հեքիաթներում, բնութագրում է մարդու գունատությունը, անշարժությունը կամ լռությունը:

Հեքիաթներում համեմատությունների միջոցով առավել ցայտուն և արտահայտիչ ներկայացվում է նաև հերոսների հուզական վիճակը: Օրինակ՝

*La ilusión pronto se apagó **como una vela**. (El rey durmiente, p. 3)*

*Y entonces el ermitaño sintió la soledad **como un peso horrible**, y volvió a llorar con gran amargura. (Los ladrones arrepentidos, p.1)*

*Soñaba con la corona de latón **como jamás ningún príncipe ambicioso había soñado el emblema del poder imperial**. (La corona de lata, p.1)*

Բերված օրինակներում պատրանքի մարումը համեմատվում է հանգչող մոմի հետ, միայնության զգացումը՝ սարսափելի բեռի և թիթեղյա թափի մասին երագող արքայազնը համեմատվում է կայսերական իշխանության հավակնող արքայազնի հետ:

Հեքիաթներին հատուկ հուզական և հոգեբանական արտահայտչականություն են հաղորդում հակադիր համեմատությունները: Հակադրությունը հեքիաթներում ծառայում է որպես իրավիճակների, հերոսների հարաբերությունների և նրանց հոգեվիճակի բացահայտման հաճախակի հանդիպող միջոց: Օրինակ՝

*Y ella le respondió que le quería **como a sí misma**. Le respondió que le quería **como a las niñas de sus ojos**. Le dijo que le quería **como la vianda quiere a la sal**. (Como la vianda quiere a la sal, p. 361)*

*Un rey tenía tres hijas. Y entonces el padre les preguntó qué tanto lo querían. Y la mayor dijo que le quería **como a su vida**, y la segunda le dijo que le quería **más que a su vida**. Y la menor le dijo que le quería **como a un buen cagar**. (La zamarra, p. 362)*

Տվյալ օրինակներում հակադրությունը առավել վառ արտահայտվում է երրորդ դստեր սիրո արտահայտման մեջ (սիրում է ինչպես ինքն իրեն, աչքերի բիբերի պես է սիրում, սիրում է ինչպես ուտել իքը աղին և սիրում է կյանքի չափ, կյանքից առավել է սիրում, սիրում է ինչպես մի և՛ ավարտաթորանքի):

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում համեմատությունները, ի տարբերություն մակդիրների, հազվադեպ են հանդես գալիս վերնագրերում: Նման սակավ օրինակներից է “*María como un ajo*” (Սխտորի նման Մարիան) հեքիաթի վերնագիրը:

Անդրադառնալով տվյալ հեքիաթներում համեմատելիի դերում կիրառվող խոսքի մասերին՝ նշենք, որ ռուս լեզվաբան Ա. Ի. Եֆիմովը կարևորում է, թե որ խոսքի մասերի դեպքում են առավել ապաստանվում համեմատությունները, քանի որ ըստ նրա՝ համեմատությունների հիմք հանդիսացող բառերի իմաստային կառուցվածքը դառնում է բազմաբովանդակ ու ավելի հարուստ, իսկ դատելի է ունենում այն պատճառով, որ բառերի՝ համեմատելիի իմաստները հարստանում են պատկերավոր գույնգործություններով /Ефимов, 1961: 496/:

Իսպանական հեքիաթներում հանդես եկող համեմատություններում ավելի հաճախ համեմատելիի դերում կիրառվում են նախգոյականներ, ապաբայեր: Գոյականների դեպքում գործածվող համեմատությունների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ դրանք գլխավորապես հասցեագրված են հերոսին, նրա կերպարի նկարագրմանը: Ինչ վերաբերում է բայերին, ապա համեմատություններում մեծամասամբ օգտագործվում են ինչպես շարժում, այնպես էլ վիճակ և հոգեկան ապրումներ արտահայտող բայեր: Ըստ Ա. Ի. Եֆիմովի՝ «Եթե ոճաբանական փորձի կարգով այդ

բայ երից առանձնացնենք համեմատությունները, ապա պատմության դինամիկան որոշ չափով կարագանա, մինչդեռ պատմությունը բացահայտորեն կտուժի պատկերավոր-գեղարվեստական առումով» /Ефимов, 1961: 496/:

Այսպիսով՝ ինչպես տեսնում ենք, իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում համեմատությունների գործածությունը ավանդական է իր հիմքով և ձևերի բազմազանությամբ: Դրանց գործածությունը հեքիաթի տեքստում սահմանափակումներ չունի, և համեմատությունները կարող են հանդիպել տեքստի յուրաքանչյուր հատվածում՝ նկարագրության, մենախոսությունների, երկխոսությունների մեջ: Երբեմն համեմատությունը տրվում է տեքստի սկզբում, որը հետագայում բացահայտվում և պարզաբանվում է, որոշ դեպքերում էլ՝ հուզականորեն երանգավորված պատկերը այնուհետև վերածվում է համեմատության, քանի որ յուրաքանչյուր նոր համատեքստ աստիճանաբար հուշում է համեմատությունների առաջացման անհրաժեշտությունը՝ ընթերցողներին նախապատրաստելով դրանց ճիշտընկալմանը:

Խնդրո՞ւ առարկա հեքիաթներում համեմատություններն օժտված են վառ պատկերավորությունամբ, խորը հուզականությամբ ու արտահայտչականությամբ և ունեն ճանաչողական և գեղագիտական մեծ արժեք: Դրանք մեծ դեր են խաղում նաև իբրև տեքստակազմիչ միջոց՝ հանդես գալով ոչ միայն որպես ոճական հնար, այլ և՛ կարևոր սյուժետային տարր: Բազմազան և ներդաշնակ է համեմատությունների համատեղ գործածությունը հեքիաթի այլ պրետիկական հնարների հետ:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթների փաստական նյութի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս նաև, որ գեղեցկությունն արտահայտող համեմատությունները քանակապես գերակշռում են՝ կրելով համընդհանուր բնույթ: Անշուշտ, որքան էլ տարբեր ժողովուրդների մշակույթներում գեղագիտական ընկալումները, գեղեցկության գնահատման չափանիշները տարբեր են, այնուամենայնիվ, ժողովրդական պրետիկային հաջողվել է գտնել գեղեցկության արտահայտման համընդհանուր միջոց, որն էլ իրականացվում է համեմատության պարզ պատկերի միջոցով:

2.2 Համեմատությունների փոխակերպման սկզբունքները

Հեքիաթի ուրույն պոետիկան և ոճահնարային համակարգը թույլ են տալիս խոսել հեքիաթի տեքստում առկա ոճական հնարների փոխակերպումների մասին: Որպես կանոն, նման փոխակերպումները հեքիաթի միջավայրի անքակտելի մասն են և վառ դրսևորվում են յուրաքանչյուր հեքիաթի պատկերավոր համակարգում: Փոխակերպումների շնորհիվ հեքիաթում հանդես եկող հնարները ձեռք են բերում ոճական նոր նրբերանգներ՝ միմյանց հետ մտնելով նոր հարաբերությունների մեջ: Դրանք նպաստում են տեքստի իմաստային զարգացմանը՝ պահպանելով նախադասությունների տրամաբանական կապը և տեքստին հաղորդելով ավելի մեծ արտահայտչականություն: Վ. Պրոպը «Հեքիաթի մորֆոլոգիան» աշխատության մեջ անդրադառնում է հեքիաթների, դրանց տարբերակների և առանձին բաղադրիչների փոխակերպելիությանը: Ըստ Պրոպի՝ կա՛մ յուրաքանչյուր փոփոխությունից առաջանում է նոր սյուժե, կա՛մ բոլոր հեքիաթները ներկայացնում են մեկ սյուժե՝ զանազան տարբերակներով: Հրաշապատում հեքիաթների ողջ պաշարը պետք է դիտարկել որպես տարբերակների շղթա: Եթե հնարավոր լիներ բացահայտել փոխակերպումների համակարգը, ապա կարելի էր համոզվել, որ բոլոր հեքիաթները բխում են վիշապի կողմից արքայադստեր առևանգման մասին հեքիաթից: Հեքիաթներն այնպես կդասավորվեին, որ մի սյուժեի մյուսին փոխակերպման պատկերը բավականին ակնհայտ կլիներ /Պրոպ, 1969: 103-104/: Խոսելով հեքիաթների առանձին բաղադրիչների փոխակերպելիության մասին՝ նա նկատում է, որ հեքիաթն օժտված է կարևոր մի առանձնահատկությամբ. մի հեքիաթի բաղադրիչները առանց որևէ փոփոխության կարող են տեղափոխվել այլ հեքիաթ: Դա ժողովրդական հեքիաթի առանձնահատկություններից է /Պրոպ, 1969: 13/:

Ըստ Ա. Ջիվանյանի՝ փոխակերպելիությունն ընդհանրապես բնորոշ է ոճական հնարներին, սակայն հեքիաթի տեքստում այն դրսևորվում է առավել տեսանելի և կարող է հանդես գալ որպես հեքիաթի պատկերային համակարգի գերիշխող յուրահատկություն: Հեքիաթների դեպքում նա առաջ է քաշում փոխակերպումների երկու հնարավոր դասակարգում՝ միջտեքստային, երբ փոխարկվում են տարբեր տեքստերում հանդես եկող ոճահնարներ և ներտեքստային, երբ փոխակերպումները իրագործվում են միևնույն տեքստի շրջանակներում: Միաժամանակ Ա. Ջիվանյանը, կախված տեղի ունեցող փոփոխության ուղղվածության բնույթից՝ ուղղաձիգ թե հորիզոնական, առանձնացնում է շարակարգային և հարացուցային փոխակերպումներ: Առաջինի դեպքում բառանյութի հարաբերական պահպանման պայմաններում փոխվում է ոճահնարի կարգը, իսկ երկրորդը ենթադրում է ոճահնարի բառանյութի արմատական փոփոխությունն առանց ոճահնարի կարգավիճակը փոխելու: /Ջիվանյան, 2008: 169-170/: Այս համատեքստում Ա. Ջիվանյանը հայկական հրաշապատում հեքիաթների նյութի հիման վրա մանրակրկիտ քննության է ենթարկել համեմատությունների փոխակերպումների համակարգը: Ելնելով այն հանգամանքից, որ համեմատությունը նաև իսպանական հրաշապատում հեքիաթների գերհնարներից է՝ փորձել ենք Ա. Ջիվանյանի այս մոտեցումը ստորև կիրառել նաև մեր խնդրո առարկա հեքիաթների նյութի շրջանակներում, ինչը հնարավորություն է ընձեռում բացահայտելու համեմատության ոճահնարի փոխակերպելիության որոշ առանձնահատկություններ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում:

Համեմատությունից փոխաբերություն և փոխակերպումներ

Ինչպես արդեն նշել ենք, փոխաբերությունները, ի տարբերություն համեմատությունների, հրաշապատում հեքիաթի ժանրին բնորոշ չեն, ուստի, հեքիաթներում նման փոխակերպումները սակավաթիվ են: Դրանք հիմնականում ընդգրկում են հեքիաթում գործող կերպարների անունները կամ հենց վերնագրերը, որոնք հեքիաթի դեպքում հաճախ գլխավոր հերոսի անունով են: Ստորև ներկայացնենք ներտեքստային մի քանի օրինակ, որոնց դեպքում

հեքիաթները կոչվում են գլխավոր հերոսների՝ համեմատության փոխակերպած տարբերակներ ներկայացնող անուններով: Օրինակ՝

*Había una madre que tenía un hijo que se llamaba Periquito sin Miedo. **Le llamaban Periquito sin Miedo porque era tan valiente que de nada tenía miedo. Era aficionado a la caza y la madre no sabía que arte se dar para echarle de casa.** (Periquito sin Miedo p. 415)*

*Días después brotó una preciosa flor en la maceta. En medio de la planta estaba sentada una niña tan hermosa como diminuta. Ningún nombre habría podido describirla mejor. Era tan pequeña que su padre la paseaba asomada al bolsillo de la chaqueta. Una cáscara de nuez le servía de cuna y se bañaba en un dedal. No les importaba que fuera así de chiquita porque había llevado una gran felicidad al hogar del matrimonio. **Por su tamaño, igual que el de una almendra, su madre la llamó Almendrita.** (Almendrita, p. 1)*

Առաջին օրինակում համեմատության հնարի միջոցով հերոսին տրված բնութագիրը՝ «այնքան քաջ էր, որ ոչ մի բանից չէր վախենում», հիմք է ծառայում նրան «Անվախ Պերիքիտո» անվանակոչելու համար:

Երկրորդում՝ նույնպես համեմատության հնարի միջոցով ներկայացվող հերոսուհու բնութագիրը հաջորդող շարադրանքում նույնպես վերածվում է անձնանվան՝ «քանի որ երեխան նուշի չափ էր, մայրը նրան կոչեց Նուշիկ»: Տվյալ օրինակը կարելի է դիտարկել նաև որպես համեմատության համեմատության ներտեքստային հարացուցային փոխակերպման օրինակ (“una niña tan hermosa como diminuta”, “era tan pequeña que su padre la paseaba asomada al bolsillo de la chaqueta”, “por su tamaño, igual que el de una almendra”), որում նշյալ համեմատության ներքին օգտագործվում են հերոսուհու փոքրամարմին լինելը ընդգծելու համար:

Անձնանուններից զատ իսպանական հեքիաթներում կարելի է հանդիպել նաև տվյալ փոխակերպման այլ օրինակների: Ստորև ներկայացնենք ներտեքստային շարակարգային փոխակերպման օրինակ.

“Los caballeros del pez” հեքիաթի առաջին դրվագում քթի պատկերը ներկայացված է համեմատության ոճահնարի միջոցով՝ «թրի նման երկար քիթ», իսկ վերջին դրվագում համեմատության ունը

փոխակերպվում է «թրածկան քիթ» փոխաբերության, ինչը պայմանավորված է նրանով, որ տվյալ պատկերի բնութագիրն արդեն իսկ հագեցած է համեմատության ունեցողով, և ևս մեկը ավել որդկլիներ և կծանրացնել տեքստը: Միաժամանակ կարելի է անդել, որ փոխաբերության միջոցով կառուցված պատկերը տպավորիչ է և ընտրված այնպես, որ խոսքն ընկալվում է որպես մի ամբողջություն: Օրինակ՝

*Abriose entonces el rastrillo, y asomose la punta de una **larguísima nariz que parecía a una espada**, que sentaba sus reales entre los hundidos ojos. (Los caballeros del pez, p. 9)*

*Llamó al castillo, y se asomaron luego al rastrillo las fieras narices de la vieja, **nariz de pez-espada**. (Los caballeros del pez, p. 12)*

Դիտարկենք նաև միջտեքստային շարակարգային փոխակերպման հետևյալ օրինակը.

*El pobre vino en ello, y la madre de la niña le dio tantísimo de comer y de beber, que se infló, de manera que, después de cenar, **se quedó como muerto**. (El zurrón que cantaba, p.3)*

*El rey mandó venir a su presencia al zahorí, que, como pueden ustedes figurarse, **se quedó muerto**, cuando el Rey le dijo que le iba a encerrar en un calabozo. (Juan Cigarrón, p. 2)*

Առաջին դեպքում “*quedarse como muerto*” արտահայտությունը ներկայացնում է խորը քուն մտնելու գաղափարը, որն, ինչպես տեսնում ենք, կառուցված է չափազանցական համեմատության դիպուկ պատկերի միջոցով, իսկ երկրորդում՝ “*quedarse muerto*” փոխաբերության միջոցով ներկայացվում է քարանալու, վախճանալու պատկերը: Նկատենք, որ փոխաբերության հիման վրա կառուցված “*quedarse muerto*” արտահայտությունը կարող է հանդես գալ նաև ոչ հեքիաթային համատեքստում՝ բնորոշվելով որպես դարձվածք:

Համեմատությունից մակդիր փոխակերպումներ

Ստորև ներկայացնենք ներտեքստային շարակարգային փոխակերպման օրինակ.

*Y otro día por la mañana cuando fueron a buscarla hallaron a todas **las gallinas como si convertidas en oro**. (Cabeza de burro, p. 396)*

*Y entonces salió la otra novia y le preguntó cuánto quería por **las gallinas de oro**. (Cabeza de burro, p. 396)*

Այս տեղ հեքիաթի սկզբում առարկայի հատկանիշը արտահայտվում է համեմատության միջոցով՝ «կարծես թե ոսկու վերածված հավեր»՝ հետագայում փոխակերպվելով «ոսկե հավեր» մակդիրային պատկերի:

“El Castillo de Irás y no Volverás” հեքիաթում նախհրեշը նկարագրվում է համեմատության միջոցով՝ «այնքան հսկա հրեշ, որ յոթ գլուխ ուներ», իսկ հաջորդ դրվագում նրա պատկերը կառուցվում է «յոթգլխանի հրեշ» մակդիրային սկզբունքով, այսինքն՝ առկա է ներտեքստային շարակարգային փոխակերպում:

*Cuando faltaban unos metros para llegar a la entrada del pueblo, de entre la oscuridad del bosque apareció **un monstruo tan gigantesco que tenía siete cabezas**, que le atrapó con sus garras dispuesto a matarlo. (El Castillo de Irás y no Volverás, p. 3)*

*- Es un pueblo muy rico - le explicó un leñador -, pero nadie puede entrar ni salir. Antes de llegar hay en el bosque **un monstruo de siete cabezas**. (El Castillo de Irás y no Volverás, p.3)*

Հատկապես հետաքրքիր են ներտեքստային այն օրինակները, երբ փոխակերպումը տեղի է ունենում անձնանվան տեսքով՝ հերոսի անունը կառուցվում է մակդիրային սկզբունքով, որի ծագման մասին մեզ հուշում է համեմատության ունը: Օրինակ՝

*En una pequeña ciudad no muy lejana, vivía **un hombre tan valiente que no sabía lo que era el miedo** al que todos llamaban **Jorge el valeroso**. (Jorge el valeroso, p. 1)*

*Estos eran un rey y una reina que tenían una sola hija **tan bonita como estrella y oro** y todos le llamaban **Estrellita de Oro**. (Estrellita de Oro, p. 370)*

Վերոնշյալ օրինակներում «Քաջ հորիս» և «Ոսկե Աստղիկ» անձնանունները կարող են դիտվել որպես «այնքան քաջ, որ չգիտեր, թե ինչ է վախը» և «ոսկու և աստղի նման գեղեցիկ» համեմատության ունների մակդիրային փոխակերպումներ:

Իսկ ներքոհիշյալ օրինակում առկա է ներտեքստային շարակարգային եռակի փոխակերպում, երբ համեմատության ունը՝ «արջի նման մի երեխա», վեր է ածվում «արջի որդի» փոխաբերության, այնուհետև՝ «Արջ հուլանիտ» մակդիրի, որը կազմվել է յուրահատուկ

«հատուկ անուն + հոդ + գոյական» կառույցով՝ չփոփոխելով բառային կազմը.

*-Aquí le traigo **un niño que parecía un oso, que es hijo del oso, y se llama Juanito el Oso.** (Juanito el Oso, p. 407)*

Նույն սկզբունքով կառուցվում են նաև տեղանունները: Օրինակ՝

*Y fue andando por caminos largos hasta que al fin llegó a **un castillo tan encantado que de todos los que llegaban allí nadie volvía** y le decía la gente **el Castillo de Irás y no Volverás.** (El castillo encantado, p. 437)*

Այստեղ համեմատության ոճահնարի միջոցով ներկայացվող պատկերը՝ «այնքան կախարդական մի ամրոց, որտեղ գնացողը հետ չէր գալիս», հաջորդող դրվագում փոխակերպվում է «Ամրոց, որ կգնաս, բայց չես վերադառնա» մակդիրային պատկերի:

Նմանատիպ փոխակերպման օրինակներ հանդիպում են նաև տվյալ հեքիաթների միջտեքստային շրջանակներում, երբ մի հեքիաթում նույն պատկերը տրվում է համեմատության պատկերի միջոցով, իսկ մյուսում՝ մակդիրի, այսինքն՝ փոխակերպման միջոցով հեքիաթը ավելի հակիրճ է ներկայացնում պատկերը՝ կարծես ճանապարհ բացելով այլ ոճական հնարների համար: Օրինակ՝

*Y le pidió entonces a la varillita **un traje tan bonito que pareciera a oro y tuviera los colores de todas las flores del mundo.** (Estrellita de Oro, p. 371)*

*Y ahí estaba detrás de la puerta con su **traje colorado de oro.** (La Puerquecilla, p.369)*

Ինչպես տեսնում ենք, “Estrellita de Oro” հեքիաթում հագուստի բնութագիրը ներկայացվում է «այնքան գեղեցիկ, որ կարծես ոսկուց լիներ և ունենար աշխարհի բոլոր ծաղիկների գույները» համեմատությամբ, մինչդեռ “La Puerquecilla” հեքիաթում՝ «ոսկե գույնզգույն հագուստ» մակդիրային պատկերի միջոցով:

Համեմատությունից անձնավորում փոխակերպումներ

Անձնավորումը ժողովրդական բանահյուսությանը բնորոշ ոճական հնարներից է, որի միջոցով իրերին, երևույթներին, կենդանիներին վերագրվում են մարդկային հատկանիշներ: Ոճական այս հնարի միջոցով հեքիաթների պատկերները դառնում են ավելի տեսանելի, խոսքը ձեռք է բերում գեղագիտական հնչեղություն, որը

մեծ ազդեցություն է թողնում ունկնդիրների վրա: Համեմատությունից անձնավորում փոխակերպումը ոճահնարների փոխակերպման ուրույն տեսակներից է: Նման փոխակերպումների դեպքում համեմատությունը, համատեքստում հայտնվելով չեզոք դիրքում, իր պատկերավորությամբ զիջում է անձնավորմանը: Դիտարկենք միջտեքստային շարակարգային փոխակերպման մի քանի օրինակ՝

Esta era una madre que era muy guapa, muy guapa, la mujer más guapa que podía existir en el mundo. Y tenía una niña que se llamaba Blanca Flor. Y la madre tenía un espejo y todos los días se miraba en el espejo y le preguntaba:

-Espejo mío, ¿hay en el mundo una mujer más guapa que yo?

Y el espejo siempre le contestaba:

-No, tú eres la mujer más guapa que hay. (Blanca Flor, p. 376)

Տվյալ դրվագում խորթ մայրը դիմում է հայելուն պարզելու, թե արդյոք կա իրենից ավելի գեղեցիկ մեկը, իսկ հայելին, որն օժտված է խոսելու կարողությամբ, պատասխանում է, որ նա է ամենագեղեցիկը:

Մեկ այլ հեքիաթում մայրը նույն հարցով դիմում է թռչուններին, որոնք պատասխանում են, որ դուստրն է ամենագեղեցիկը.

Esta era una madre que era muy guapa y que tenía una hija muy guapa, más guapa aun que la madre. Y a todos los pajarillos la madre les preguntaba:

-¿Han visto ustedes una mujer más guapa que yo?

Y ellos decían:

-Sí, la hija de usted es más guapa que usted. (La madre envidiosa, p. 378)

Վերոնշյալ դրվագները իսպանական հեքիաթներին բնորոշ ամենատարածված անձնավորման օրինակներից են:

Համեմատությունից փոխանունություն փոխակերպումներ

Ի հակադրություն փոխաբերության, որը հաշվի է առնում առարկաների ու երևույթների արտաքին կամ ներքին նմանությունները, փոխանունությունը հիմնված է նրանց զանազան կապերի վրա, որոնք պայմանավորված են այդ առարկաների միջև եղած կցորդական գուգորդություններով /Խլ դաթյան, 2000: 167/: Համեմատությունից փոխանունություն փոխակերպումը

ոճահնարների փոխակերպման ուրույն տեսակներից է, որը բնորոշ է հեքիաթի ժանրին: Ստորև ներկայացնենք տվյալ փոխակերպման ներտեսքատային օրինակներ.

*Quería ver todo el palacio, que **era tan grande que ocupaba una lengua de terreno y se podía ver a todos. Se veía toda España, y al Emperador de Marruecos, que estaba llorando por el dragón, su amigo.** (Los caballeros del pez, p. 7)*

Ինչպես տեսնում ենք, նախ համեմատության միջոցով նկարագրվում է թագավորի պալատի մեծությունը, որից հետո համեմատությունը փոխակերպվում է փոխանունության՝ առավել ընդգծելով և արտահայտիչ դարձնելով տվյալ հատկանիշը: Բերված օրինակում պալատից բացվող ընդարձակ տեսարանը և այնտեղից երևացող մարդկանց նկարագրելու համար օգտագործվում է «երևում էր ամբողջ Իսպանիան» արտահայտությունը, որը փոխանունության վառ օրինակ է՝ այսինքն վայրը հանդես է գալիս մարդկանց փոխարեն: Այստեղ առկա է նաև չափազանցություն:

Իսպանական հեքիաթներում քիչ չեն նաև այնպիսի օրինակներ, երբ փոխանունությունը, ըստ առընթերության հարաբերության, արտահայտում է առարկայի անունը՝ տիրոջ անվան փոխարեն.

*Y era muy buena criada y le querían mucho. **Pero siempre andaba vestida con una zamarra tan blanca que le decían la Zamarra Blanca.** (La zamarra, p. 362)*

Նշյալ օրինակում փոխանունության մեջ գլխավոր հերոսին կոչում են իր իսկ կրած «սպիտակ վերարկու» անունով: Սա իսպանական հեքիաթներում հանդիպող փոխանունության տարածված տեսակներից է: Երբեմն հանդիպում են նաև օրինակներ, երբ հատկանիշն է հանդես գալիս առարկայի փոխարեն.

*Y se puso a peinarle y **le hincó en la cabeza un alfiler de cabeza tan negra que llegó el rey con los vestidos y al verla dijo.***

-¡Ay, pero qué negra te has puesto! (La negra y la paloma, p. 383)

Վերոնշյալ օրինակում քանի որ հերոսուհին կրում է չափազանց սև մազակալ, թագավորը, տեսնելով նրան, ասում է, թե շատ է սևացել, այսինքն՝ տվյալ դեպքում առարկայի փոխարեն հանդես է գալիս հատկանիշը:

Համեմատությունից չափազանցություն փոխակերպումներ

Ինչպես արդեն նշել ենք, իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում լայն տարածում ունեն չափազանց ությունները, որոնք նրանց գեղարվեստական-պատկերավոր համակարգի անքակտելի մասն են և եականորեն ազդում են հեքիաթի սյուժեի և կառուցվածքի վրա: Ուշագրավ է, որ շատ դեպքերում հենց համեմատությունն է հիմք դառնում չափազանց ության պատկերի կառուցման համար: Հեքիաթներում հաճախ համեմատությունները, հանդես գալով որպես չափազանցված պատկերներ, փոխակերպվում են պատկերավոր չափազանց ությունների: Համեմատությունից չափազանց ության անցման օրինակներ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում ևս հանդիպում են: Ստորև ներկայացնենք մի քանի օրինակ.

*-Pues ahora ya estoy desencantao, pero tú tendrás ahora que irte de peregrino. Toma este vestido de peregrino y estos zapatos de hierro. Y porque me has desencantao antes de tiempo no puedes volver a mí hasta que **estos zapatos tan duros como el hierro no se acaben**, y tienes que ir a buscar el Castillo de Oropé. (El Castillo de Oropé, p. 398)*

*Y otro día se levantó el príncipe y cuando vio que no estaban sus siete camisas de lagarto le dijo a su mujer que ahora estaba más metido en el encanto y que tenía que irse pal Castillo de Irás y no Volverás, y que para llegar a encontrarle tenía que marchar por mucho tiempo y **gastar ella siete pares de zapatos de hierro** y otros tantos su niño. (El lagarto de las siete camisas, p. 403)*

Ինչպես տեսնում ենք, “El lagarto de las siete camisas” հեքիաթում հանդես եկող «մաշել յոթ գույգերկաթե կոշիկ» չափազանց ությունը “El Castillo de Oropé” հեքիաթում հանդիպող չափազանցական համեմատություն փոխակերպված տարբերակն է, որն արտահայտում է երկարատև և հեռավոր ճամփորդության գաղափար:

Քննենք նաև միջտեքստային փոխակերպման հետևյալ օրինակը.

*Y ella no lo quería coger. Y entonces fue la hechicera y se los puso y al momento **quedó la mocita como muerta**. (La madre envidiosa, p. 378)*

*El pobre, después de cenar, **se quedó muerto que un difunto**. (El zurrón que cantaba, p. 4)*

Ինչպես տեսնում ենք, “La madre envidiosa” հեքիաթում համեմատություն միջոցով ներկայացվում է քարանալու պատկերը, իսկ “El zurrón que cantaba” հեքիաթում փոխակերպման արդյունքում

ստացված չափազանց ության միջոցով ներկայացվում է հերոսի խորը քուճմունքը:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հաճախ գեղեցկությունն պատկերող համեմատություններն են փոխակերպվում պատկերավոր չափազանց ուժեղների: Ստեղծված պատկերների միջոցով արտահայտվում են առարկայի, նրա հատկանիշի կամ գործողության, նրա վիճակի ծայրահեղ աստիճանը: Տվյալ հեքիաթներում որպես փոխակերպված չափազանց ուժեղ առավելապես հանդես են գալիս վարդի, աստղի և արևի հետ համադրությունները: Դիտարկենք ներտեքստային փոխակերպման օրինակ՝

*Y a pocos meses de estar casaos se levantó una guerra y el rey tuvo que marcharse a la guerra y dejó a su esposa encinta. Y estando el rey en la guerra al poco tiempo dio la niña a luz dos **hermosísimos niños**. Y la madre le escribió a su hijo que su mujer había dao a luz **dos niños hermosos, dos rosas**. (La niña sin brazos, p. 350)*

Նշյալ օրինակում երեխաների բնութագիրը նախ տրվում է աճականի բացարձակ գերադրական աստիճանով՝ «գեղեցկագույն երեխաներ», իսկ հաջորդող շարադրանքի մեջ՝ ներկայացվում «վարդի նման երկու գեղեցիկ երեխա» չափազանցված պատկերով:

Համեմատությունից կերպարանափոխություն և փոխակերպումներ

Ոճահնարների շարքում առավել հնագույններից և տպավորիչներից է մետամորֆոզը, որը լայնորեն տարածված է առասպելաբանության, բանահյուսության և գեղարվեստական գրականության տարբեր ժանրերում: Այն ծագել է հունարեն “metamorphosis” բառից և սահմանվում է որպես մեկ էակի կամ առարկայի փոխակերպում այլ էակի կամ առարկայի, անցում մի ձևից մյուսը՝ նոր արտաքինի և գործառույթների ձեռքբերմամբ: Արդի հայերենի բացատրական բառարանում մետամորֆոզը սահմանվում է որպես կերպարանափոխություն, փոխակերպություն /Աղայան, 1976: 1000/: Ոճաբանության արդի գրականության մեջ միասնական մոտեցում չկա մետամորֆոզի բնույթի և դրա գործառույթների վերաբերյալ: Այս կապակցությամբ տեսակետները ծայրահեղ հակասական են: Ըստ Մելետինսկու՝ մետամորֆոզներն արտացոլում են վաղ

առաապելապոետիկ մտքի էական գծերը՝ պատկերացումներ աղոտ բազմության մասին, որի անդամներ մարդկանց, կենդանիների և անշունչ առարկաների հետ մեկտեղ կարող էին լինել նաև աստվածներ, որոնք մետամորֆոզների միջոցով երբեմն փոխարինվում էին մեկը մյուսով /Мелетинский, 1995: 225/: Ըստ ռուս լեզվաբան Ռոզենտալի՝ մետամորֆոզը փոխաբերությունից առավել գունագեղ և դինամիկ է: Այն արտացոլում է մի երևույթի մեկ ուրիշով փոխակերպվելու գործընթացը, այն դեպքում, երբ փոխաբերությունը և համեմատությունը արտացոլում են արդյունքը /Розенталь, 2013: 329/: Իսկ ըստ լեզվաբան Արոնյունովայի՝ անհրաժեշտ է հստակ սահմանազատել մետամորֆոզը փոխաբերությունից: Այն հատկապես ցուցադրում և ներկայացնում է փոխակերպված աշխարհը, դադրվագ է, երևույթ, տեսարան, որն իր մեջ ընդգրկում է սյուժեի ողջ զարգացումը /Арутюнова, 1990: 296–298/: Ա. Ջիվանյանը կերպարանափոխությունը ինչ-որ առումով համարում է ժանրորոշիչ ոճական հնար: Ըստ նրա՝ փոխաբերությունները հեքիաթի տեքստի միջավայրի նկատմամբ ունեն հարմարվողականության խիստ ցածր աստիճան: Հեքիաթի միջավայրին հարմարվել նրանք կարող են գլխավորապես կերպարանափոխության՝ մետամորֆոզի վերածվելու պայմանով: Այսպիսին է հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան /Ջիվանյան, 2008: 74/: Այսպիսով՝ վերև ասվածից կարելի է հանգել եզրակացության, որ փոխաբերությունը ընդգծում է օբյեկտի էական հատկանիշը, մինչդեռ մետամորֆոզը առանձնացնում է ժամանակավոր փոխակերպումը: Մետամորֆոզը հեքիաթի տարածված և սիրված հնարներից է: Հեքիաթասացները հաճախ տարբեր երևույթների վերափոխատվորման նպատակով դիմում են այդ հնարի կիրառմանը: Մետամորֆոզը հրաշապատում հեքիաթների տեքստակազմիչ կարևոր հնարներից է: Տվյալ ոճական հնարը հեքիաթի տեքստում կարող է հանդիպել մի քանի անգամ՝ ծառայելով սյուժեի զարգացմանը և հեքիաթի տեքստին հաղորդելով լրացուցիչ գունագեղություն, որը նպաստում է տվյալ պատմության մեջ ընթերցողին առավել չափով ներգրավելուն: Ինչ վերաբերում է իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին, ապա դրանցում նույնպես շատ են հանդիպում կերպարանափոխությունների օրինակներ: Այս առումով քիչ չեն նաև

մեր խնդրո առարկա համեմատությունից կերպարանափոխության՝ որպէս առանձնահատուկ տեսակի փոխակերպման ներտեսութային օրինակները, որոնք հիմնականում արտահայտվում են հերոսների կերպարանափոխությունների տեսքով: Օրինակ՝

Este era un matrimonio que tenía siete hijos y ninguna hija. Y al fin tuvo la madre una hija. Y estaban todos muy contentos con ella. Y cuando la iban a bautizar no había agua en la caja y dijo la madre que fuera uno de los hijos a por agua. Y todos querían ir y se pusieron a reñir por ir hasta que rompieron el cántaro. El padre se enfadó con ellos y les echó una maldición, diciéndoles:

-¡Ojalá se vuelvan como cuervos!

Y los siete hermanos se volvieron cuervos. Y se fueron a vivir al monte. (Los siete cuervos, p. 434)

Con que vamo que fue el muchacho y se escondió en una junquera qu'estaba al cerca del río. Y vido que llegaron las tres palomas como hermosas princesas. Y al llegar a la orilla del río se golvieron tres hermosas princesas. (Siete Rayos de Sol, p. 385)

El niño se encaminó sin dejar de correr hacia la torre de la bruja. Cuando hubo llegado, la vieja cogió el jarro y le tiró al niño todo el agua que contenía creyendo que era la de los muchos colores como son los loros y el niño se convirtió en loro. (El pájaro de la verdad, p. 18)

Վերոնշյալ օրինակներում մի դեպքում հոր անեծքից հետո հերոսները կերպարանափոխվում են ագռավների, մեկ այլ դեպքում՝ երեք աղավնիները երեք գեղեցիկ արքայադստրերի, իսկ մյուսում՝ երեխան՝ թուխակի:

Տվյալ հեքիաթներում երբեմն հանդիպում են նաև «կախարդական փայտիկի» միջոցով տեղի ունեցող կերպարանափոխությունների օրինակներ, որոնցում նախ համեմատության հնարի միջոցով ներկայացվում է հերոսի ցանկությունը, իսկ հաջորդ դրվագում տեղի է ունենում կերպարանափոխություն: Այսինքն՝ մետամորֆոզն օգնում է բացահայտել հեքիաթին բնորոշ գրոտեսկի ընդհանուր միտումը: Օրինակ՝

-Varita e la siete virtude, por la gracia que tiene y la que Dios te dio, que me pongas má guapa que ayé.

Y se puso mucho má guapa que ante.

-Varita e la siete virtude, por la gracia que tú tiene y por la que Dio te dio que me ponga mi lengua como la tenía ante.

Y su lengua su puso como la tenía ante. (La Puerquecilla, p. 369)

Ինչպես տեսնում ենք, “La Puerquecilla” հեքիաթում կախարդական փայտիկի միջոցով տեղի է ունենում հերոսի կերպարանափոխություն:

Այսպիսով՝ ոճահնարների փոխակերպելիությունը իսպանական հրաշապատում հեքիաթի պատկերավոր համակարգում դրսևորվող ուրույն առանձնահատկություններից է: Նշյալ հեքիաթներում համեմատությունների փոխակերպումները ներառում են հեքիաթին բնորոշ հիմնական ոճահնարները, որոնք հանդես են գալիս տվյալ հեքիաթների ինչպես ներտեքստային, այնպես էլ միջտեքստային շրջանակներում՝ ընդգրկելով գլխավորապես շարակարգային փոփոխությունները:

2.3 Հակադրությունը որպես իսպանական հրաշապատում հեքիաթի պատկերային համակարգի բաղկացուցիչ տարր

Հակադրությունը (antítesis) բանահյուսությանը առավել բնորոշ ոճական հնարներից է, որը գեղարվեստական խոսքին հաղորդում է ուրույն արտահայտչական երանգավորում: Այն գործածվում է յուրաքանչյուր ժանրի գեղարվեստական-գաղափարական խնդիրներին համապատասխան՝ որոշակի տեղ զբաղեցնելով այլ գեղարվեստական հնարների համակարգում: Բանահյուսության տարբեր ժանրերում՝ այդ թվում և հեքիաթներում, այն ծառայում է որպես սյուժեի կազմավորման կարևորագույն ոճական հնար:

Հեքիաթում գործածվող հակադրությունները վաղուց ի վեր գտնվում են տարբեր էգզոպոսիտների ու շարժողության կենտրոնում: Մի շարք ուսումնասիրողներ անդրադարձել են հեքիաթային հակադրությունների խնդրին (Վ. Պրոպ, Ե. Մելետիևսկի, Ն. Վեդերնիկովա և այլք), սակայն, որպես յուրահատուկ գեղարվեստական հնար, հակադրությունը մինչ այժմ չի դարձել առանձին ուսումնասիրության առարկա, թեև հեքիաթներում հանդիպում է հաճախ՝ կատարելով տարբեր ոճական գործառնություններ:

Ոճաբանության մեջ հակադրությունը դիտվում է որպես ոճական բանադարձում, որի շնորհիվ գեղարվեստական խոսքը ստանում է արտահայտչական երանգավորում, քանի որ դրա գործածության շնորհիվ խոսքի մեջ գործ են ածվում իրար հակադիր, բացասող, իրար ներհակ հատկանիշներ, առարկաներ, դրանց համապատասխան հականիշ բառերով ստեղծվում է հակադրությամբ, որով արտահայտվում և ավելի ցայտուն են դառնում խոսողի (գրողի) վերաբերմունքն ու գնահատականը նշված առարկաների, երևույթների և հատկանիշների նկատմամբ /Եզեկյան, 2006: 236/: Ու թեև յուրաքանչյուր հակադրության խորքում առկա է համեմատություն, բայց ցույց տալիս է ակնհայտ, որ եթե համեմատությամբ վեր են հանվում առարկաների ու երևույթների ընդհանրությունները, ապա հակադրությունը ընդգծում է դրանց հակադրական տարբերությունները /Պողոսյան, 1991: 165-166/: Հակադրությունն առավել ասես դրսևորվում է այն դեպքերում, երբ երկու երևույթներն իրենց իրական բովանդակությամբ են հակասում մեկը մյուսին /Морозова, 1975: 103/:

Սույն ենթագլխի նպատակն է ուսումնասիրել իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում տեղ գտած հիմնական հակադրությունները, մասնավորապես որոշել նրանց տեղը այլ գեղարվեստական հնարների շարքում, վեր հանել հիմնական գործառնությունները, կազմավորման ձևերն ու միջոցները:

Հեքիաթի լեզվում բավականին հաճախ է հանդիպում հակադրության հնարը: Կարելի է ասել, որ հեքիաթները հիմնված են հակադրությի սկզբունքի վրա, ինչը պայմանավորված է հեքիաթի ժանրի առանձնահատկություներով: Ինչպես հայտնի է, հեքիաթի սյուժեն կառուցվում է հակասությունների բախման հիման վրա, այդ պատճառով էլ հակադրությունը նրա գեղարվեստական համակարգի հիմքն է: Հեքիաթը, որպես կանոն, կառուցվում է բարու և չարի պայքարի հիման վրա, ինչն էլ ընկած է հակադրության հնարի հիմքում: Հակադրությունն արտահայտվում է ոչ միայն հասկացությունների իմաստային հակադրմամբ, այլև քերականական, շարահյուսական, բառային հնարների օգտագործմամբ /Ведерникова,

1975: 78/, որոնք հեքիաթի ժանրում կատարում են հատուկ գեղագիտական գործառույթներ:

Հեքիաթներում համեմատությունը և հակադրությունը մեծ մասամբ գործածվում են միասին, ընդ որում հեքիաթների հիմնական իմաստային բովանդակությունը բացահայտվում է հակադրության միջոցով, իսկ համեմատությունը ներմուծում է նոր մանրամասներ թեմայի զարգացման մեջ և հիմնականում նպաստում է տեքստի գեղարվեստական արտահայտչականության ու ժգնացմանը /Яцук, 1975: 159-160/: Հետևաբար, հակադրությունը կատարում է երկակի բովանդակային գործառույթ. այն միավորում է երևույթի երկու կողմերը կամ երկու երևույթներ և հակադրում մեկը մյուսին:

Հեքիաթներում հակադրության հիմնական գործառույթը լրացուցիչ հուզական նրբերանգի հաղորդումն է ու առեղծվածային կախարդական միջավայրի ստեղծումը: Շատ հեքիաթներում հակադրությունը ոչ միայն պատմության առանձին պահերի հիմքն է, այլև տեքստակազմիչ կարևոր միջոց: Հակադրության միջոցով հեքիաթներում տրվում է հերոսների բնութագրումը, ընտանիքում նրանց դրություն, հերոսների փոխհարաբերությունների, գործողությունների հանգամանքների նկարագրությունը և այլն: Մեծամասամբ հեքիաթներում մի հակադրությունը իրականացնում է միաժամանակ մի քանի գործառույթ:

Ըստ կառուցվածքի կարելի է տարբերակել հակադրության երկու տեսակ: Առաջինը մասնավոր բնույթի է, որի հիմքում երկու առարկաների, երևույթների բախումն է, իսկ երկրորդն ավելի ընդհանուր է և ենթադրում է մի քանի առարկաների, երևույթների բախում: Իսպանական հեքիաթներում, որպես հակադրության հիմք, հիմնականում ընկած է երկու առարկաների (արարքների, գնահատականների, եզրահանգումների և այլն) բախումը, ինչից կարելի է եզրակացնել, որ դրանց առավելապես բնորոշ է առաջին տեսակի հակադրության գործածությունը: Իր հերթին հակադրությունը կազմվում է տարբեր եղանակներով. հաճախ հակադրության մի մասում ներկայացվում է առարկայի հատկանիշի կամ վիճակի ժխտումը, իսկ մյուսում՝ հաստատումը: Օրինակ՝

Y la hermanita *no comió*, pero los hermanos *sí comieron*. (*El palacio de Jarancón*, p. 375)

Y a media noche gritó una voz desde el techo:

-¿*Caigo o no caigo?* (*El que no conocía el miedo*, p. 414)

Նշյալ օրինակներում “comer” (ուտել) և “caer” (ընկնել) բայերը հանդես են գալիս անցյալ կատարյալ և ներկա ժամանակների հաստատական և ժխտական ձևերով՝ կազմելով հակադրություն:

Հակադրությունը կարող է արտահայտվել նաև հականիշների միջոցով՝

-¿*Cómo stá usted, güena vieja?* ¿*Qu'anda hacienda por aquí?*

Y la vieja contesta:

-*Acortando las noches y alargando los días*. (*Los cuarenta y un ladrones*, p. 444)

Y bajas tú a la cuadra y ai verás dos caballos, uno *gordo* y muy *bonito* y otro *malo* y *flaco*. (*Marisoles*, p. 392)

Ինչպես տեսնում ենք, առաջին օրինակում համակատար դերբայով հանդես են գալիս “acortar” (կրճատել) և “alargar” (երկարացնել), իսկ երկրորդում՝ “gordo” (գեր) և “flaco” (նիհար) հականիշ բառերը:

Հակադրությունը կարող է արտահայտվել նաև տարբեր առարկաների, երևույթների հիշատակմամբ, որտեղ հակադրության բացահայտման գործում մեծ տեղ է գրավում համատեքստը.

-¡*Riao, riao, riao!* ¡*La Estrellita de Oro en la cenicera está y la Rabo de Burro en el coche va!* (*Estrellita de Oro*, p. 370)

Տվյալ օրինակում դրական և բացասական հերոսների հակադրությունը ներկայացվում է երկու տարբեր, հակադիր իրավիճակների միջոցով՝ ընդգծելով տիրող արդարության և անարդարության գաղափարները: Այսպես, դրական հերոս «Ոսկե Աստղիկը» գտնվում է հնոցում, մինչդեռ բացասական հերոս «Ավանակի Պոչը» ճամփորդում է կառքով:

Առավել կտրուկ հակադրության նպատակով երկու առարկաները, անձինք կամ վիճակները հակադրվում են նրանցից մեկի դրական կամ բացասական հատկանիշների չափազանցությամբ. Օրինակ՝

Y si guapa era la madre, *más guapa, mucho más guapa era la niña*. (*Blanca Flor*, p. 376)

Վերոհիշյալ օրինակում համեմատելով մոր և դստեր գեղեցկությունը՝ շեշտադրվում է վերջինիս գեղեցկությունը իսպաներենում առավելության հարաբերությունը սահմանող “más” (ավելի) համեմատական բառի օգնությամբ:

Գիտակցական չափազանցությամբ երկու առարկաների կամ վիճակների հակադրությունը դառնում է առավել վառ և ուժգնանում է գեղագիտական ազդեցությունը /Кулагина, 1975: 93/:

Յեթիաթներում հակադրությունների համակարգը բարդ է: Այն կարող է բացահայտվել թե՛ ընդհանուր՝ գաղափարական առումով (բարի-չար, կյանք-մահ), թե՛ սյուժեի միջոցով (ազատություն-գերություն, սեր-ատելություն), թե՛ կերպարների հակադրությամբ (ամուսին-կին, եղբայր-քույր): Առաջին իսկ տողերից հրաշապատում հեթիաթն ունկնդիրներին տեղափոխում է իրականությունից տարբերվող ուրույն աշխարհ, որտեղ հերոսներն օժտված են արտասովոր ուժով և իմաստությամբ, իսկ սովորական իրերն ունեն կախարդական հատկանիշներ: Ըստ էության, հեթիաթային աշխարհը հակադրվում է իրական աշխարհին: Տվյալ հակադրությունը հեթիաթի՝ որպես ժանրի առանձնահատկությունն է և իր վառ արտահայտությունն է գտնում նրա գեղարվեստական ողջ համակարգում: Հակադրության ոճական հնարի միջոցով բացահայտվում է հերոսի և արտաքին աշխարհի հակադրությունը: Այդ խնդրի էությունն այն է, որ հաճախ հերոսների ներաշխարհը՝ հրաշալի պատրանքների աշխարհը, ոչ միշտ կարող է ընկալվել շրջակա՝ իրական աշխարհի կողմից. ռոմանտիկ պատրանքների աշխարհը փլուզվում է իրականության հետքափումից:

Յեթիաթում ամեն ինչ հակադիր է և այդ պատճառով համապատասխանորեն պայմանական: Յեթիաթային աշխարհի պայմանականությամբ է պայմանավորված նաև կերպարների պայմանականությունը: Հակադրությունը առաջին հերթին ծառայում է հեթիաթային կերպարների բնութագրման համար և հաճախ որոշիչ է դառնում ամբողջ հեթիաթի սյուժեի զարգացման և հանգուցալուծման համար: Յեթիաթային կերպարը մարդու որոշակի տեսակ է: Բայց եթե գրական ստեղծագործություններում հերոսը կարող է օժտված լինել ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական

հատկանիշներով, ապա ժողովրդական հեքիաթներում մյուս քան չորս կերպար կամ դրական է, կամ էլ՝ բացասական: Այդ պատճառով երկու հերոսների հակադրությունը ոչ միայն երկու մարդկանց համեմատումն է, այլ նաև հակասական բնավորությունների հակադրությունը: Սկզբնական հակադրությունը ամրագրվում է հերոսների արարքների և խոսքի առանձնահատկությունների հետագա հակադրությամբ /Ведерникова, 1975: 67/: Սովորաբար կերպարների նկարագրման ժամանակ օգտագործվում են այնպիսի հակադիր հատկանիշներ, ինչպիսիք են լավ-վատ, հարուստ-աղքատ, հիմար-խելացի և այլն: Օրինակ՝

Este era un padre que tenía tres hijos. Y el menor era tonto, feo y lagañoso. (El tonto lagañoso y magañoso, p. 434)

Un hombre tenía tres hijos. Los dos mayores eran más listos que el menor y por eso siempre le hacían burla. (La gaita que hacía a todos bailar, p. 440)

Los niños se criaron sanos y robustos a la par de sus otros ocho hijos. Eran ambos tan buenos, tan dóciles y tan compuestitos, que el pescader y su mujer los querían mucho, y de continuo se les ponían por ejemplo a sus tres hijos, por lo cual estos, envidiosos y enrabiados, les hacían mil injusticias y mil agravios. (El pájaro de la verdad, p. 2)

Ինչպես տեսնում ենք, որպես կանոն, հեքիաթներում կերպարների հակադրությունը ձևավորվում է զավակների նկարագրությունների միջոցով: Այսպես, առաջին օրինակում ներկայացվելով, որ հայրն ունի երեք որդի, հակադրությունը դրսևորվում է երրորդ որդու բնութագրությամբ՝ հիմար, տգեղ և ճաշոտ ածականներով: Երկրորդում՝ երեք որդիներից կրտսերը հակադրվում է մյուս երկուսին, որոնք ավելի խելացի են ներկայացվում: Երրորդում՝ կրկին հակադրության միջոցով բնութագրվում են երեխաները, ոմանք՝ զուսպ և հնազանդ, իսկ մյուսները՝ նախանձ կոտև կատաղած:

Հեքիաթը հաճախ սկսվում է հիմնական գործող անձանց հակադրության մատնանշմամբ: Արդեն իսկ պատմության սկզբում ակնարկվում է հետագա բախումը: Օրինակ, “Las tres avellanas” հեքիաթը սկսվում է հետևյալ հակադրությամբ՝

Este era un rey que tenía dos hijos, *una muy guapa y la otra muy fea*. Y a la bonita la pretendían todos y la querían mucho, y a la fea naturalmente no le hacían caso los mozos ni nadie. Y por eso el padre quería más a la fea, y a la guapa siempre maltrataban. (*Las tres avellanas*, p. 442)

Հակադրության գործառույթներն ու ժգնանում են կերպարների հակադրամբ ըստ սոցիալական վիճակի (աղքատ-հարուստ), ընտանեկան դրության (ամուսին-կին, եղբայր-քույր), սեռի (թագավոր-թագուհի) և տարիքի (երիտասարդ-ծեր): Օրինակ՝

Este era *un rey* que era viudo y que tenía tres hijos. Y en otro reino había *una reina* viuda que tenía una hija mu guapa. (*La cosa más rara del mundo*, p. 435)

Estos eran un padre y una madre que tenían dos hijos, *un hijo* y *una hija*. (*Dos almas en pena*, p. 448)

Hoy van a vení y las dos *mayores* entrarán en seguía y la *menó* no va a queré entrá. (*Siete Rayos de Sol*, p. 385)

Վերոնշյալ օրինակներում հակադրվում են թագավորը և թագուհին՝ ըստ սեռի, որդին և դուստրը՝ ըստ ընտանեկան դրության, ավագը և կրտսերը՝ ըստ տարիքի:

Հաճախ հակադիր բնութագրամբ հերոսները կապված են լինում բարեկամական կապերով: Նրանք կարող են լինել եղբայրներ, քույրեր կամ ամուսիններ: Օրինակ՝

Juan el Tonto y María la Lista estaban casaos. El era el hombre *más tonto* del pueblo y su mujer era *la más lista*. (*Juan el Tonto y María la Lista*, p. 400)

Այս օրինակում հակադրվում են ամուսիններ «Հիմար Խուանը» և «Խելացի Մարիան»: Տվյալ հեքիաթը ուշագրավ է նաև նրանով, որ հենց վերնագիրը՝ «Հիմար Խուանը և Խելացի Մարիան», արդեն իսկ կառուցված է հակադրության վրա:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին բնորոշ է գեղեցիկի և սոցիալի հակադրությունը: Դա, թերևս, այդ հեքիաթներին բնորոշ հակադրությունների՝ թե՛ քանակով և թե՛ տարածվածությամբ առավել մեծ խմբերից մեկն է: Օրինակ՝

Este era un rey que tenía dos hijos, *una muy guapa y la otra muy fea*. (*Las tres avellanas*, p. 442)

Y todos los días se cagaba la palomita en el plato de la reina mora y en el del rey picaba. Y la reina mora decía:

-¡Ay qué asquerosa y qué fea! ¡Mátala!

Pero el rey dijo:

-¡Ay, qué bonita es la palomita! ¡Qué suaves sus plumitas! ¡Qué linda mi palomita! (El palacio de Jarancón, p. 375)

-¡Ay, que te he dejao tan blanca y tan hermosa y ahora tan negra estás! (La negra y la paloma, p. 382)

Տվյալ օրինակներում հակադրությունը վառ արտահայտվում է “guapo – feo” (գեղեցիկ - տգեղ), “asqueroso, feo – bonito, lindo” (գարշելի, տգեղ - գեղեցիկ), “blanco – negro” (սպիտակ - սև) հականիշ բառերի միջոցով:

Հեքիաթներում հերոսը կամ հերոսուհին մշտապես պատկերված են որպես սովորական մարդ, թեև նրանց արտաքինի նկարագրությունը գրեթե չի տրվում: Իսկ հակառակորդներն՝ ընդհակառակը, բնութագրվում են մանրամասնորեն, քանի որ դրանք հաճախ արտասովոր հրեշներ են: Հաճախ նրանք պատկերվում են չափազանց ության միջոցով, օրինակ, յոթգլխանի օձ, որը ամենահաճախ հանդիպող հրեշն է իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում: Օրինակ՝

-A mí me guarda una serpiente de siete cabezas que puede ver a todas partes a un tiempo. (El Castillo de Irás y no Volverás, p. 417)

Կարևորվում է նաև գույների խորհրդանշանային իմաստը: Օրինակ՝ իսպանական հեքիաթներում հաճախ դրական հերոսները զուգորդվում են սպիտակի և ոսկեգույնի, իսկ բացասականները՝ սևի հետ: Գույնային հակադրությունը դրսևորվում է նույնիսկ հեքիաթային հերոսների անուններում: Օրինակ՝ Estrella de Oro (Ոսկե Աստղ), Blanca Flor (Սպիտակ Ծաղիկ), La negra y la paloma (Սևը և աղավնին), La loba negra (Սև գայլը) և այլն:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում վառ արտահայտվում է կրտսեր երեխաների իդեալականացման գաղափարը՝ հակադրելով նրանց ավագ որդիներին: Հեքիաթներում սովորաբար հայրն ունենում է երեք դուստր, ընդ որում, կրտսերն ամենասիրելին է: Ավագ դստրերը լինում են չարակամ և նախանձ: Հեքիաթների դասական տարբերակն է, երբ հայրն ինչ-որ տեղ մեկնելիս հարցնում է դստրերին, թե ինչ նվերներ են նրանք ցանկանում: Ավագ դստրերը խնդրում են գեղեցիկ հագուստներ, ոսկե իրեր և այլն, իսկ կրտսերը

խնդրում է կախարդական ուժը իր: Գտնել ով այն՝ հայրը ցանկանում է վերցնել, սակայն այդ պահին հայտնվում է հրեշը, որը կախարդական իրի փոխարեն պահանջում է իրեն կնության տալ դստերը: Վերջինս պատրաստակամ համաձայնվում է իրեն զոհաբերել հանուն հոր: Նմանատիպ օրինակի կարելի է հանդիպել “La fiera del rosai” հեքիաթում, երբ հայրն իր կրտսեր դստեր համար վարդը պոկելուց հետո հայտնվում է հրեշի ձեռքերում, որը նրան ողջ թողնելու համար պահանջում է դստերը: Վերջինս էլ հանուն հոր, զոհաբերելով իրեն, գնում է հրեշի մոտ: Սակայն հեքիաթն ունենում է երջանիկ ավարտ, քանի որ հրեշը վերջում վերափոխվում է արքայազնի: Իսկ որդու իդեալականացումը իսպանական հեքիաթներում դրսևորվում է բարդ առաջադրանքների իրականացմամբ, որոնցում միայն կրտսեր որդին է հասնում հաջողության (սովորաբար ավագ եղբայրների անհաջողություններից հետո): Հեքիաթում կրտսեր որդին հաջողությունների է հասնում դրական կերպարների կամ կախարդական իրերի օգնությամբ: Ըստ ռուս բանասեր Ե. Մելետինսկու՝ Ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթում կա երկու հիմնական հերոս՝ մեկն «ազնվական» ծագմամբ, իսկ մյուսը՝ «ցածր», «հույսեր չներշնչող», որը սովորաբար հանդիսանում է եղբայրներից կրտսերը, ով անսպասելիորեն իրականացնելով հերոսական արարք՝ հասնում է հեքիաթային նպատակին /Мелетинский, 2005: 179-193/: Ե. Մելետինսկին հավելում է նաև, որ «հեքիաթն իդեալականացնում է կրտսերին՝ որպես հոր փրկչի» /Мелетинский, 2005: 131/: Նման օրինակի հանդիպում ենք “Las tres maravillas del mundo” հեքիաթում, երբ կրտսեր որդին հանուն հոր փրկության գտնում է աշխարհի երեք հրաշալիքները:

Հակադրության ոճահնարը օգնում է լիովին և համոզիչ բացահայտել նաև հերոսների հոգեբանական վիճակը: Հոգեբանական հակադրությունները դրսևորվում են տարբեր հերոսների հույզերի և ապրումների միջոցով: Այսպես՝ դիտարկենք մի քանի օրինակ, որտեղ հակադրության միջոցով արտահայտվում է ավագ և կրտսեր երեխաների սերը հոր հանդեպ.

Un rey tenía tres hijas. Un día se encerró en un cuarto con las tres hijas. Y a la mayor le habló primero y le preguntó que cuánto le quería. Y ella respondió que le quería

como a sí misma. Entonces le preguntó a la segunda que cuánto le quería, y ésta le respondió que le quería como a las niñas de sus ojos. Le hizo la pregunta a la tercera, y ésta le dijo que le quería como la vianda quiere a la sal. (Como la vianda quiere a la sal, p. 361)

Y entonces el padre les preguntó qué tanto lo querían. Y la mayor dijo que le quería como a su vida, y la segunda le dijo que le quería más que a su vida. Y la menor le dijo que le quería como a un buen cagar. (La zamarra, p. 362)

Տվյալ օրինակներում հակադրությանը առավել վառ դրսևորվում է երրորդ դասեր սիրո արտահայտության մեջ (սիրում է ինչպես ուտել իբրև աղին, սիրում է որպես միլավ արտաթորանքի), որն, ի տարբերություն առաջին երկուսի, սկզբում ընկալվելով բացասական իմաստով՝ հետագայում հեքիաթի համատեքստում ձեռք է բերում դրական հարանշանակություն:

Հեքիաթում սովորաբար քիչ է նկարագրվում հերոսի տրամադրությունն ու ապրումները: Հերոսների արարքներին հատուկ նշանակություն հաղորդելու համար նրանք պատկերվում են մյուս կերպարների գործողությունների հակադրմամբ: Հերոսների գործողությունների հակադրությունն իր մեջ ներառում է որոշակի բարոյական դիրքորոշումների, հասարակության մեջ մարդու վարքի նորմերի հակադրություն: Օրինակ՝

Y dijo la mayor:

-Si el rey casara conmigo alfombraba todo el palacio con una vara de tela.

Y la mediana dijo:

-Pues si el rey se casara conmigo yo me determino a alfombrar el palacio con un palmo y aun me sobra.

Y ya habló la menor y dijo:

-Pues si el rey se casara conmigo yo me determinaba a tener siete infantes con una estrella en la frente. (Los siete infantes, p. 380)

Տվյալ օրինակում հերոսները թագավորի հետ ամուսնանալու դեպքում պատրաստ են դիմել մեկը մյուսին հակադրող գործողությունների, որում դրսևորվում է նաև մարդկային էությունների հակադրությունը:

Հակադրությունը սովորաբար գուճակցվում է շարահյուսական գուճահեռականության հետ: Հակադրելով կերպարներին՝

հեքիաթասացը հակադրում է նաև նրանց գործողությունները, ինչը հանգեցնում է հակադրության վրա հիմնված շարահյուսական գուգահեռ կառուցվածքների հաճախակի գործածության: Օրինակ՝ «Las tres bolitas de oro» հեքիաթում երեք քույրերը հայտնվում են նույն իրավիճակում. ճանապարհին նրանց հանդիպում է մի կին, ով նրանցից ուտել ի՞նչ է խնդրում, ավագ և միջնեկ քույրերը մերժում են և որպես պատիժ հայտնվում դժոխքում, իսկ կրտսեր քույրը, հյուրասիրելով ուտել ի՞նչը, հայտնվում է դրախտում:

Յեքիաթներում երբեմն հակադրվում է հերոսների ոչ հավասար թվաքանակը, այսինքն՝ մի հերոսը հակադրվում է երկուսին, երկուսը՝ երեքին, կամ հնարավոր են այլ տարբերակներ: Օրինակ՝

Este era un rey que tenía tres hijas muy guapas. Y a la menor, *que era la más guapa*, le dio el rey una bola de oro. (*El príncipe rana*, p. 405)

Y los hermanos mayores, como que siempre estaban con la envidia, se fueron solos y el menor se fue con el padre por otro lao. (La gaita que hacía a todos bailar, p. 442)

Տվյալ օրինակներում, ինչպես տեսնում ենք, կրտսերը հակադրվում է ավագին և միջնեկին, ինչից էլ կարելի է եզրակացնել, որ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին բնորոշ է մի հերոսի հակադրումը մյուս երկուսին:

Յեքիաթներում մշտապես հանդիպում է եռակիությունը՝ որպես որոշակի հատկանիշների ու ժգնացման միջոց. ավագ եղբայրը խելացի է, միջնեկը՝ պակաս խելացի, կրտսերը՝ հիմար, և այլն: Նշենք, որ եռակիությունն իր մեջ ներառում է ոչ միայն համեմատում, այլ և հակադրում: Ընդ որում, եթե համեմատության մեջ հաջորդաբար ուժգնանում է համեմատվող անդամներից յուրաքանչյուրի որևէ հատկանիշ, ապա հակադրությունը միշտ ենթադրում է հակադրում առաջին երկու և վերջին անդամների միջև: Կողմերի հակադրությամբ բացահայտվում է հերոսների շահերի, բարոյական բարձր հատկանիշների, առանձնահատուկ հնարամտության հակադրությունը, ինչը հանդիսանում է հակառակորդի նկատմամբ դրական հերոսի հաղթանակի գրավականը: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հաճախ նման հակադրության կարելի է հանդիպել նաև այնպիսի դրվագներում, երբ, որպես հոր կողմից ակնկալվող նվեր, կրտսեր գավակը, ի տարբերություն ավագների, որևէ անհավանական իր

կամենում, որի միջոցով էլ հետագայում կարողանում է հաղթահարել իր առջև ծառացած խոչընդոտները: Օրինակ՝

Este era un padre que tenía tres hijas. Y una vez tuvo que ir a una ciudad y les preguntó a sus hijas qué querían que las trajera. Y la mayor le dijo que trajera un vestido, la segunda le dijo que le trajera unas botas, y la menor le dijo que le trajera una varilla del primer árbol que encontrara. (La zamarra, p. 362)

Y la Rabo de Burro dijo que quería un traje mu bonito, un sombrero de plumas y unos zapatos. Y Estrellita de Oro le dijo a su padre que todo lo que ella quería era que le trajera una varillita de primer árbol que encontrara. (Estrellita de Oro, p. 370)

Este era un rey que tenía tres hijas. Y una vez tuvo que hacer un viaje muy largo a una ciudad y les preguntó a sus hijas qué querían que les trajera. Y la mayor le dijo que le trajera un vestido, y la segunda un mantón. Y la menor le dijo:

-Papá, yo quiero que me traiga usted una rosa. (La fiera del rosal, p. 404)

Նշյալ օրինակներում կրկին դրսևորվում է կրտսեր դստեր հակադրություները մյուս երկուսի նկատմամբ, երբ նա, ի տարբերությամբ ալագ քույրերի, որպես նվեր խնդրում է ընդամենը մի փայտիկ կամ էլ վարդ:

Չնայած հեքիաթի գաղափարաբարոյական մտահղացումը իրականացվում է հակադրություների բարդ համակարգի միջոցով, այնուամենայնիվ, բոլոր հեքիաթները կարելի է խմբավորել գլխավոր հակադրության՝ դրականի և բացասականի շուրջ: Հեքիաթը հաստատում է բարու և արդարության գաղափարները՝ մերժելով չարը, նախանձը, անարդարություները: Այդ գաղափարների կրողներն են ավանդական կերպարները: Կերպարներից յուրաքանչյուրը գործում է իր կյանքի սկզբունքներին համապատասխան: Բախվելով կյանքի հակասական կողմերին՝ ժողովուրդը դրանք արտացոլում էր հեքիաթներում: Հեքիաթային պոետիկայի հիմքը դարձավ բարու և չարի, կյանքի ու մահվան պայքարը, ինչը վարպետորեն բացահայտվեց շատ ստեղծագործություներում՝ ուժեղ գաղափարագեղագիտական ազդեցություներ գործելով հեքիաթի ունկնդիրների վրա: Իսպանական հեքիաթներում նման օրինակների կարելի է հանդիպել խորթ մոր կողմից երեխաների նկատմամբ ոչ բարյացկամ վերաբերմունքն արտահայտող դրվագներում: Այս առումով հատկանշական է “Estrellita de Oro” (Ոսկե Աստղիկը) հեքիաթը, որից առանձնացնենք մի քանի օրինակ՝

Le enviaban a lavar la ropa, a por agua a la fuente y hacer otros quehaceres, y la hija de la reina se quedaba en casa y no hacía nada. (Estrellita de Oro, p. 370)

Y cuando llegó el domingo dejaron a Estrellita de Oro en la cenicera y la madre y Rabo de Burro fueron a misa en coche. (Estrellita de Oro p. 370)

Y ya llegó la segunda noche de baile y otra vez vistió la madre a Rabo de Burro muy elegante y se marcharon al baile. Y a la Estrellita de Oro le echaron otra vez lentejas en las cenizas y le dijeron que las limpiara. (Estrellita de Oro, p. 371)

-¡Riao, riao, riao! ¡La Estrellita de Oro en la cenicera está y la Rabo de Burro en el coche va! (Estrellita de Oro, p. 370)

Դիտարկելով նշյալ օրինակները՝ կարող ենք եզրակացնել, որ ժողովրդական գիտակցությանը առանձնակի սրությամբ է զգում անարդարությանը և բացահայտ արտահայտում իր կարծիքը՝ ընդգծելով բարու և չարի հակադրությունը:

Հակադրությունը սերտորեն կապված է մակդիրների հետ, ինչը ցայտունորեն արտահայտվել է իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում: Այստեղ հակադրությունը հաճախ է կառուցվում հականիշ -մակդիրների օգնությամբ: Օրինակ՝

Y el rey la acariciaba y decía:

-¡Ay, qué palomita tan *bonita*!

Y la reina decía:

-¡Oy, qué paloma más *fea*! (*Las tres naranjas*, p. 383)

Ինչպես տեսնում ենք, տվյալ օրինակում հակադրությունը արտահայտվում է հերոսների արտաքին տեսքը բնութագրող “bonita” - «գեղեցիկ» և “fea” - «տգեղ» գնահատողական մակդիրների միջոցով, որոնք, թերևս, ամենագործածականներից են իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում:

Որոշ դեպքերում հեքիաթում դրսևորվում է միայն հակադրության մի մասը. երկրորդ մասը բացակայում է, սակայն հեշտորեն ընկալվում, վերականգնվում է ըստ համատեքստի: Նման օրինակների իսպանական հեքիաթներում կարելի է հանդիպել հերոսների խոսքում: Օրինակ՝

Y un día que iban por los jardines paseando le dijo el príncipe al niño:

-Oye, ¿*tendrás novia*? (*Las tres gracias por Dios*, p. 372)

Y pusieron la cena y se sentaron a la mesa, y el rey miraba y remiraba aquella mujer tan guapa que decía:

-¿Si será esta mujer mi esposa? (*La niña sin brazos*, p. 349)

El amo le preguntó:

-¿Está muy lejos? (*El Castillo de las siere Naranjas*, p. 393)

-En la tierra *no* está, en el aire *no* está, en la mar *sí*. (*El príncipe español*, p.420)

Վերոնշյալ օրինակներում բայերը հանդես են գալիս միայն հաստատական ձևով, իսկ դրանց ժխտական ձևերը բացակայում են՝ հեշտությամբ ընկալվելով ըստ համատեքստի:

Այսպիսով՝ հակադրությունը հեքիաթներում առավել գործածվող և կարևոր գեղարվեստական հնարներից է: Այստեղ հակադրության գործածման յուրահատկությունը պայմանավորված է հեքիաթի ժանրային առանձնահատկություններով: Ինչպես գեղարվեստական միջոցների ողջ համակարգը, այնպես էլ հակադրությունը նպաստում է կյանքի իրական հակասությունների առավել հստակ արտահայտմանը: Նախևառաջ՝ հակադրության մեջ (ինչպես և համեմատության դեպքում) հեշտությամբ են բացահայտվում բնավորության առանձնահատուկ գծերը, որոնք հաճախ լինում են անհատական: Երկրորդ՝ հակադրությունը նաև հնարավորություն է ընձեռում տեսնելու երկու անհամատեղելի բևեռներ, երկու հակադիր արտահայտված հասկացություններ: Եվ երրորդ՝ հակադրությունը օգնում է ներթափանցել հերոսի ներաշխարհը՝ ցույց տալով ոչ միայն արտաքին, այլև հոգևոր աշխարհի հակադրությունը: Հեքիաթում գաղափարական նպատակներն իրականացվում են բարու գնահատմամբ: Առաջնային պլանում է գտնվում բարության, արդարության և մարդկայնության մեծարումը: Այդ իսկ պատճառով հեքիաթներում ոչ թե բարին է հակադրվում չարին, այլև բարուն՝ չարը: Հեքիաթի այլ պոետիկական միջոցների հետ մեկտեղ հակադրությունը ծառայում է ստեղծագործության գեղարվեստական միասնության ստեղծմանը /Ведерникова, 1975: 78/: Կարելի է փաստել, որ հակադրությունը իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում կարևոր գաղափարագեղարվեստական դերակատարում ունենալով՝ լեզվի պատկերավորման և արտահայտչականության կարևոր միջոցներից մեկն է, որը հեքիաթներին հաղորդում է

ոճական մեծ արժեք և հուզականությամբ ունի դարձնելով դրանք առավել տարողունակ և բովանդակալից:

2.4 Կրկնության կիրառական արժեքը իսպանական հրաշապատում հեքիաթում

Այս գլխում նպատակ ենք հետապնդում ուսումնասիրել կրկնությունների տեղն ու դերը իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում՝ մասնավորապես քննել դրանցում առավել լայն տարածում գտած կրկնությունների տեսակները, ինչպես նաև վեր հանել դրանց հիմնական ոճական գործառնությունները:

Կրկնությունը բազմիցս գրավել է տարբեր ուսումնասիրողների ուշադրությունը՝ սկսած անտիկ ժամանակաշրջանից մինչև մեր օրերը: Կրկնության խնդրին անդրադարձել են փիլիսոփաներն ու տրամաբանները, այն ուսումնասիրվել է հռետորության, գրականագիտության, հոգեբանության շրջանակներում: Այն բազմակողմանիորեն քննվել է տարբեր աշխատություններում, որոնցում լուսաբանվում են կրկնության գործաբանական, ինչյունաբանական, ոճաբանական, իմաստաբանական, շարահյուսական հայեցակետերը: Միաժամանակ, կրկնությանը նվիրված քննադատական աշխատանքները վկայում են դրա տիպաբանության վերաբերյալ միասնական կարծիքի բացակայությունը: Տարբեր գիտնականների կողմից ուսումնասիրված կրկնության տեսակների դասակարգումը ներառում է տարբեր երևույթներ կամ տարբեր անուններ կրող միևնույն երևույթներ: Կրկնության հետ կապված խնդիրներից մեկը դրա՝ որպես լեզվական երևույթի կարգավիճակի սահմանումն է: Անտիկ ժամանակաշրջանում այն ներառված էր ճարտասանական միջոցների շարքում, այնուհետև, ոճաբանությունը որպես առանձին գիտակարգ ձևավորվելուց հետո, այն սկսեցին դիտարկել որպես ոճաբանական երևույթ: Արդեն իսկ XX դարում ի հայտ եկան աշխատություններ նվիրված կրկնությանը՝ որպես

նախադասության մեջ կապի միջոց: Ավելի ուշ ուսումնասիրողները սկսեցին կրկնությանը դիտարկել որպես գեղարվեստական տեքստի կառուցման միջոց: Այնուամենայնիվ, մշտապես առաջնային է համարվել կրկնության հասկացությունը՝ որպես ոճական բանադարձում: Կրկնությանը, դրա տեսակների դասակարգմանը նվիրված ուսումնասիրությունների մեծամասնությունը կատարվել է ոճաբանության շրջանակներում:

Լեզվաբանական գրականության վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ առանցքային խնդիրներից մեկը, որոնցում հեղինակները տարակարծիք են, կրկնության սահմանման խնդիրն է, որի ներքո հասկացվում է կամ բառի կամ բառակապակցության պարզ կրկնություն, կամ տարբեր բառույթների միջոցով բառի նշանակության վերարտադրություն: Ըստ Ռուս Լեզվաբան Ի. Արնոլդի սահմանման՝ կրկնությունը բանադարձում է, որը կազմվում է հնչյունների, բառերի, ձևույթների, հոմանիշների կամ շարահյուսական կառույցների կրկնությամբ /Арнольд, 2002: 128/: Ծ. Բալին համոզված է, որ միտքը կարող է կրկնվել ամենատարբեր ձևերով. երբեմն միևնույն արտահայտության մեջ հարևանությամբ հանդես եկող իմաստով մոտ բառերի կամ կապակցությունների կրկնությամբ, երբեմն՝ որպես արտահայտության մասեր, իսկ երբեմն էլ՝ ամբողջական արտահայտություններ /Балли, 1961: 125/: Կրկնությունները խոսքին հաղորդում են մեծ հուզականություն և հավելյալ տեղեկատվություն՝ ծառայելով նաև որպես նախադասությունները միմյանց կապող կարևոր միջոց: Ինչպես նկատել է Վ. Յա. Պրոպը, կրկնությունն ուժգնացնում է բառի նշանակությունը, քանի որ շեշտադրում է ընդգծված որակը կամ հատկանիշը /Проп, 1958: 534/:

Կրկնության ուսումնասիրությունը նախևառաջ ենթադրում է խոսքում դրա գործածության պատճառների ուսումնասիրության անհրաժեշտություն, քանի որ կրկնության հասկացության հոգեբանական, հուզական ընկալումները թույլ են տալիս առավել խորը բացահայտել դրա գործառնությունները տեքստում: Այդ պատճառներից են՝ հուզական պոթենցիալները, արտալեզվական տարբեր գործոնները, գրուցակցին համոզելու և նրա վրա ազդեցություն

գործելու միտումը և այլն: Ռուս լեզվաբան Ի. Գալ պերինը կրկնության առկայությունը կապում է լեզվում հուզական վիճակի դրսևորման հետ, որն, ինչպես հայտնի է, խոսքում կարող է արտահայտվել տարբեր միջոցներով՝ պայմանավորված հուզմունքի աստիճանով և բնույթով, իսկ հուզական խոսքն աչքի է ընկնում հատվածականությամբ՝ առանձին հատվածների կրկնությամբ: Ավելի ին՝ հուզական խոսքում բառերի կամ բառակապակցությունների կրկնությունը միանգամայն օրինաչափ է /Гальперин, 1958: 258/:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում կրկնության սահմանազատման խնդիրը, մի կողմից որպես արտահայտչամիջոց և ոճական հնար, մյուս կողմից որպես տեքստի կառուցվածքային կապակցվածությունն ապահովող միջոց: Կրկնության տեքստակազմիչ դերը բազմիցս ընդգծվել է տարբեր ժանրերի և ոճերի տեքստերի քննությանը անդրադարձած ուսումնասիրողների կողմից (Պրոպ, Լիխաչև, Լոտման և այլք): Տեքստակազմիչ բոլոր մակարդակներում դրսևորվող կրկնությունը հանդես է գալիս որպես տեքստի իմաստակառուցվածքային միասնությունը, տեքստային տիրույթի ամբողջականությունն ապահովող կարևորագույն բաղադրիչներից մեկը: Դրա հետ մեկտեղ կրկնությունը միշտ է, որ գնահատվում է որպես տեքստակազմիչ միջոց: Նման տեսակետի կողմնակից է իսպանացի նշանավոր լեզվաբան Խ. Կասարեսը: Վերջինս գտնում է, որ ավելի ադրոությունները նաև կառուցվածքային շեղումներ են /Kacapes, 1959: 350/: Որոշ լեզվաբաններ հակված են հակառակ կողմնորոշման: Նրանց կարծիքով կրկնության պատճառները թաքնված են լեզվի՝ հաղորդակցության միջոց լինելու հիմնական գործառնություն, քանի որ ասվածի կրկնությունը բխում է միտքը խոսակցին հասցնելու, նրան այդ միտքը ներշնչելու՝ խոսողի մտադրությունից, որը կարող է օգնել լսողին ավելի լավ ըմբռնել ասվածը: Կրկնության համար «ավելի ադրոություն» տերմինը կարող է կիրառվել միայն որոշակի վերապահումով, քանի որ «կրկնությունները հաղորդում են զգացմունքայնություն, արտահայտչականություն և ոճավորման լրացուցիչ զգալի տեղեկատվություն, ընդ որում՝ երբեմն դժվար է լինում առարկայատրամպանական տեղեկատվությունը տարբերել

լրացուցիչ, գործաբանական տեղեկատվություներից» /Архоньд, 2002: 128/:
Իսպանացի գրականագետ Ֆ. Գ. Ռեդոնդոն նույնպես գտնում է, որ
ավելադրություները գրական լեզվում արտահայտչականության
ուժգնացման նպատակ են հետապնդում՝ ստիպելով, որ ընթերցողը
ուշադրություները կենտրոնացնի խոսքի կարևորագույն հատվածի վրա
/Redondo, 2007: 5/:

Կրկնություները տեքստում կատարում է զանազան
գործառույթներ՝ իմաստակառուցվածքային, տեքստակազմիչ,
ռիթմակազմիչ, բնութագրական, հանդես է գալիս որպես հեղինակի և
բառախաղի ստեղծման միջոց: Կրկնության հիմնական
գործառույթներից է նաև հուզարտահայտչական երանգավորումն ու
գեղագիտական գործառույթը, որը բխում է հեղինակի գեղագիտական
սկզբունքներից:

Կրկնություները նաև բանահյուսական ստեղծագործության
իմաստակառուցվածքային կարևորագույն բաղադրիչներից է, որը
գլխավորապես պայմանավորված է բանահյուսական
ստեղծագործության բանավոր գոյությամբ: Յեթիաթը, լինելով
բանավոր պատում, փոխանցվում է բերանացի և վստահված է
հեթիաթասացի հիշողությանը, այդ իսկ պատճառով էլ այն
կրկնության շնորհիվ առավել դյուրին է մտապահվում: Տվյալ հնարը
ժողովրդական ստեղծագործություներին հաղորդում է
պատկերավորություներ, սահունություներ, մեղեդայնություներ,
նպաստում է բանահյուսական ստեղծագործության մեջ
գործողություների զարգացման դանդաղեցմանը /Лихачев, 1979: 225/:
Այն նաև տվյալ ստեղծագործություները դարձնում է ավելի
արտահայտիչ և ընթերցողի ուշադրություներն է հրավիրում
իմաստային առումով կարևոր նկարագրություների վրա: Չնայած
այն հանգամանքին, որ ժողովրդական բանավոր
ստեղծագործություներում կրկնության խնդրին մեծ
ուշադրություներ են դարձվել, այնուամենայնիվ, դեռևս մի շարք
խնդիրներ մնում են չլուծված. դեռևս բացահայտված չեն տարբեր
լեզվամշակութային ավանդույթներին բնորոշ կրկնության
ընդհանուր և ազգային-ուրույն տեսակներն ու գործառույթները,
հատուկ քննության առարկա չեն դարձել կրկնության

գործածությամբ անառնանքի անհատականությանը բանաժողովի անհատական տեքստի ժանրային տարատեսակներում: Այդ խնդիրների լուծումը պահանջում է տարբեր ժողովուրդների բանաժողովի անհատական տեղագործությանը տարատեսակ ժանրերի լայնածավալ ուսումնասիրություն:

Կրկնությունները հատկապես մեծ դեր են խաղում հեքիաթներում, որտեղ նույն տարրերի կամ գործողությունների բազմակի կրկնությունը հիմնական գեղարվեստական հնարն է /Ռոտո, 1976: 243/: Կրկնության տարբեր տեսակներն ապահովում են հեքիաթների ամբողջականությունը, ավարտունությունը, կապակցվածությունը, հեքիաթներին հաղորդում արտահայտչականություն, սահունություն, որոնք ստեղծում են բանաժողովի անհատական կոլորիտ, երգեցիկ ռիթմավորում, ամրապնդում և ընդգծում առանձին կերպարների փոխարարությունները՝ միաժամանակ լուրջ միասնական պատկերի մեջ /Архонд, 2002: 129/:

Կրկնությունը բանաժողովի անհատական տեղագործությանը տեսնում, այդ թվում նաև հեքիաթներում, հանդես է գալիս լեզվի տարբեր մակարդակներում՝ հնչյունական, ձևաբանական, բառային, իմաստային և շարահյուսական: Հեքիաթի լեզվին առավել բնութագրական է բառաշարահյուսական կրկնությունը՝ որպես արտահայտչական շեշտադրող միջոց, որն իր հերթին բնութագրվում է գործառնությունների բազմազանությամբ: Բառաշարահյուսական կրկնությունը կատարում է կարևոր ոճական գործառնություն՝ առանձնացնելով և ընդգծելով արտահայտության կարևոր բաղադրիչները: Նրա իմաստային գործառնությունը դրսևորվում է մտքի իմաստային ամբողջականության կառուցմամբ: Հեքիաթներում կրկնության այս տեսակը տեքստակազմից կարևորագույն միջոց է, որն ապահովում է հեքիաթների սահունությունն ու բարեհնչունությունը: Բառաշարահյուսական կրկնությունը համալիր բնույթ է կրում և արտահայտվում է այնպիսի հատկանիշներում, ինչպիսիք են միանման բառաների պարտադիր առկայությունը (բառային կրկնություն), շարահյուսական կառույցների գուգահեռականությունը: Հրաշապատում հեքիաթի ժանրի՝ մասնավորապես իսպանական ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթների համար, նույնպես

բնութագրական է բառաշարահյուսական կրկնության վրա հիմնված շարահյուսական գուգահեռ կառույցների կիրառումը մի շարք բառային կրկնությունների ուղեկցմամբ, որոնք ապահովում են հրաշապատում հեքիաթի իմաստակառու ցվածքային ամբողջականությունը:

Այժմ անդրադառնանք իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում տեղ գտած կրկնություններին ու դրանց տեսակներին՝ հիմնվելով մի շարք օրինակների վրա:

Այսպես, նախ քնենք կրկնության հարակրկնություն (նույնասկիզբ) և վերջույթ (նույնավերջ) կոչվող տեսակները, որոնք հանդիպում են իսպանական ժողովրդական հեքիաթներում, թեև վերջույթը բնութագրվում է գործածության ավելի ցածր հաճախականությամբ, քան հարակրկնությունը: Ինչպես բանահյուսության այլ ժանրերում, հեքիաթներում նույնպես կրկնության վերոնշյալ տեսակները հանդիպում են կարևոր տարրերի հուզական արտահայտչականության ընդգծման նպատակով, որոնց հիմնական գործառույթներից է բանավոր ստեղծագործության կոլորիտի ստեղծումը:

Հարակրկնությունն այնպիսի կրկնություն է, երբ որևէ միավոր՝ նախադասություն, տող, տուն, պարբերություն սկսվում է միևնույն բառով, բառակապակցությամբ՝ հուզարտահայտչականորեն ընդգծելով կրկնվող տարրը /Llácer; Santano, 1997: 392/: Այն տեքստին հատուկ ռիթմ է հաղորդում: Հեքիաթներում դրա գործառույթներն են՝ հուզականությունը, մեղեդայնությունը, իրադարձությունների հաջորդականության տպավորությունը: Օրինակ՝

Y venga a caminar y venga a caminar, hasta que ya que tenía mucha hambre y mucha sé, pero no encontraba ni comida ni agua. Y venga a caminar y venga a caminar, hasta que ya se encontró tres naranjas. (La negra y la paloma, p. 381)

Y entonces el rey ya conoció que esos dos niños eran sus hijos y los abrazó y empezó a llorar. ***Y entonces*** llegó la niña y ya se contaron los dos lo que había pasao. (La niña sin brazos, p. 353)

-¿***Te acuerdas*** cuando te quemé la piel de hardacho?

-¿***Te acuerdas*** cuando me diste el vestido de peregrino y los zapatos de hierro? (El Castillo de Oropé, p. 400)

Y un día a poco que se fue el padre pal campo llegó una señora con un niño a pedir limosna. Y a la hija le dijo que no tenía nada que dar. Y la señora le dijo que sí, que tenía pan y que fuera a buscarlo. Y fue la niña a buscar pan y halló pan y medio. Y se le iba a dar a la señora, pero la dijo ella que no, que con medio bastaba para ella y el niño. Y se fue la señora con el medio pan. (La niña sin brazos, p. 349)

Վերջում յ թը հարևան նախադասությունների վերջում հանդիպող կրկնությունն է, որը նախադասության եզրափակիչ մասերի նմանության շնորհիվ ավելի մեծ չափով, քան հարակրկնությունը, նպաստում է հեքիաթի ռիթմի ձևավորմանը: Այն կատարում է այնպիսի գործառնություններ, ինչպիսիք են՝ հուզական արտահայտչականությունն հաղորդելը, շեշտադրումը, ինչպես նաև նպաստում իրավիճակի հանգուցալուծմանը: Օրինակ՝

*En dos días no pudo acertar cómo **se llamaba el diablo**. Y ya al tercer día envió a un criado suyo a ver si podía saber cómo **se llamaba el diablo**. (El nombre del diablo, p. 379)*

*Y llegaron a un pueblo y Juanito pidió al herrero que le hicieran **una porra de siete arrobas**. Y todos le preguntaban que si pa qué quería **una porra de siete arrobas**. (Juanito el Oso, p. 409)*

*Un rey tenía **tres hijas**. Un día se encerró en un cuarto con las **tres hijas**. (Como la vianda quiere a la sal, p. 361)*

Օղակ (epanalepsis) կոչվող կրկնության տեսակին նույնպես երբեմն կարելի է հանդիպել իսպանական ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթներում: Սա այն բանադարձումն է, երբ շարահյուսական միավորը սկսվում և վերջանում է միևնույն բառով կամ արտահայտությամբ: Նման կրկնությունը հեքիաթներում նախադասության տրամաբանական և իմաստային ավարտվածության տապալորությունն է ստեղծում և մեծամասամբ կոչված է ընթերցողի ուշադրությունը տվյալ կերպարի վրա հրավիրելու: Օրինակ՝

-¡Ay, qué asco! ¡Comer con una rana a la mesa! ¡Ay, qué asco! (El príncipe rana, p. 406)

-¡Vaya! Antes tonto lagañoso, magañoso, y ahora lleno de cuernos, ¡Vaya! (El tonto lagañoso, magañoso, p. 435)

Անդրադառնալով կցուրդ (anadiplosis) կոչվող կրկնությանը՝ նշենք, որ դա նույնպես խնդրո առարկա հեքիաթներում հանդիպող

կրկնություն տեսակ է, երբ շարահյուսական միավորը վերջանում է մի բառով կամ բառակապակցությամբ, որը կրկնվում է հաջորդ շարահյուսական միավորի սկզբում: Հեքիաթներում տվյալ ոճական հնարը ծառայում է հեքիաթասացի մտքի, տվյալ գաղափարի աստիճանական ու ժգնացմանը կամ ասելիքի շուրջ հետաքրքրությունն առաջացնելու նպատակ է հետապնդում: Օրինակ՝

*Y ya a tantos ruegos la madre la permitió que **lo guisara. Al guisarlo** la niña se quitó el anillo que le había dao el joven y lo echó en medio. (Los tres trajes, p. 365)*

*Pero en el camino ande iban les salió al paso una hechicera que se había escapao del castillo encantao y le dio al joven una manzana pa que **comiera. Y comió él** un cachín y quedó encantao. (La loba negra, p. 427)*

*El el rey le dijo que **los comprara. Y compraron**, y la criada al subir las escaleras se comió uno y salió un cuerno. (El tonto lagañoso, magañoso, p. 434)*

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հանդիպում է նաև շղթայակցում (concatenación) կոչվող կրկնության տեսակը: Այս մասին վկայում է նաև իսպանացի հայ տնի ոճաբան Ա. Ռոզենբլատը՝ նշելով, որ շղթայակցումը ժողովրդական հեքիաթներին բնորոշ, շատ գործածական հնար է /Rosenblat, 1971: 145/: Շղթայակցման դեպքում կարևոր գաղափար արտահայտող որևէ բառ, կապակցություն կամ նախադասություն հնչերանգով առանձնացվում է և ելակետ դառնում տվյալ հատվածին հաջորդող մտքերի կամ նախադասությունների համար: Կրկնվող միավորների միջոցով նախադասությունները շղթայակցվում են միմյանց, դառնում ամբողջություն: Ոճական այս հնարի շնորհիվ ձեռք բերելով հանդիսավորություն՝ խոսքը մեծ ազդեցություն է գործում ընթերցողների վրա: Նշյալ հեքիաթներում տվյալ հնարը երբեմն հանդես է գալիս նաև երկխոսություններում: Ի տարբերություն կցուրդի՝ շղթայակցման դեպքում ամեն անգամ կրկնվում է բառերի նոր գույգ: Օրինակ՝

*-¿Qué hacéis **aquí**?*

*-**Aquí** enredando.*

*-¿Tenis **padre**?*

*-**Padre** tenemos. (La ciervata, p.358)*

*-¿Qué **vendes**?*

-**Vendo** uvas. ¿Quiere usted uvas?

-Uvas, no. (*La gaita que hacía a todos bailar*, p. 441)

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին բնորոշ կրկնության ձևերից է նաև ավել ադրոնությունը, որը այնպիսի էզվական համարժեք տարրերի համատեղ գործածությունն է, որոնց մի մասը տրամաբանորեն ավել որդ է: Օրինակ՝

Y a poco llegó el joven tan enamorado que cayó enfermo en la cama. (*Los tres trajes*, p. 365)

Y venga a andar y venga a andar, hasta que llegó ande estaba una fuente de agua. (*La negra y la paloma*, p. 382)

Vas ahora a aquella sierra de piedra y plantas todas las varillas. (*Siete Rayos de Sol*, p. 386)

-¡Calla, tú! (*El Castillo de Oropé*, p. 398)

Ընդգծված բառերը չեն կատարում որևէ իմաստային գործառնություն, դրանց ոճական արժեքը միմիայն ծառայում է հեքիաթասացի մտքի արտահայտման ու ժգնացմանը: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում առկա են նման բազմաթիվ օրինակներ:

Յեքիաթի տեքստում հաճախ աչքի է ընկնում մեկ այլ բառային ինքնատիպ կրկնություն՝ նմանավերջությունը, մասնավորապես՝ հեքիաթի վերջաբանում, որի նպատակն է ընթերցողին ետ բերել հեքիաթային աշխարհից իրական աշխարհ: Օրինակ՝

Y fueron muy felices y comieron perdices y a mí me dieron con los güesos en las narices. (*Estrellita de Oro*, p. 371)

Y las bodas fueron muy bonitas y duraron muchos días. (*La ciervata*, p. 359)

Y colorín colorete por la chimenea ha salido un cohete. (*Los tres trajes*, p. 365)

Առաջին օրինակում “felices” (երջանիկ), “perdices” (կաքավներ), “narices” (քթեր) բառերը, հանդես գալով հոգնակի թվով, երկրորդում՝ “ser” (լինել) և “durar” (տևել) բայերը անցյալ կատարյալ ժամանակաձևի հոգնակի երրորդ դեմքով՝ “fueron” (եղան), “duraron” (տևեցին), իսկ երրորդում՝ նույն վերջավորությունը ամբ հանդես եկող “colorete” (այտերի կարմիր ներկանյութ) ու “cohete” (հրավառնություն) բառերը, իմաստային կապ չունենալով հանդերձ, միանման վերջավորություններով սաստկացնում են տվյալ հատվածի

հուզական \$ոնը՝ համատեքստին հաղորդելով առանձնակի շեշտադրում:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հատկապես մեծ տարածում ունի բազմաշաղկապությունը, ինչը միևնույն շաղկապի հաճախական գործածությունն է: Կրկնության այս տեսակը հրաշապատում հեքիաթին հաղորդում է դանդաղեցված պատմության տպավորություն: Բազմաշաղկապությունը սոսկ շաղկապների կուտակում չէ: Այն խոսքի ու նախադասության մեջ բովանդակության ու քերականական կապի տեսակետից որևէ դեր չկատարելով հանդերձ՝ հուզականությունն է հաղորդում խոսքին: Բազմաշաղկապության հիմնական գործառույթը միավորելն է, այն մեղմացնում է անցումը մի նախադասությունից մյուսը: Տվյալ հնարը ապահովում է տեքստի հատուկ ռիթմիկությունը, քանզի բանահյուսական տեքստի կառուցման պարտադիր պայմանը նրա յուրահատուկ ռիթմիկ կառուցվածքն է, որն էլ իր հերթին նպաստում է հեքիաթի դյուրին մտապահմանը: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հանդիպող ամենահաճախական շաղկապը “y”-ն է:

Հեքիաթներում հաճախ բազմաշաղկապությունը հիմնվում է հարակրկնության վրա, երբ իրար հաջորդող մի շարք արտահայտություններում և պարբերություններում ընդգծվում է իրադարձությունների հաջորդականությունը: Օրինակ՝

*Y ya le dijo la niña **que** había venido una señora con un niño a pedir pan, **y que** ella la había dicho que no tenía pan **y que** la señora la había dicho que sí, **que** fuera a buscarlo, **que** al ir a buscarlo había encontrao pan y medio. (La niña sin brazos, p. 349)*

Չարացույցային հարաբերությունների տեսանկյունից կրկնությունները կարող են լինել նույնական և փոփոխական: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում լայնորեն տարածված են նույնական կրկնությունները՝ նույնաբանությունները: Նման կրկնությունները սովորաբար կառուցվածքային առումով պարզ են՝ կրկնվող բառերը կամ բառակապակցությունները գտնվում են կողք կողքի՝ ներկայացնելով միանման բառային կրկնություններ: Հեքիաթներում միտումնավոր կրկնելով որոշ բառեր, հնչյուններ, արտահայտություններ, պատկերներ, դրվագներ՝

նույն անգամ թյուները հիմնականում օգտագործվում են խոսքի հուզական և իմաստային կարևորությունն ընդգծելու համար.

-¡Pajarillos, pajarillos, veniz a ayudarme! (Estrellita de Oro, p. 370)

*Y fueron y hicieron una caja **muy bonita, muy bonita.** (Blanca Flor, p. 377)*

*Y se fue la muchacha por el **camino oscuro, oscuro, oscuro.** (Las tres bolitas de oro, p. 438)*

-Ya me voy, ya me voy, que ya suenan los esquelitos del coche. (Los tres trajes, p. 366)

*Y **vengan a caminar y vengan a caminar** hasta que ya muy tarde llegaron ande se vía un castillo **muy grande, muy grande.** (Dos almas en pena, p. 449)*

Այս տիպի կրկնությունները բավականին հաճախ են հանդիպում հեքիաթային հերոսների խոսքում՝ կատարելով ռիթմական զործառնություն.

Y cuando ya habían andao mucho, los niños sé y empezaron a llorar y a decir:

***-¡Ay madre, agua! ¡Ay madre, agua!** (La niña sin brazos, p. 352)*

Y cuando ya iban lejos de la casa empezó el demonio a decirle a la niña:

-¡Quítate eso que traes! -¡Quítate eso que traes!

Y la niña le contestaba:

***-¡No me da la gana! ¡No me da la gana!** (El cisquero y el demonio, p. 354)*

Y estando en estas palabras salió de por allí el gigante, gritando:

***-¡A carne humana me huele! ¡A carne humana me huele!** (Juanito el Oso, p. 410)*

Փոփոխական կրկնությունները գործածվում են այն դեպքերում, երբ նոր անվանումը իմաստային առումով տարբերվում է նախորդից և թույլ է տալիս ընթերցողին նորովի տեսնել ու գնահատել նկարագրվածը: Փոփոխական կրկնության տեսակ է հոմանիշային կրկնությունը, երբ միևնույն մտքի արտահայտման համար օգտագործվում են հոմանիշ բառեր /Arzac; Aceña, 2008: 236/: Հոմանիշային կրկնությունները, արտահայտելով միևնույն միտքը, հնարավորություն են տալիս այս կամ այն կերպ ընդլայնել, մանրամասնել արտահայտության հիմնական բովանդակությունը: Կրկնության այս տեսակը հեքիաթը դարձնում է առավել հուզական և արտահայտիչ: Օրինակ՝

*Ya ves qué **hermosas y preciosas** toallas han traído tus hermanos. (La princesa mona, p. 428)*

*Y lo cogió la mona y lo envolvió en unos trapuchos **feos y asquerosos**. (La princesa mona, p. 428)*

*Y ahora dice mi padre que a ver quién lleva la novia **más bonita y más preciosa**. (La princesa mona, p. 429)*

Ինչպես տեսնում ենք, նշյալ օրինակներում հանդես են գալիս “hermoso” (գեղեցիկ) - “precioso” (չքնաղ), “feo” (տգեղ) - “asqueroso” (գարշելի) և “bonita” (գեղեցիկ) - “preciosa” (չքնաղ) հոմանիշ բառերը՝ առավել սաստկացնելով և շեշտադրելով ասվածը:

Մեր ուսումնասիրությանը ցույց է տալիս, որ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին առավել բնորոշ են նույնական կրկնությանը: Կարող են կրկնվել նախադասության ինչպես գլխավոր, այնպես էլ երկրորդական անդամները.

-Sí, sí, si es sólo por una noche, muy bien, sube, sube. (El castillo encantado, p. 437)

*Y tocaba **más y más y más y más**. (La gaita que hacía a todos bailar, p. 440)*

*En un tiempo **muy, muy, muy** remoto vivía una familia de leñadores. (Los hijos del leñador, p. 1)*

*-**Bueno, bueno**, suba usted por la escalera. (El palacio del Jarancón, p. 375)*

Շարակարգային հարաբերությունների տեսանկյունից սովորաբար տարբերակում են մոտակա և հեռակա կրկնությանը: Մոտակա կրկնությանը հաջորդում են անմիջապես մեկը մյուսին՝ ծառայելով որպես հեքիաթների հուզական ինչեղության ապահովման միջոց: Հեռակա կրկնությանը կարող են միմյանցից բաժանվել ամբողջական նախադասություններով և նույնիսկ պարբերություններով: Իսպանական հեքիաթներում լայն կիրառության ունեն ինչպես մոտակա, այնպես էլ հեռակա կրկնությանը: Օրինակ՝

*Entonces Juan atizó la lumbre y el otro que venía para abajo mete los pies en el caldero y se abrasa. Dice: -**Arriba, arriba!** - **¿Qué te pasa?**- le preguntaron los otros.- Nada, ...que está muy oscuro y me da miedo. - ¡Pues vaya un ladrón que estás tú hecho! - dijo otro, y empezó a bajar por la cuerda. Cuando llegó al caldero, también se abrasó los pies y gritó: -**¡Arriba, arriba!** - **¿Qué te pasa?** - Nada, ...que hay muchos mosquitos. (Juan el de la vaca, p. 3)*

*-**¡Abreme, rey!** El rey se incorporó sorprendido en el lecho y le preguntó a la reina, que dormía a su lado: - ¿Has dicho algo? - Yo, no - contestó la reina. - Pues me*

pareció que me llamabas – dijo el rey, y volvió a dormirse. Al poco rato el rey escuchó otra vez: - ¡Abreme, rey! (El príncipe Tomás p. 1)

Corriendo, id al pueblo y uno que me traiga el copón, otro el santóleo, otro el roquete, otro la estola, otro el hisopo... (Juan el de la vaca, p. 2)

Շարահյոսական մակարդակում հեքիաթներին բնորոշ է *շարահյոսական գուգահեռականությո՞ւնը*։ Չուգահեռ շարահյոսական կառույցների առկայությո՞ւնը հեքիաթների էական տարբերակիչ հատկանիշներից է (օրինակ՝ հեքիաթներում գուգահեռ կառույցների լայն կիրառությո՞ւնը բառային կրկնությո՞ւնների գուգակցմամբ), որը բացահայտում է կրկնությո՞ւն ոճական էությո՞ւնն իր մի շարք դրսևորումներով՝ ընթերցողի վրա թողնելով տրամաբանական և հուզական ուժգին ազդեցությո՞ւն։ Շարահյոսական գուգահեռականությո՞ւնը կարելի է սահմանել որպես խոսքի ոճական հնար, երբ երկու կամ ավելի երևույթների մասին խոսվում է շարահյոսական նույնատիպ կառույցներով, գուգահեռ նկարագրությո՞ւն միջոցով։ Այս դեպքում խոսքի հարևան հատվածները ունենում են միատեսակ շարահյոսական կառուցվածք։ Չուգահեռականությո՞ւնը որոշ գիտնականների կողմից սահմանվում է որպես կրկնությո՞ւն տեսակ, մյուսները նշում են, որ կրկնությո՞ւնն է ընկած դրահիմքում, սակայն այլ գիտնականներ էլ դրանք տարբեր երևույթներ են համարում։ Ռուս գրականագետ Յու. Լոտմանը այս առնչությո՞ւնը նշում է. «Այն ծառայում է առարկաների միջև համապատասխանությո՞ւն հաստատման, խոսքային հավասարակշռությո՞ւն ստեղծման և տեքստի ռիթմիկ կազմակերպման համար»։ Չուգահեռականությո՞ւնը նա սահմանում է որպես երկանդամությո՞ւն, որում մեկը մյուսի հետ հարաբերվում է համանմանությո՞ւն /Лотман, 1972: 67/։ Չուգահեռ կառույցներում կարող են ներառվել նախադասությո՞ւն տարբեր անդամներ կամ ամբողջական արտահայտությո՞ւններ։ Չուգահեռականությո՞ւնը հեքիաթներում օժանդակում է տարբեր ոճական գործառնությունների իրականացմանը, գրավում է ընթերցողի ուշադրությո՞ւնը՝ նախապատրաստելով նրան գեղարվեստական տեքստի համապատասխան ընկալմանը, օգնում կառուցել գեղարվեստական իրականությո՞ւն առավել ամբողջական պատկեր։ Ժողովրդական հեքիաթներում բառային կրկնությո՞ւններով

ուղեկցված զուգահեռ շարահյուսական կառույցների հաճախակի գործածություները պայմանավորված է հեքիաթի կառուցվածքի առանձնահատկություներով: Շարահյուսական

զուգահեռականություները իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին բնորոշ հատկանիշներից է, որոնց համար բնութագրական է դրվագների զուգահեռականություները՝ նմանատիպ իրավիճակների կրկնություները, որոնցում հայտնվում են հերոսները: Նմանատիպ դրվագները նկարագրվում են զուգահեռականություների և բառային կրկնություների միջոցով, ընդ որում՝ հաճախ նկարագրություները կրկնվում են գրեթե բառացի, միայն մի քանի հիմնական բառերի փոփոխությամբ: Օրինակ՝

-¡Ay, Señor, que se me ha perdido uno de mis tres perritos, Bebevino!

-¡Ay que se me ha perdido otro perrito, mi Comepán!

-¡Ay, Señor, que se me han perdido dos, Bebevino y Comepán! (La viejecilla y sus tres perritos)

Ինչպես տեսնում ենք, վերոնշյալ հատվածում զուգահեռ շարահյուսական կառույցների միջոցով ներկայացվում է նույն իրավիճակի կրկնություները՝ շների անվանումների փոփոխությամբ:

Չուգահեռ շարահյուսական կառույցները կարևոր տեքստակազմիչ գործառնություններն իրականացնում: Դրանց օգնությամբ տարբեր դրվագներ կապվում են միմյանց՝ ստեղծելով հեքիաթի միասնական, ամբողջական կառուցվածք: Բացի այդ, զուգահեռականություները գործածվում են սյուժեի առանցքային պահերի ընդգծման նպատակով (հատկապես, որպես կանոն, հեքիաթի հանգուցալուծումը ներկայացնող եզրափակիչ դրվագում): Ավանդական հրաշապատում հեքիաթը կարող է ամբողջությամբ կառուցված լինել տարբեր գործող անձանց կողմից իրականացվող միևնույն իրադարձության եռակի (կամ բազմակի) կրկնություներից: Եռակի կրկնության հնարը ծառայում է սյուժեի գրավչություները ուժգնացնելու նպատակին, որը հեքիաթի ժանրի գլխավոր առանձնահատկություներից է: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հաճախ են հանդիպում այնպիսի դրվագներ, երբ հեքիաթի երեք հերոսները իրենց նպատակին հասնելու համար ստիպված են լինում անցնել մի շարք

փորձությունների միջով, որոնք ներկայացվում են զուգահեռաբար իրականացվող երեք գործողությունների միջոցով: Օրինակ՝ “La niña de los tres maridos” հեքիաթում արքայադստեր սրտին տիրանալու նպատակով երեք հերոսները պարտավորվում են գնել աշխարհի ամենահրաշալի իրը, և սա ներկայացվում է զուգահեռ շարահյուսական կառույցներով.

El primero compró un espejito de un viejecillo.

El segundo compró un bálsamo de un viejecillo.

El tercer pretendiente compró una barca de un viejecillo.

Մեկ այլ՝ “La princesa mona” հեքիաթում, թագը ժառանգելու նպատակով երեք եղբայրները նույնպես պետք է կատարեն թագավորի կողմից տրված երեք առաջադրանքները: Միաժամանակ կարելի է ավելացնել, որ եռակի կրկնությունը ենթադրում է հակադրություն, ընդ որում՝ վերջին կրկնությունը միշտ հակադրվում է առաջին երկուսին: Այսպես՝ հրաշապատում հեքիաթների հերոսի առաջին երկու գործողությունները սովորաբար անհաջող են լինում, և միայն երրորդն է պսակվում հաջողությամբ: Այսպիսով՝ իմաստային հակադիր տարրեր պարունակող շարահյուսական զուգահեռ կառույցների հիմքի վրա ձևավորվում է հակադիր կրկնությունը: Օրինակ՝

*-A veces **canta** y a veces **llora**. (El palacio de Jarancón, p. 375)*

*Y, como contaba la leyenda del rey durmiente, ambos se casaron muy enamorados pues él la había soñado **dormido** y ella le había imaginado **despierta**. (El rey durmiente, p. 4)*

Վերոհիշյալ օրինակներում զուգահեռ շարահյուսական կառույցներն ուղեկցվում են “canta” (երգում է) - “llora” (լալիս է), “dormido” (քնած) - “despierta” (արթուն) հականիշ բառերով:

Այս համառոտացումն ուշադրություն է գրավում նաև խաչաձևում (quiasma) կոչվող հնարը, որի դեպքում խոսքի երկու հարևան հատվածներ կամ միավորներ ունենում են հակադիր կառուցվածք՝ շրջուն շարադասությամբ: Հեքիաթներում երբեմն հանդիպում են նման օրինակներ: Օրինակ՝

*Era un padre que tenía una hija y para mantenerla tenía que ir todos los días al monte a por leña, **si llovía porque tronaba y si tronaba porque llovía.** (La niña sin brazos, p. 347)*

Հեքիաթներին բնորոշ է նաև հնչյունային կրկնությունը: Հնչյունային կրկնության հատուկ ձևերից է հանգը, որը բառավերջում գտնվող քիչ թե շատ նման հնչյունների կրկնությունն է: Այն իրականացնում է կոմպոզիցիոն գործառույթ, որը ակադեմիկոս Վ. Մ. Ժիրմոնսկին համարում է հանգի ամենաեական գործառույթը /Жирмунский, 1975: 246/: Կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները, ինչպես օրինակ, տիպիկ հեքիաթային նախաբանները և վերջաբանները, եռակի կրկնությունը և այլ հատկանիշներ, բավարար են հրաշապատում հեքիաթները այլ ժանրի հեքիաթներից տարբերելու համար: Հեքիաթներում հանգը նաև որոշակի ռիթմակազմիչ դեր է կատարում՝ հեքիաթասացի խոսքին հաղորդելով որոշակի հուզական երանգ: Ինչպես նկատել է Վ. Յա. Պրոպը, «Հանգը միայն հնչողության հետ կապված երևույթ չէ, այն հստակ մատնանշում է պարբերության ավարտը, և հանգի հետ միասին խոսքի մեջ ներմուծվում է որոշակի կազմակերպվածության սկզբունք, ստեղծվում է որոշակի բառային կտավ» /Проп, 1958: 539/: Օրինակ՝

*Allí hay un pájaro, **una jaula, una dama y una cama.** (Las tres maravillas del mundo, p. 426)*

*Y dijo el **tonto lagañoso, magañoso.** (El tonto lagañoso, magañoso, p. 434)*

Իսպանական հեքիաթներում հանգավորումը հատկապես ցայտուն կերպով դրսևորվում է հեքիաթային հերոսների խոսքի մեջ՝ ընդգծելով դրագեղարվեստականությունը: Օրինակ՝

Y la madre le contestó lo mismo que antes:

*-Ni te digo lo que **vi ni** te doy lo que **parí.** (El diablo maestro, p. 356)*

Y escomenzó primero la de enfrente y dijo:

-La ciervata yo la tengo,

la llave quisiera yo,

que la dama que estaba dentro,

bien tranquila estoy yo. (La ciervata, p. 359)

-La bolita yo se la haré y con su hija me casaré. (Juanito el Oso, p. 408)

-¿Tienes agua para **lavarme**, peine para **peinarme** y paño para **secarme**? (Las tres naranjitas, p. 1)

Առանձնահատուկ բանաստեղծական ությամբ են օժտված հեքիաթի ռիթմիկ հանգավորված վերջաբանները և նախաբանները: Հանգավորված նախաբանի նպատակը լսողին զարմանալի պոետիկ պատմության ընկալմանը տրամադրելն է, ինչպես օրինակ, ստորև բերվող հատվածում.

Este era un sastre que tenía tres hijas muy guapas. (Los siete infantes, p. 380)

Había una madre que tenía un hijo que se llamaba Periquito sin Miedo. (Periquito sin Miedo, p. 415)

Este era un rey que tenía una hija muy guapa. (La loba negra, p. 427)

Հեքիաթի վերջաբանը, ինչպես և նախաբանը, հաճախ հումորային են, ռիթմիկ և հանգավորված: Վերջաբանի նպատակն է՝ ետ բերել ընթերցողին հեքիաթային աշխարհից իրական աշխարհ: Նման հանգերը կարող ենք անվանել բառախաղային, քանի որ կառուցվում են իմաստով տարբեր բառերի և բառակապակցությունների հնչունային նմանության հիման վրա: Այդ պատճառով էլ բառախաղերի մեծ մասի հիմքը համանուններն են՝ տարբեր իմաստ, սակայն նույն գրելաձևը կամ արտասանությունն ունեցող բառերը: Սովորաբար դրանք նպատակ են հետապնդում ստեղծելու երգիծական կամ արտասովոր տպավորություն: Օրինակ՝

Y colorín colorao, cuento acabao. (Juanito el Oso, p. 410)

Y se los llevó a su palacio, donde todos vivieron muchos años muy felices y comieron muchas perdices. Y a mí no me dieron nada porque no les dio la gana. (La niña sin brazos, p. 349)

Y las bodas fueron muy bonitas y duraron muchos días. (La ciervata, p. 359)

Y fueron mucho felices y comieron muchas perdices. Y a mí no me dieron porque no quisieron. (La fiera del rosál, p. 405)

Այսպիսով՝ հեքիաթի հանգավորումը գեղագիտական - գեղարվեստական առումով առավել շեշտադրվող հատվածներում (հեքիաթի նախաբանում, վերջաբանում) ևս մեկ անգամ վկայում է դրա կանխամտածվածության և գեղարվեստական գործառնությունների որոշակի գիտակցվածության մասին:

Հրաշապատում հեքիաթի լեզվում բավականին հաճախ են հանդիպում նաև բաղաձայնության և առձայնության դեպքեր, որոնք հնչյունային կրկնության ձևեր են: Բաղաձայնություն է կոչվում հնչյունային կրկնության հատուկ ձևը, որը նույն կամ նմանահունչ բաղաձայն հնչյունների կուտակումն է: Օրինակ՝

Y colorín colorao, cuento acabao. (Juanito el Oso, p. 410)

Esta era una mujer que tenía tres hijas y trabajaba para mantenerlas. (Las tres ascuitas, p. 395)

Y así estuvo pidiendo porras y todas le parecían muy pequeñas. (Juanillo el Oso, p. 410)

Y la mayor le dijo que le trajera un vestido, la segunda le dijo que le trajera unas botas, y la menor le dijo que a ella le trajera una varilla del primer árbol que encontrara. (La zamarra, p. 362)

Առձայնությունը նույն կամ նմանահունչ ձայնավոր հնչյունների կրկնությունն է: Օրինակ՝

Y ellos se quedaron allí y a mí me enviaron aquí a que te lo contara a ti. (La ahijada de San Pedro, p. 432)

Y anduvieron por el castillo desencantando y recogiendo todo. (El castillo encanrado, p. 438)

Y acabó el cuento con pan y pimienta. (La Puerquecilla, p. 369)

Y a mí no me dieron nada porque no les dio la gana. (Los tres trajes, p.366)

Կրկնության այս ինքնատիպ դրսևորումները ապահովում են հեքիաթի տեքստի բարեհնչությունը, պատկերավորությունը, ռիթմիկ հնչեղությունը և մեղեդայնությունը: Բանահյուսական ստեղծագործություններում տվյալ հնարները հանդես են գալիս որպես օժանդակ ոճական միջոց, քանի որ հիմնականում չեն կրում որևէ իմաստային գործառնություն: Հիմնական գործառնությունը լրացուցիչ հուզական ազդեցության ստեղծումն է և տեքստի գեղագիտական մթնոլորտի ձևավորումը:

Իսպանական հեքիաթներում օգտագործվում է ևս մեկ գեղարվեստական հնար՝ ձևության կրկնությունը, որը բառահիմքը կազմող ձևության կրկնությունն է: Ձևության կրկնությունը կարող է լինել արմատական կամ ածանցային: Արմատական կրկնությունը նույնարմատ բառերի արմատի (կամ հիմքի)

կրկնությունն է, որը կարելի է դասել հոլովույթ կոչվող բառակրկնության տեսակին: Հոլովույթը միևնույն նախադասության մեջ տարբեր հոլովներով (տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է համադրական լեզուներին), թվով, եղանակով կամ ժամանակով նույն բառի կրկնությունն է՝ այսինքն առաջանում է միևնույն բառը խոսքային փոքր հատվածում քերականական տարբեր ձևերով գործածվելու հետևանքով: Տվյալ կրկնությունը արտահայտությանը հաղորդում է որոշակի դինամիկա և շեշտադրում, խոսքում ստեղծում է արվածություն: Օրինակ՝

*Y la **miraba** y la **remiraba** y ya le iba a preguntar. (La niña sin brazos, p. 349)*

*-¡Oy, pero qué cosa más **asquerosa**! ¡Oy, qué **asquerosidad**! (La negra y la paloma, p.383)*

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում առավել հաճախ հանդիպում է ածանցային կրկնությունը, որը միևնույն ածանցն ունեցող բառերի կրկնությունն է: Օրինակ՝

*Y colorín **colorado**, cuento **acabado**. (Los tres trajes, p. 365)*

*Su mujer había dado a luz niño muy **guapito**, muy **guapito**. (La cueva del dragón, p. 401)*

*Y todos caían en el suelo **bramando** y **luchando** unos con otros. (Juan sin Miedo, p. 414)*

Ձևույթային կրկնության հիմնական գործառնություններից են բարեհնչունությունը և արտահայտչականությունը:

Այսպիսով՝ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում տեղ գտած կրկնությունների ուսումնասիրությունը հնարավորություն է ընձեռում առանձնացնել նրանց հիմնական ոճական գործառնությունները:

Արտահայտչականության ու ժգնացման գործառնությամբ հեքիաթներում կրկնության առավել ընդհանուր և առաջնային գործառնություններից է, որի նպատակն է կրկնությունների միջոցով բացահայտել ժողովրդական կենդանի խոսքն իր զանազան երանգներով և հույզերով: Տվյալ գործառնությամբ թույլ է տալ իսկ կրկնությունը դիտարկել որպես ազգային մշակույթի կարևորագույն տարր, ավելին՝ որպես ժողովրդական հեքիաթի հիմքը կազմող տիպաբանական ընդհանրություն: Այն սովորաբար իրացվում է

բառաչարահյոՒսական կրկնության վրա հիմնված տարբեր ոճական հնարների միջոցով.

Y venga a caminar y venga a caminar, hasta que ya que tenía mucha hambre y mucha sé, pero no encontraba ni comida ni agua. Y venga a caminar y venga a caminar, hasta que ya se encontró tres naranjas. (La negra y la paloma, p. 381)

Տվյալ օրինակում հանդես է գալիս հարակրկնության հնարը, որը ծառայում է “caminar” (քայլել) բայի արտահայտչականության ուժգնացմանը:

Հաջորդ օրինակում կրկնությունն արտահայտված է վերջույթի հնարի միջոցով.

*Y llegaron a un pueblo y Juanito pidió al herrero que le hicieran **una porra de siete arrobas**. Y todos le preguntaban que si pa qué quería **una porra de siete arrobas**.* (Juanito el Oso, p. 409)

Այստեղ կրկնության հիմնական գործառույթը կրկին արտահայտչականության ուժգնացումն է, որն ընդգծում է տվյալ երևույթի կարևորությունը:

Կրկնությունը նաև գործողությանների հաջորդականության գործառույթ է իրականացնում.

El que aquí almuerza come, y el que come cena, y el que cena se acuesta conmigo. (Las tres ascuitas, p. 396)

Հարակրկնությամբ ուղեկցվող շղթայակցման հնարը ստեղծում է գործողությանների հաջորդականության և կապակցվածության տպավորություն:

Որոշ դեպքերում կրկնությունը իսպանական հեքիաթներում գործածվում է գործողության բազմակիության կամ տևողության արտահայտման նպատակով: Առհասարակ, կրկնության տվյալ գործառույթը խիստ բնորոշ է բանահյոՒսական ստեղծագործություններին՝ հատկապես հեքիաթներին.

Y pasaron años y pasaron años, y cuando vieron que los dos mayores volvían dijo el menor a su padre. (Las tres maravillas del mundo, p. 424)

Y él venga a mirar y venga a mirar a los dos niños aquellos. (El cisquero y el demonio, p. 355)

Y vengan a andar y vengan a andar y cuando se les gastaban par de zapatos se ponían otro. (El lagarto de las siete camisas, p. 403)

Y venga a tirar y venga a tirar de la cuerda, pero no había quien le subiera. (Juanillo el Oso, p. 412)

Իսպանական հեքիաթներում գործողության երկար տևողությունը հիմնականում արտահայտվում է “gerundio” համակառույցներով.

Y caminando, caminando, ya llegó a una fuente con hambre y sé. (La niña sin brazos, p. 348)

Y andando, andando se encontró con un viejecito. (La niña sin brazos, p. 353)

Y se subieron Mariquita y su niño en las alas del águila real, y **volando, volando** las llevó hasta la puerta del Castillo de Irás y no Volverás. (El lagarto de las siete camisas, p. 403)

Y la esposa estuvo **esperando y esperando,** pero no volvió. (El Castillos de Irás y no Volverás, p. 418)

Գործողության բազմակիության գործառույթում հատկապես հաճախ է կրկնվում “y” շաղկապը.

Y fue la criada y llamó a la reina madre y vino y las dos estuvieron mirando a la mocita que estaba en la caja. Y ya fue la criada y le quitó uno de los zapatos y la mocita se sentó. (La madre envidiosa, p. 378)

Հեքիաթներում կրկնության կարևոր գործառույթներից է նաև որևէ երևույթի իմաստային շեշտադրման, նրա կարևորության առանձնացման գործառույթը: Բառերի կրկնությունը նպաստում է ասվածի ու ժգնացմանը, տվյալ պատմության իրադրային լարվածության ստեղծմանը՝ արտահայտելով հույզերի աստիճանական աճ: Օրինակ՝

-¡Ay, Dios mío, que me matan! ¡Ay, que me matan! ¡Ay que ya sé lo que es miedo! ¡Ay qué susto! (El que no conocía el miedo, p. 415)

“Ay” ձայնարկության հարակրկնությունը ասվածին հաղորդում է աստիճանաբար աճող լարվածություն: Նման կրկնությունը պահանջում է ձայնի ու ժգնացում, տոնի բարձրացում:

Հեքիաթներում միևնույն բառային միավորների (բառերի, բառակապակցությունների և ամբողջական նախադասությունների) կրկնությունը նպաստում է նախադասության ռիթմիկության ապահովմանը, որն էլ հեքիաթներում կրկնության կարևորագույն գործառույթներից է՝ ծառայելով հեքիաթային պատմության

լարվածություն անին: Հեքիաթներում ռիթմը ստեղծվում է նաև բազմաշաղկապության միջոցով.

Y otro día por la noche llegó el rey. Y la niña salió a recibirle, pero no la conoció. Y entraron en el palacio y se sentaron a la mesa a comer. Y el rey la miraba y remiraba y le parecía que era su mujer. Y cuando estaban comiendo el rey veía que los niños no comían y les decía. (La niña sin brazos, p. 350)

Կրկնությունը հեքիաթներում կարող է կիրառվել ոչ միայն ոճական նպատակներով, այլև հանդես գալ որպես տեքստին որոշակի պարզություն, հստակություն հաղորդելու միջոց.

*-Vete por aquella **puerta clara, clara, clara.** (Las tres bolitas de oro, p. 439)*

Կրկնվող բառակապակցությունը չի ծառայում հուզական արտահայտչականության ստեղծմանը, այլ նույնաբանության միջոցով օգնում է շարադրանքին պարզություն հաղորդել, իսկ տվյալ դեպքում՝ կարծես թե հուշում է, որ հերոսը կատարի այս կամ այն ընտրությունը:

Հեքիաթներում հաճախ կրկնությունների միջոցով դրսևորվում է հերոսների հուզական վիճակը: Տվյալ դեպքում կրկնությունը հանդես է գալիս որպես խոսակցական, հուզական խոսքի արտահայտչամիջոց: Հայտնի է, որ հուզականորեն երանգավորված խոսքը բնութագրվում է առանձին հատվածների կրկնությամբ: Բառերի և ամբողջական բառակապակցությունների նման կրկնությունը հուզական խոսքում օրինաչափ է: Օրինակ՝

*-**No me importa**, yo la quiero y **no me importa** que no tenga brazos. (La niña sin brazos, p. 350)*

Տվյալ օրինակում կրկնությունը ոչ թե արտահայտչականության ու ժգնացման, այլ խոսողի հուզական վիճակի արտահայտման միջոց է:

Այսպիսով՝ կարելի է եզրակացնել, որ կրկնությունը, որպես ոճական հնար, լայնորեն տարածված է իսպանական ժողովրդական հեքիաթներում և արտահայտում է ժողովրդի լեզվամտածողության դրսևորման մի շարք առանձնահատկություններ: Տվյալ հնարը հեքիաթին հատուկ հարաչարժություն և ռիթմիկություն է հաղորդում: Կրկնությունների գործածությունը հեքիաթային ստեղծագործության կառուցման կարևորագույն և առանցքային սկզբունքներից է: Մեր ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս

կրկնություները դիտարկել որպես իսպանական հրաշապատում հեքիաթների գերիշխող ոճական հնարներից մեկը:

Ծանոթագրություններ

1. Խոսելով համեմատության ուսումնասիրության ոճագիտական, ինչպես նաև գրականագիտական մոտեցման մասին՝ կարելի է վստահությամբ նշել, որ սրանք համեմատության քննության ամենահին և ամենից շատ ուսումնասիրված ոլորտներն են: Դեռևս վաղ ժամանակներում համեմատությունը եղել է հռետորության և քնարերգության ուսումնասիրության խնդիր, քանի որ լեզվի պատկերավորման միջոցների քննությունը վերաբերել է և՛ հռետորաբանությանը, և՛ քնարերգությանը: Այստեղ առավել նշանակալի են հունահռոմեական և հին հնդկական հետազոտությունները: Հատկապես Հին Հունաստանի և Հին Հռոմի հռետորների կողմից հիմք դրվեց համեմատության ուսումնասիրությանը, ինչը հետագա դարերի ընթացքում դարձավ տարբեր ուսումնասիրությունների առարկա: Ծառ գիտնականներ համեմատության մեջ էին տեսնում գեղարվեստական մտքի ձևավորման սկզբնական կաղապարը:
2. Ինչպես նշում է Ա. Ջիվանյանը, «Կարելի է անգամ ասել, որ հրաշապատում հեքիաթի տեքստը դուրս է մղում փոխաբերությունը: Եթե փոխ առնենք որոշ եզրեր Էվոլյուցիայի կենսաբանական տեսությունից, կարող ենք անգամ պնդել, որ փոխաբերությունները հեքիաթի տեքստի միջավայրի նկատմամբ ունեն հարմարվողականության խիստ ցածր աստիճան: Հեքիաթի միջավայրին հարմարվել նրանք

կարող են գլխավորապես կերպարանափոխության՝ մետամորֆոզի վերածվելու պայմանով: Այսպիսին է հրաշապատում տեքստի պրետիկան»: Նա նաև հավելում է. «համեմատության ունենալով տնտեսող միջոց է: Ասվածը կարող է պարադոքսալ հնչել, քանի որ փոխաբերության ունը հակված է կրճատել խոսքի տնողության ունը, մինչդեռ համեմատության ունը, ընդհակառակը, ավելի է ձգում այն: Տնտեսող ասելով՝ նկատի ունենք ոչ թե տվյալ ոճական հնարի իրականացման, այլ նրավերծանման ու ընկալման համար պահանջվող ժամանակը» /Զիվանյան, 2008: 74/:

ԳԼՈՒԽԵՐՐՈՐԴ

ՓՈԽԱԲԵՐԱԿԱՆ ԱՐՏԱՅԱՅՏՉԱՄԻՋՈՑՆԵՐԻ ԴԵՐԸ ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ

3.1 Մակդիրի գործածության առանձնահատկությունները

Լեզվի տարաբնույթ ոճական միջոցների շարքում իր ուրույն տեղն ունի մակդիրը, որը խոսքին հաղորդում է պատկերավորություն, արտահայտչականություն և հուզական նրբերանգներ¹: Դեռևս անտիկ ժամանակներից մինչ օրս այն եղել է բազմաթիվ ուսումնասիրողների հետաքրքրության կենտրոնում (Արիստոտել, Ա. Վեսելովսկի, Վ. Ժիրմունսկի, Ա. Եվգենևա, Ի. Արնոլդ, Ֆ. Խլդաթյան, Է. Ջրբաշյան, Պ. Պոդոսյան, Գ. Էրմոսիլյա, Լ. Գարսիա, Լ. Կառետեր, Գ. Սոբեխանոն և այլք)²: Լեզվաբանության մեջ մակդիրի սահմանման, դասակարգման, ձևաբովանդակային առանձնահատկությունների, ինչպես նաև գեղագիտական գործառնությունների քննության հարցում միասնական կարծիք դեռևս գոյություն չունի: Լեզվաբաններն ու գրականագետներն առաջ են քաշում մակդիրի սահմանման երկու մոտեցում: Մի կողմից՝ մակդիրներին վերագրում են զուտ պրետիկական սահմանում, մյուս կողմից՝ ցանկացած որոշիչ համարում են մակդիր: Այնուամենայնիվ, նրանց մեծ մասը հակված է այն տեսակետին, որ որքանով էլ քերականական առումով մակդիրները համընկնում են որոշիչների հետ, սակայն խոսքի մեջ կիրառվում են տարբեր գործառնություններով:

Նրանց միջև կան էական տարբերություններ: Բոլոր որոշիչները չէ, որ մակդիր են, և ոչ էլ բոլոր մակդիրները՝ որոշիչներ: Մակդիրի համար առաջնայինը գեղարվեստական գործառույթն է, որը կարող է լինել տարբեր, բայց միշտ գեղագիտական /Кравцов, 1980: 5/: Ինչպես նկատել է Է. Ջրբաջյանը, «մակդիրի գեղարվեստական բնորոշումը ցույց է տալիս այս կամ այն հատկանիշը իր պատկերավոր դրսևորմամբ՝ միաժամանակ արտահայտելով հուզական վերաբերմունք» /Ջրբաջյան, 1967: 220/:

Մակդիրների արտահայտության հարցում գրեթե սահմանափակումներ չկան: Մակդիր կարող են դառնալ նյութական իմաստ ունեցող խոսքի բոլոր մասերը՝ ածականները (պայծառ աշուն), գոյականները (քար սիրտ), մակբայները (տերևները դողացին մեղմաբար), դերբայները (վախեցած աչքեր), բառակապակցությունները (մթնում կորած խրճիթներ) /Ջահուկյան, Խղաթյան, 2007: 88/: Այնուամենայնիվ, ածականով արտահայտվածները քանակով գերազանցում են մյուսներին³: Մինչդեռ, հազվի առնելով իսպաներենի տիպաբանական առանձնահատկությունները՝ այդ լեզվին բնորոշ է նաև նախդիր+գոյական կառույցը, օրինակ՝ *carro de diamante y oro* (ադամանդե և ոսկե կառք) (R. Darío), *barco de luces* (լուսավոր նավ) (G. Lorca) և այլն:

Գիտական գրականության մեջ մակդիրների դասակարգման սկզբունքները տարբեր են: Այդ դասակարգումները հազվադեպ են համընկնում, միևնույն երևույթը դիտարկում և անվանում են տարբեր տեսանկյուններից: Պատահական չէ, որ Է. Ջրբաջյանի արժևորմամբ անկարելի է այնպիսի դասակարգում կատարել, որ այն կարողանա ընդգրկել մակդիրի բոլոր տեսակներն ըստ բովանդակության: Երբեմն տարբերում են առարկայական իմաստ ունեցող մակդիրները (գունատ աշուն) հոգեբանական, հուզական բնույթի մակդիրներից (տանջալից գիշեր): Լինում են նաև այսպես կոչված «գունային» մակդիրներ (ճերմակ երազ): Առանձին խումբ են կազմում մշտական մակդիրները, որոնք շատ տարածված են եղել ժողովրդական բանահյուսության մեջ, որտեղ նույնատիպ երևույթները միշտ ստանում էին նույն մակդիրը, անկախ նրանց անհատական գծերից, և մակդիրը ձեռք էր բերում ավանդական ու

կայուն կիրառություն (հուրի փերի, աղի արցունք) և այլն⁴ /Զրբաշյան, 1967: 221/:

Տարբեր են նաև մակդիրի դասակարգումներն ըստ բնույթի: Այս առումով մի շարք ուսումնասիրողներ մակդիրներին վերագրում են բացառապես փոխաբերական բնույթ, իսկ ոմանք էլ տարբերակում են ուղղակի և փոխաբերական մակդիրներ: Այսպես, համաձայն Ֆ. Խլղաթյանի «Ոճաբանական բառարանում» տրված սահմանման՝ մակդիրները ըստ բնույթի լինում են ուղղակի (դալուկ դեմք) և փոխաբերական (փափուկ ժպիտ): Այստեղ ներկայացվում է նաև մակդիրների դասակարգումն ըստ կազմության. եթե մակդիրն արտահայտված է մեկ բառով, ապա այն կազմությամբ պարզ է, իսկ եթե մեկից ավելի բառերով՝ ապա այն բաղադրյալ մակդիր է /Խլղաթյան, 2000: 115-116/:

Այս առումով Ա. Վեսելովսկին բաղադրյալ մակդիրների առաջացումը կապում է առավել ուշ ժամանակաշրջանի հետ: Նման նկարագրական բնորոշումները դառնում են մի ամբողջ նախադասություն, օր.՝ *Damnes Deus... le magne rei de Trinitat, la grant vertu souveraine* (Господь Бог, великий царь Троицы; великая всемогущая добродетель,); *vrai pere poesteis, qui le mont doit sauver* (истинный могучий отец; который должен спасти мир...) և այլն /Веселовский, 1989: 70/:

Ըստ շարադասության՝ վերոհիշյալ բառարանում առանձնացվում են նախադաս և ետադաս մակդիրներ /Խլղաթյան, 2000: 116/:

Այս առումով նշենք, որ ի տարբերություն հայերենի՝ իսպաներենում մակդիրը մակադրյալի նկատմամբ ավելի հաճախ ետադաս դիրք է գրավում:

Գիտական գրականության մեջ կան մակդիրի տարբեր սահմանումներ: Ինչպես նկատել է Ա. Եվգենևան, «XIX-րդ դարի գրականությունը, որոշիչ - ածականը կիրառելով որպես գեղարվեստական հնար, դրան սկսում է մոտենալ նորովի՝ առաջնային պլան մղելով մի նոր ոճական գործառույթ, որը թեև սերտ կապի մեջ գտնվելով ածականի քերականական կարգի զարգացման հետ, նախևառաջ սահմանվում է շրջապատի նկատմամբ իր նոր հարաբերությամբ» /Евгеньева, 1948: 156/:

Ըստ Վ. Յա. Պրոպի՝ մակդիրը համապատասխանում է լեզվական արվեստի հիմնական միտումներից մեկին, որը բառերին պառչած կշիռ և հնչեղություն հաղորդելն է, որպեսզի բառերն ու նրանցով արտահայտված պատկերները դրոշմվեն, տպավորվեն: Ի

վերջո, մակդիրն արտահայտում է ժողովրդի վերաբերմունքը իրեն շրջապատող աշխարհի նկատմամբ, ինչպես նաև նրա կարծիքը, դատն ու գնահատականը /Протон, 1958: 531/: Անդրադառնալով մակդիրի վերաբերյալ տարաբնույթ կարծիքներին՝ անշուշտ տեղին է վկայակոչել Ա. Ն. Վեսելովսկու հանրահայտ «Из истории эпитета» աշխատությունը, որտեղ առաջադրվում են բազմաթիվ գաղափարներ, որոնք որոշիչ դեր են խաղում մակդիրների տեսության զարգացման հարցում: Ըստ Վեսելովսկու՝ մակդիրի պատմությունը արեսիկական ոճի պատմությունն է կրճատ հրատարակմամբ: Հիշյալ աշխատության մեջ Վեսելովսկին մակդիրը սահմանում է որպես բառի միակողմանի բնորոշում, որը կամ նորովի է ներկայացնում առարկայի նշանակությունը, կամ ընդգծում է նրա ինչ-որ բնութագրական որակ /Веселовский, 1989: 59/: Հեղինակն առաջին տեսակի մակդիրները կոչում է կրկնաբանական, իսկ մյուս խումբն անվանում է պարզաբանող, որի հիմքում ընկած են երևույթի բնորոշման համար էական կամ գործնականում առարկան էապես բնութագրող հատկանիշներ: Հեղինակն իր աշխատության մեջ առաձևացնում է նաև *մակդիր-պատկերների* խումբը, որոնք ըստ նրա՝ ժողովրդաեպիկական ոճի բնական զարգացման արդյունքում ի հայտ եկած արտահայտություններ են և տեքստը դարձնում են դժվար ընթեռնելի՝ кубок ветров = небо, путь чаек = море, путь ланей = горы և այլն /Веселовский, 1989: 71/: Նման պատկերներ հանդիպում են նաև մեր խնդրո առարկա հեքիաթներում:

Մակդիրների ուսումնասիրությանը անդրադարձել է նաև ռուս տեսաբան Վ. Ժիրմոնսկին /Жирмунский, 1977: 355-361/: Նա մակդիրներին վերագրում է լայն և նեղ իմաստներ: Առաջինները համարում է «որոշիչներ, բանաստեղծական ոճի հնարներից մեկը»՝ պաշտպանելով ռուս գրականագետ Բ. Տոմաշևսկու այն տեսակետը, որ մակդիրները մակադրյալին խորթ, ոչ բնորոշ հատկանիշ չեն վերագրում⁵: Մյուս կողմից՝ Ժիրմոնսկին ցույց է տալիս, որ բանաստեղծական բնորոշումները կարող են տվյալ հասկացությանը հաղորդել բոլորովին նոր, հարստացնող հատկանիշ (белый снег, синее море և бурый снег, розоватое море): Այս հակադրության շնորհիվ կարելի է ի հայտ բերել մի այլ տարբերություն, ըստ որի, առաջին խմբում

որոշ իչներն արտահայտում են մակադրյալ հասկացությանը բնորոշ, կարծես մշտական հատկանիշ, մինչդեռ երկրորդի դեպքում՝ նեղ իմաստով գործածվող մակդիրները հատկանիշը մակադրյալին վերագրում են պատեհաբար՝ ընդգրկելով վերջինիս մասնավոր կողմերից մեկը:

Իսպաներեն լեզվի փաստական նյութի հիման վրա մակդիրին նվիրված ուսումնասիրությունները սակավաթիվ են: Միջնադարից մինչև մեր օրերը մակդիրի զարգացման պատմության ամբողջական լուսաբանմանը հավակնող Գ. Սոբեխանոյի մենագրությունը մակդիրը սահմանափակում է ոճաբանության բավականին նեղ շրջանակներում՝ որպես մակդիրներ դիտարկելով միմիայն ածականները, որոնք չեն ներմուծում առարկայի որևէ նոր հատկանիշ: Այսինքն տվյալ հեղինակի մոտեցումը համընկնում է ժիրմունսկու առաջ քաշած «լայն իմաստով մակդիր» հասկացությանը: **Անդրադառնալով մակդիրի ոճական արժեքին՝** Սոբեխանուն նշում է, որ մակդիրը ծառայում է գոյականի հատկանիշը հուզականորեն ընդգծելու, այն արժևորելու և պատկերը զարդարելու նպատակին, որն էլ ընդհանրացնում է մակդիրի արտահայտիչ արժեքը /Sobejano, 1970: 137/: Ըստ Սոբեխանոյի՝ «եթե խոսողն ասում է, որ անհանգիստ քամին շարժում էր կանաչ խոտը (el viento inquieto agitaba la verde hierba), ապա դա ցույց է տալիս, որ նա ոչ միայն գործնականում ծանոթ է հիմնական գաղափարում ներգրավված հատկանիշներին, այլ և ելնելով միտքն առավել հուզական, երևակայական և արտահայտիչ ներկայացնելու անհրաժեշտությունից՝ այդ պահին ընտրում և արտահայտում է դրանք» /Sobejano, 1970: 138/:

Ժողովրդական բանահյուսությունը մշակել է մակդիրների մի ամբողջ համակարգ. դրանցից որոշները հատուկ են տարբեր բանահյուսական ժանրերին՝ հանդիսանալով ընդհանուր բանահյուսական, մյուսները բնորոշ են միայն քնարերգությանը /Астафьева, 1980: 93/: Այսպես, բանահյուսական տարբեր ժանրերին հատուկ են մշտական մակդիրները, որոնք առաջացել են ժամանակի թելադրանքով և մշտապես գործածվելու հետևանքով վերածվել կայուն մակդիրների: Այսինքն, մշտական են կոչվում այն մակդիրները, որոնց համակցությունը որոշակի բառի հետ

բնորոշվում է կայունությամբ: Մշտական մակդիրների պատկերավորությունը հիմնված է առավել բնորոշ հատկանիշի ընդգծման վրա: Նրանց գործածության և կայունության աստիճանը փոփոխվում է՝ կախված ստեղծագործությունների ժանրային պատկանելիությունից: Ինչպես նկատել է Ա. Ժ. Եվգենևան, «ժամանակի ընթացքում ժողովրդական ստեղծագործության մեջ մակդիրի փոփոխությունը հանդիսանում է ժանրի փոփոխության ցուցանիշ» /Евгеньева, 1948: 158/: Մշտական մակդիրներն արտահայտում են ժողովրդի գեղարվեստական մտածողությանը բնորոշ գծեր: Յուրաքանչյուր ժողովրդի բանահյուսության մեջ դրանք տարածված երևույթներ են: Վեսելովսկին իր վերոնշյալ աշխատության մեջ նույնպես առանձնացնում է մշտական մակդիրների խումբը՝ նշելով, որ դրանց համար առաջնային է «ընդգծել առարկայի այն հատկանիշը, որը թվում է բնութագրական, էական, ցուցադրական»: Աշխատության մեջ, որը հարուստ է տարբեր ժողովուրդների բանահյուսություններից քաղված մշտական մակդիրների օրինակներով, քննվում են գուևային մակդիրները, որոնք սերտորեն կապված են ազգային մտածողության առանձնահատկությունների հետ և ժամանակի ընթացքում ձեռք են բերում կայուն բնույթ: Մակդիրների մշտականությունը Վեսելովսկին համեմատում է նաև ծեսերի, ավանդույթների հետ, որոնք «քայքայվում են ժամանակի ընթացքում և զիջում բազմազանությանը»: Սակայն «մշտականության ետևում ընկած են մշակման և ընտրության հազարամյակներ» /Веселовский, 1989: 63-64/: Նշյալ աշխատության մեջ Վեսելովսկին առաջ է քաշում նաև այն կարևոր գաղափարը, որ դարերի ընթացքում մշակված և պահպանված մշտական մակդիրները չեն կարող լինել բազմաբնույթ և բազմաթիվ, մինչդեռ ուշ ժամանակաշրջանի ստեղծագործությունները որպես կանոն ունենում են առավել բազմազան և անհատական-ստեղծագործական նրբերանգներ:

Ըստ Վ. Յա. Պրոպի՝ մշտական մակդիրների հարցն առանձնահատուկ լուսաբանման կարիք ունի, և թերևս այն այնքան էլ հաջող տերմին չէ: Ըստ նրա՝ այն այնպիսի պատկերացում է ստեղծում, թե իբրև մակդիրների պաշարը մշտական է և ժողովուրդն օգտվում է դրանցից առանց հատուկ ընտրության և իմաստի: Ըստ նրա՝ մշտական մակդիրը

օգտագործվում է այն հատկանիշների համար, որոնք ժողովուրդը համարելով մշտական և անհրաժեշտ, կրկնում է ոչ թե ստեղծագործական անկարողության, այլ այդ հատկանիշը տվյալ բանահյուսական ժանրին բնորոշ լինելու պատճառով /Προσο, 1958: 529-530/: Մեկ այլ ռուս ուսումնասիրող՝ Պ. Դ. Ուխովը, գտնում է, որ ցանկացած բառ կարող է գուգակցվել ոչ միայն մեկ, այլ և բազմաթիվ մակդիրների հետ, որտեղ խոսք չի կարող գնալ իմաստի մթագնման մասին: Նա տալիս է մակդիրների հետևյալ սահմանումը. «Մակդիրները, ինչպես և բոլոր գեղարվեստական հնարները, արտացոլում են հասարակական գիտակցությունը ոչ թե անմիջականորեն, այլ հեղինակային գաղափարի ու մտահղացման մարմնավորման միջոցներ հանդիսացող պատկերների և կերպարների միջոցով» /Ухов, 1958: 160/: Հարկ է նշել, որ նույնիսկ մշտականության հատկանիշի առկայության դեպքում մակդիրը ոչ միշտ է արտահայտում բնորոշ հատկանիշ, այլ հաճախ դալիսում է եզակի բնույթի: Երբ ժողովրդական ստեղծագործողից պահանջվում է ստեղծել անհատականացված կերպար, տվյալ դեպքում մշտական մակդիրները իրենց տեղը զիջում են անհատական, եզակի մակդիրներին: Ըստ Ուխովի՝ մշտական մակդիրները տիպականացման միջոց են, իսկ եզակի մակդիրները, որոնք գուգակցվում են որոշակի բառի հետ միայն որոշակի համատեքստում, հանդիսանում են կերպարի անհատականացման միջոց /Ухов, 1958: 171/: Մակդիրների հաճախակի գործածությունը կոնկրետ որոշիչների հետ հաճախ հանգեցնում է կայուն արտահայտությունների՝ այսինքն դարձվածային միավորների ստեղծմանը: Նման մակդիրները նույնպես կոչվում են մշտական: Ռուս լեզվաբան Ի. Արնոլդը տարբերակում է մշտական մակդիրների երեք տեսակ՝ 1. կրկնաբանական, որոնք նշում են տվյալ առարկայի համար անհրաժեշտ հատկանիշ (soft pillow, green wood), 2. գնահատողական (bonny boy, bonnie young page, bonnie ship, bonnie isle, false steward, proud porter), և 3. նկարագրական (silk napkin, silver cups, long tables) /Арнольд, 2002: 106/: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում մակդիրների մեր քննությունը հիմնվում է Արնոլդի վերոհիշյալ դասակարգման վրա:

Բանահյուսական տարբեր ժանրեր միմյանցից տարբերվում են ոչ միայն պատկերավորման միջոցներով, այլև դրանց գործածության աստիճանով, քանի որ տարբեր ժանրերում վերջիններս գործածվում են տարբեր հաճախականությամբ: Հրաշապատում հեքիաթում մակդիրի ուսումնասիրությունը սերտորեն կապված է հեքիաթի գեղարվեստական պատկերավորության հետ, ինչը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ մակդիրը, հանդիսանալով հեքիաթի գեղարվեստական համակարգի մաս, նրանում առավել ապաստարան գործվող ոճական հնարներից է: Ինչպես նկատել է Ուխովը, կենդանական և կենցաղային հեքիաթներում մակդիրները ընդհանրապես գործածական չեն: Սովորաբար նրանց փոխարեն հանդես են գալիս ուղիղ իմաստով գործածվող տրամաբանական որոշիչները: Հրաշապատում հեքիաթներում մակդիրները հաճախ են հանդիպում /Ухов, 1958: 164/:

Հեքիաթներում մակդիրների գործածության կարևոր գեղարվեստական գործառնություններն են՝ պատկերի լարվածության ու համապատասխան ռիթմի պահպանումը և հուզական արտահայտչականության ու ժգնացումը: Որպես ոճական միջոց՝ մակդիրի կարևոր գործառնություններից է նաև պատմության զարդարումը: Ինչպես նկատել է Պ. Պողոսյանը, «Ածականի ոճական կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ դառնա մակդիր և խոսքի համար ծառայի իբրև զարդ: Հատկապես գեղարվեստական խոսքը, երբ աղքատ է լինում ածականով արտահայտված մակդիրներով, դառնում է անզարդ, մերկ, ոչ պատկերավոր» /Պողոսյան, 1991: 45/: Մակդիրի կարևոր գործառնություններից է նաև հեքիաթի գեղագիտական բովանդակության բացահայտումը /Ведерникова, 1980: 120/: Որպես խոսքի գեղագիտական և ճանաչողական արժեքի բացահայտմանը նպաստող ոճական հնար՝ մակդիրի կարևոր գործառնություններից է նպաստել խոսքի մեկնաբանությանը: Լինելով բանահյուսական ուրույն ստեղծագործություն՝ հեքիաթն ընթերցողին հաղորդում է որոշակի մտքեր, որով մակդիրները ստանում են նաև հաղորդակցական գործառնությամբ: Ի վերջո, հեքիաթներում մակդիրները իրենց հուզարտահայտչական նրբերանգներով նպաստում են հեքիաթային ուրույն կոլորիտի ստեղծմանն ու ներկայացմանը:

Յեքիաթներում բազմազան մակդիրների գործածությունը պայմանավորված է նրանով, որ հեքիաթը մեզ տեղափոխում է կախարդանքի և հրաշքների աշխարհ, ուր համատեղվում են այնպիսի ինդիրներ, ինչպիսիք են՝ պատկերել արտաքին աշխարհը հերոսների ընկալմամբ, ինչպես նաև նրանց ներքնաշխարհը: Յեքիաթներում առկա են երկու կարգի մակդիրներ՝ ընդհանուր ժանրային, որոնք հանդիպում են բանահյուսության գրեթե բոլոր ժանրերում և ժանրային՝ տվյալ դեպքում բնորոշ միայն հեքիաթներին: Դրանց կազմն, ըստ երևույթին, որոշվել է բանավոր ժողովրդական ստեղծագործության ծաղկման շրջանում /Кравцов, 1980: 58/: Ընդհանուր բանահյուսական մակդիրներից հեքիաթում գործածվում են առավել չեզոքները, որոնք երևույթին կամ առարկային տալիս են միայն ընդհանուր բնութագիր: Մակդիրների սահմանազատումը ընդհանուր բանահյուսականի և ներժանրայինի հնարավոր է դրանց բառային նշանակության և լայն օգտագործման հիման վրա: Գեղարվեստական գործառույթների տեսանկյունից այդ դասակարգումը խիստ պայմանական է, քանի որ ընդհանուր մակդիրները հեքիաթում ստանում են ժանրի յուրահատկություններով պայմանավորված առանձնահատկություններ՝ այսինքն գործածվելով հեքիաթների մեջ՝ ստանում են ներժանրային մակդիրների բոլոր հատկանիշները: Իր հերթին ընդհանուր բանահյուսական մակդիրները պայմանականորեն կարելի է բաժանել հաճախակի գործածվողների և այնպիսի մակդիրների, որոնք մեկ ժանրում հաճախակի են գործածվում, իսկ մյուսում՝ հազվադեպ /Хроленко, 1971: 91/:

Յեքիաթի ուշադրության կիզակետում հիմնականում մարդն է, և բոլոր գեղարվեստական միջոցները ուղղված են նրա կերպարի կերտմանը: Յրաջապատում հեքիաթի հերոսը ներկայացնում է ժողովրդի բարոյագիտական իդեալները, որոնք հաստատում են, որ մարդու արժանիքը ոչ միայն արտաքին գեղեցկության և հրաշագործ ուժի, այլև նրաներքին հատկանիշների մեջ է, ինչը դրսևորվում է արարքներում և մարդկանց հետ փոխհարաբերություններում: Յուրաքանչյուր գործող անձ (հերոսները, նրանց հակառակորդները, օգնականները) հեքիաթում կատարում է որոշակի գեղարվեստական գործառույթ, որոնց մատնանշման մեջ զգալի դեր են խաղում

մակդիրները: Գործող անձանց գործառույթները առավել վառ դրսևորվում են սյուլժետային գործողությունների միջոցով, որոնցում մակդիրները կարևորագույն դեր են խաղում:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում մակդիրներն առանձնահատուկ դեր և արժեք ունեն: Մակդիրը այդ հեքիաթների պատկերավորման համակարգի առավել հաճախակի օգտագործվող բաղադրիչներից է, որի միջոցով արտահայտվում է իսպանացի ժողովրդի լեզվամտածողության անմիջականությունը: Տվյալ հեքիաթներում մակդիրները իրենց հուզարտահայտչական երանգներով նպաստում են հեքիաթի գլխավոր թեմայի ներկայացմանը, վեր հանում հերոսների նկարագիրը, բացահայտում են հեքիաթասացի ներաշխարհը, հեքիաթային աշխարհի հանդեպ նրա սուբյեկտիվ գնահատականները և ստեղծում այնպիսի պատկերներ, որոնց միջոցով ընթերցողները կարծես երկխոսության մեջ են մտնում հեքիաթասացների հետ: Նշյալ հեքիաթներում հաճախ մակդիրների իմաստային բովանդակությունը նպաստում է հեքիաթի հետագա զարգացմանը: Շատ դեպքերում էլ մակդիրները կարող են կապված չլինել հեքիաթի հիմնական գաղափարի հետ, այլ միայն տվյալ հատվածին հաղորդում են լրացուցիչ իմաստային նրբերանգներ:

Այժմ անդրադառնանք իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում գործածվող մակդիրներին ու մակդիրային բառակապակցություններին՝ իրականացնելով վերջիններիս դասակարգումը:

Այսպես, մակդիրների մի մեծ խումբ բնորոշում է հեքիաթային հերոսների գործողությունների վայրը, որն իրական աշխարհից տարբերվող հատուկ աշխարհ է: Վայրը, ուր հայտնվում է հերոսը, հաճախ որոշում է հետագա իրադարձությունների բնույթը, և այդ պատճառով դրանք կարող են դիտարկվել որպես խորհրդանշական վայրեր: Իսկ մակդիրն ընդգծում է տվյալ տարածության գործառույթային նշանակությունը /Ведерникова, 1980: 123-124/: Ներկայացնենք մի քանի նման նկարագրական մշտական մակդիրների օրինակներ, որոնք լայն տարածում ունեն իսպանական հեքիաթներում: Օրինակ՝

*Y cuando riñó con su novia se iba al **Castillo de Irás y no Volverás**. (Blanca Flor, la hija del diablo, p. 388)*

*Y ya llegó a **un palacio abandonao** y se metió en él pa pasar la noche. (El que conocía el miedo, p. 414)*

*Y salió Juanito el Oso otra vez por el mundo y llegó a un reino donde había **una casa encantada**. (Juanito el Oso, p. 408)*

*Y ya le dijo el rey que le iba a llevar a **un castillo encantado** pa que conociera lo que era miedo. (Juan sin Miedo, p. 413)*

*Y se había ocultado en **un palacio escondido**. (Bella Flor, p. 3)*

Դիտարկելով վերոհիշյալ օրինակները նշենք, որ իսպանական հեքիաթներին խիստ բնորոշ է “Castillo de Irás y no Volverás” (Ամրոց, որ կգնաս, բայց չես վերադառնա) արտահայտությունը, որն իր մշտական “de Irás y no Volverás” մակդիրի միջոցով պատկերավոր արտահայտում է ամրոցի վտանգավոր և առեղծվածային լինելը: Տվյալ մակդիրը Վեսելովսկու կողմից առաջ քաշած *մակդիր-պատկերներ* խմբի վառ օրինակ է:

Տարածված են նաև “encantado” (կախարդական), “abandonado” (լքված), “escondido” (թաքնված) մակդիրները, որոնց միջոցով հաճախ ներկայացվում է կախարդական այն վայրը, ուր հայտնվում են հերոսը կամ հերոսուհին:

Յեքիաթի գեղարվեստական տարածությունը հարաբերակցվում է հեքիաթի գեղարվեստական ժամանակի հետ, որն արտահայտվում է ժամանակային մակդիրների միջոցով: Յեքիաթային ժամանակի անորոշությունը վերաբերում է հեքիաթի ողջ սյուժեին և ընկալվում որպես անորոշ ու անիրական ինչ-որ ժամանակահատվածում կատարվող գործողություն: Հաճախ հեքիաթասացները ժամանակի անորոշությունից զատ ձգտում են ստեղծել անհիշելի ժամանակի պատրանք, որը հեքիաթապատումի ժամանակից շատ հին է, այն ժամանակն է, երբ կատարվել են հեքիաթի գործողությունները: Իսպանական հեքիաթները հաճախ սկսում են “tiempo remoto” (հեռավոր, անհիշելի ժամանակ) արտահայտությամբ. “remoto” (հեռավոր) ժամանակային մակդիրի միջոցով հեքիաթասացը մատնանշում է, որ պատմությունը վերաբերում է հեռավոր անցյալին և միտված է խորհրդավորության և անորոշության պատրանք

ստեղծել ուն, որը յուրաքանչյուր ունկնդիր կարող է յուրովի ընկալել և մեկնաբանել: Օրինակ՝

En un tiempo muy, muy, muy remoto vivía una familia de leñadores. (Los hijos del leñador, p. 1)

Հեքիաթային մակդիրների առանձնահատկությունը, նրանց սերտ կապը հեքիաթների բովանդակության հետ, արտահայտվում է նաև հերոսներին բնութագրող մշտական մակդիրների դիտարկման ժամանակ: Հաճախ կարելի է նկատել *encantado* (կախարդված), *hechizado* (կախարդված) նկարագրական մշտական մակդիրների գործածությունը: Օրինակ՝

-Aquí en ese palacio está una princesa encantada. (El Castillo de Irás y no Volverás, p. 417)

-Dice mi madre que en un Castillo muy lejos de aquí vive un rey hechizado. (El rey durmiente, p. 1)

Մակդիրները կարևոր դեր են խաղում հատկապես հերոսների արտաքին տեսքը նկարագրելիս: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հերոսների արտաքին տեսքը բնութագրող ամենագործածական գնահատողական մակդիրներն են *hermoso*-ն (գեղեցիկ), *guapo*-ն (գեղեցիկ) և *precioso*-ն (հիասքանչ): Սովորաբար հեքիաթներում հերոսների արտաքինի մանրամասն նկարագրություն չի տրվում, այլ փոխարենը նշյալ մակդիրների միջոցով ամբողջացվում են գեղեցկության բոլոր հատկանիշները: Օրինակ՝

Y pusieron la cena y se sentaron a la mesa, y el rey miraba y remiraba a aquella mujer guapa. (La niña sin brazos, p. 349)

Y cuando ya iban llegando al palacio se abrió la caja y vio el mozo a su novia, que se había vuelto una princesa hermosísima. (La princesa mona, p. 429)

Y le enviaron una carta al rey diciéndole que su mujer la reina había dao a luz siete infantes preciosos. (Los siete infantes, p. 380)

Հերոսների արտաքին տեսքը բնութագրելիս աչքի են ընկնում նաև իրադրային կամ մասնավոր բնույթի մակդիրներ: Օրինակ՝ “*Los tres trajes*” հեքիաթում ծնողները ցանկանում են «եռագույն աղջիկ» ունենալ՝ դեմքը սպիտակ, մազերը սև, իսկ գեղեցկությունը կարմրագույն:

*Este era un matrimonio que eran ya muy ancianos y no habían tenido familia. Y fue la esposa y le rogó a San Antonio que le diera **una hija de tres colores, blanca, negra y colorá**: lo blanco para la cara, lo negro pal pelo y lo colorao pa la hermosura. (Los tres trajes, p. 365)*

“El Alfiletero de la Anjana” հեքիաթում կախարդին առավել պատկերավոր նկարագրելու համար օգտագործվում է “միաչքանի կախարդ” արտահայտությունը, որտեղ «միաչքանի» մակդիրը հատուկ շեշտադրում է կախարդի վտանգավոր էությունը:

*Y también hay una especie de brujos que sólo piensan en hacer daño a la gente y se llamaban **brujos ojáncanos**, porque tienen un solo ojo en medio de la frente. (El Alfiletero de la Anjana, p. 1)*

Հաճախ արտաքինի նկարագրություններում նախ պատկերը ներկայացվում է համեմատության հնարի միջոցով՝ հաջորդ դրվագում փոխակերպվելով մակդիրի: Օրինակ՝

*Apenas se enteró el Rey de tan inicua trama, cuando estrechó con lágrimas de gozo, a los niños en sus brazos, mandó venir albañiles, que abrieron el hueco en el que por tantos años había estado emparedada la Buena Reina, y del cual salió la **pobrecita tan blanca, que parecía una Reina de mármol**. (El pájaro de la verdad, p. 22).*

Նշյալ օրինակում նախ թագուհին ներկայացվում է շատ գունատ, որի հիման վրա էլ ձևավորվում է «մարմարե թագուհի» մակդիրային արտահայտությունը:

Արտաքին բնութագրերը կարող են ամբողջապես կառուցվել նաև հոմանիշային մակդիրների հիման վրա: Տվյալ դեպքում դրանք հանդես են գալիս ըստ հուզականության աստիճանի՝ չեզոքից առավել վառ, դրականը կամ բացասականը՝ փոխակերպվելով նաև այլ ոճական հնարի՝ աստիճանավորման: Օրինակ՝

Y a todos los arrieros que llegaban a la posada la madre les preguntaba:

-¿Han visto ustedes una mujer más guapa que yo?

-Sí, la hija de usted es más guapa que usted.

Y la madre se enfadaba mucho u decía:

*-¡Cómo ha de ser esa **chica cochina, marrana, guarra** más guapa que yo! (La madre envidiosa, p. 378)*

*Ya ves qué **hermosas y preciosas toallas** han traído tus hermanos. (La princesa mona, p. 428)*

*Y cogió la mona y lo envolvió en **unos trapuchos feos y asquerosos** y se lo dio al mozo. (La princesa mona, p. 428)*

*Tu ángel te dirá **las palabras dulces y tiernas** que puedes escuchar y con mucha paciencia y con cariño te enseñará a hablar. (El Angel de los niños, p. 1)*

Վերոնշյալ օրինակներում առկա են գուլգալոր մակդիրներ (chica cochina, marrana, guarra; hermosas y preciosas toallas, unos trapuchos feos y asquerosos, las palabras dulces y tiernas), որոնք իրականում նոր իմաստային երանգ են հաղորդում մակադրյալին, քանի որ իմաստով մոտ, հոմանիշ ածականներ են: Ինչպես նշում է Վեսելովսկին, գուլգալոր մակդիրները հանդիսանում են մշտական մակդիրների հետագա քայքայման պատճառ, քանի որ տեքստի տրամադրությամբ ունեն ընդգծելու, ավելադրության նախնական ձևեր լինելու հետ մեկտեղ, նրանցում ակնհայտ է նաև ավելորդության տարր /Веселовский, 1989: 69/:

Հեքիաթի ժանրում առկա է մակդիրների ոչ մեծ խումբ, որոնց խնդիրն է նկարագրել հերոսների հոգեվիճակը: Նման օրինակներում առավել տարածված է “pobre” (խեղճ) գնահատողական մշտական մակդիրը: Օրինակ՝

*Y **el pobre padre** cayó desmayao. (La niña sin brazos, p. 351)*

*Y **la pobre hermanita** estaba muy triste. (El palacio de Jarancón, p. 375)*

*Y **la pobre puerquecilla** asustó e la paliza que le dio la madrastra. (La Puerquecilla, p. 367)*

*Y la tiró él y se gorvió un montarral de navajas que **el pobre diablo** salió hecho peazos de las heridas que llevaba. (Siete Rayos de Sol, p. 387)*

Հատկապես առանցքային վերջին օրինակը՝ “pobre diablo” (խեղճ սատանա), որտեղ մակդիրը կառուցված է հակադիր իմաստարտահայտող բառերով, որը հայտնի է նրբաբանությամբ (օքսիմորոն) անվանումով: Բերված օրինակը արդարացված կլիներ այն դեպքում, եթե սատանայի կերպարում հանդես գար կերպարանափոխված հերոսը: Մինչդեռ տվյալ դեպքում խոսքը գնում է հենց սատանայի մասին, որը հեքիաթներում հանդես է գալիս իբրև չար ու ժմարմնավորող կերպար, այդ պատճառով էլ այստեղ կիրառվում է նրբաբանությամբ: Նշենք, որ իսպանական հեքիաթներում նրբաբանությամբ սակավ է հանդիպում, սակայն այն ոճական տեսակետից խիստ ուշագրավ է, քանի որ խոսքին մեծ պատկերավորությամբ ունեն լիցք է հաղորդում:

Հերոսի հոգեվիճակն արտահայտող յուրահատուկ հակադիր մակդիրներ հանդիպում են “Los caballeros del pez” հեքիաթում, որտեղ հերոսի դառն արցունքները հակադրվում են նրա կողմից սիրելի Մադրիդի Մանսանարես գետի մաքուր և քաղցր ջրերին: Նման մակդիրները կարող են համարվել իրադրային կամ մասնավոր և անչափ կարևոր են տեքստի ոճական արժևորման հարցում, բացի այդ դրանց միջոցով ակնհայտ է դառնում հերոսի վերաբերմունքն իր հայրենի բնաշխարհի նկատմամբ: Օրինակ՝

*Después de unos días de marcha, llegó el primero a Madrid, y halló a la coronada villa mezclando **las amargas aguas** de sus lágrimas con **las puras y dulces** de su querido Manzanares. (Los caballeros del pez, p. 3).*

Նույն հեքիաթում առկա են նաև հերոսների հոգեվիճակը նկարագրող այլ գնահատողական մակդիրներ, ինչպես օրինակ, hundidos ojos (խորաթափանց աչքեր), enamorados ojos (սիրահարված աչքեր), amorosas miradas (սիրատոչոր հայացք), որոնք նպաստում են պատկերի լարվածության և համապատասխան ռիթմի պահպանմանը: Այսպես՝

*Abriose entonces el rastrillo, y asomose la punta de una larga nariz, que sentaba sus reales entre **los hundidos ojos** de una vieja más fea que el Mengue. (Los caballeros del pez, p. 9)*

*Cuando ya estaba cerca la Princesa, según le había prescrito el Caballero del Pez, descorrió el velo, y pasando detrás del espejo, desapareció a **los enamorados ojos** del fiero dragón, que quedó estupefacto al hallar dirigidas sus **amorosas miradas** a un dragón como él. (Los caballeros del pez, p. 5)*

Առանձին խումբ են կազմում հերոսների տարիքը մատնանշող մակդիրները՝ mayor (ավագ), menor (կրտսեր), mediano (միջնեկ) և այլն: Քանի որ հեքիաթների հերոսները մեծամասամբ երիտասարդներ են՝ տղա, աղջիկ, որդի, դուստր, արքայազն, արքայադուստր և այլք, ուստի, հիմնականում գերակշռում են երիտասարդ տարիքը մատնանշող մակդիրները: Սրանք նպատակահարմար ենք համարում դասել գնահատողական մշտական մակդիրների շարքին, քանի որ հեքիաթներում դրանց միջոցով հեքիաթասացը նաև մատնանշում է հերոսների բարոյական նկարագիրը, աշխարհայացքը, բնավորության գծերը, այսինքն՝ ըստ էության, տալիս է նրանց գնահատականը: Այս պարագայում, սովորաբար *կրտսեր* մակդիրի միջոցով ներկայացվող

հերոսը հեքիաթներում բնութագրվում է որպես շատ ազնիվ, բարոյական բարձր արժանիքներով կերպար, իսկ ավագն ու միջնեկը՝ չարակամ և նախանձ: Օրինակ՝

*Este era un rey que tenía tres hijas muy guapas. Y a **la menor hija**, que era la más guapa, le dio el rey una bola de oro. (El príncipe rana, p. 405)*

*Este era un padre que tenía tres hijas. Y una vez tuvo que ir a una ciudad y les preguntó a sus hijas qué querían que les trajera. Y **la mayor** le dijo que le trajera un vestido, **la mediana** le dijo que le trajera unas botas, y **la menor** le dijo que a ella le trajera una varilla del primer árbol que encontrara. (La zamarra, p. 362)*

Լայնորեն տարածված են նաև հերոսների սոցիալ-տնտեսական վիճակը բնորոշող՝ հատկապես «աղքատ» և «հարուստ» գնահատողական մշտական մակդիրները, որոնք կամ բնորոշում են գլխավոր հերոսին, կամ էլ հակադրում երկու հերոսներին: Այդ երկու մակդիրներից իսպանական հեքիաթներում առավել հաճախակարելի է հանդիպել “pobre” (աղքատ) մակդիրի գործածությանը: Օրինակ՝

*Este era **un cisquero pobre** que tenía a su mujer y ocho hijos, y ya apenas podía ganar con que vivir vendiendo ciscos. (El cisquero y el demonio, p. 353)*

*Pero tenía vergüenza decirles a sus padres que se iba a casar con **una muchacha pobre**. (La ciervata, p. 357)*

*-¡Ay, qué **niño más rico**! (María del Rosario, p. 380)*

Հեքիաթներում ոչ պակաս գունագեղությամբ ներկայացվում են նաև հերոսների հագուկապը: Այս առումով, Ջ. Կուլպերը նշում է, որ հեքիաթներում հանդիպում են կախարդական և գերբնական ուժով օժտված բազմազան հագուստներ /Cooper, 2004: 31/: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում առավելապես տարածված են կախարդական, գունային, ինչպես նաև որևէ ձև բնութագրող նկարագրական մշտական մակդիրներ, որոնք հիմնականում լրացնում են լայն գործածության ունեցող traje (կոստյում), vestido (հագուստ), camisa (վերնաշապիկ) գոյականներին: Օրինակ՝

*-Y la mayor le dijo que le trajera **un vestido azul de piedra**, y la menor **uno verde de piedras**. (El diablo maestro, p. 356)*

*Y al llegar al baile todos salieron a recibir a la niña, que estaba muy guapa con su **traje de sol**.*

*Y la segunda noche fue el pelincanito otra vez, esta vez vestido del **traje de luna**, y estaba la niña más guapa que la noche anterior.*

*Y la tercera noche la niña se puso **el de estrellas**, que era el más bonito de todos, y estaba más guapa reguapa que nunca. (Los tres trajes, p. 366)*

*Quiero que me traiga **un vestido colorao** que no haiga otro como é y uno zapatito de oro como no haiga otro. (La Puerquecilla, p. 368)*

*Y ya discurre la bruja ir a visitar a Blanca Flor y llevale **una camisa bordada y hechizada** pa embrojarla. (Blanca Flor, p. 377)*

Վերոնշյալ օրինակները վկայում են, որ իսպանական հեքիաթներում լայնորեն տարածված են “traje de sol” (արևի հագուստ), “traje de luna” (լուսնի հագուստ), “traje de estrellas” (աստղերի հագուստ), “vestido de piedras” (քարերով պատված հագուստ), “vestido colorao” (կարմիր հագուստ), “camisa hechizada” (կախարդված վերնաշապիկ) և նման այլ մակդիրային արտահայտությունները:

Հաճախ հանդիպում են նաև նկարագրական մշտական մակդիրներ, որոնք լրացնում են zapato (կոշիկ) մակարդակին: Օրինակ՝

*-Pues ahora ya estoy desencantao, pero tú tendrás ahora que irte de peregrina y estos **zapatos de hierro**. Y porque me has desencatao antes de tiempo no puedes volver a mí hasta que estos zapatos no se acaben, y tienes que ir a buscar el Castillo de Oropé. (El Castillo de Oropé, p 398)*

*Y las cabritas se quedaron hechas amas de la casa, y lo pasaron muy bien, y yo fui y vine y no me dieron nada, sino unos **zapatitos de cobre**, otros de cristal, otros **de azúcar** y otros **de cordobán**, estos me los puse, los **de cristal** se me rompieron, los de azúcar me los comí, y los de cobre son para ti. (Benibaire, p. 5)*

*-Varita e la siete virtude quiero que me traiga un vestido colorado que no haiga otro como él y uno **zapatito de oro**. (La Puerquecilla, p. 368)*

*Y ya fue la madre y compró **unos zapatos hechizaos**. (La madre envidiosa, p. 378)*

Տվյալ հեքիաթներին խիստ բնորոշ է “zapato de hierro” (երկաթե կոշիկ) մակդիրային արտահայտությունը, որը սովորաբար կիրառվում է “gastar siete pares de zapatos de hierro” (մաշել յոթ զույգ երկաթե կոշիկ) կամ “hasta que los zapatos de hierro no se acaben” (մինչև որ Տվերջանան! երկաթե կոշիկները) չափազանցված արտահայտություններում, որտեղ “de hierro” մակդիրի միջոցով հեքիաթասացը ներկայացնում է այն երկար ճանապարհը, որը պետք է

անցնի հերոսը իր նպատակին հասնել ու համար: Հաճախակի հանդիպում է նաև “zapato de cristal” (բյուրեղյա կոշիկ) մշտական մակդիրային բառակապակցությունը, որը գործածվում է տարբեր բանահյուսական մշակույթներում: Այն հատկապես լայն տարածում է ստացել ֆրանսիացի հանճարեղ գրող Շառլ Դերոյի «Մոխրոտիկը» հայտնի հեքիաթից հետո: Ըստ Ջ. Կուպերի՝ քանի որ ալքիմիայում բյուրեղը դիտարկվում էր որպես հոգևոր կատարելության խորհրդանիշ, հեքիաթներում այն օժտվում էր կախարդական ուժով: Բանագիտության մեջ գոյություն ունի մեկ այլ տեսակետ ևս, ըստ որի «բյուրեղյա կոշիկ» կամ «ոսկե կոշիկ» արտահայտությունները կապված են լույսի առասպելաբանության հետ /Cooper, 2004: 38/: Իսպանական հեքիաթներում լայն տարածում ունի նաև “zapatito de oro” (ոսկե կոշիկ) մշտական մակդիրային արտահայտությունը, որը հանդես է գալիս իբրև հերոսի անձնական երջանկությունը գտնելու խորհրդանիշ: Այսպես, արքայազնը իր սիրեցյալի ոսկե կոշիկի միջոցով գտնում է իր հարսնացուին: Ընդ որում, հարսնացու ընտրելու նման ձևը բխում է գերմանական ամուսնական հին սովորույթից, համաձայն որի կոշիկը կանացի գերիշխանության խորհրդանիշ է /Cooper, 2004: 38/:

Իսպանական հեքիաթներին բնորոշ են նաև գլխավոր և երկրորդական հերոսների անուններով արտահայտված նկարագրական մակդիրները, որոնց միջոցով հակիրճ տրվում է հերոսների ընդհանուր բնութագիրը.

Estrella de Oro (Ոսկե Աստղը), Estrellita de Oro (Ոսկե Աստղիկը), Juan el Oso (Արջ հոռանը), Juanito el Oso (Արջ հոռանիտուն), Juan sin Miedo (Անվախ հոռանը), Periquito sin Miedo (Անվախ Պերիքիտուն), Periquillo cañamón (Կանեփ Պերիքիտուն), Jorge el valeroso (Քաջ հորիսեն), Jorge el tonto (Հիմար հորիսեն), Juan Bobo (Հիմար հոռանը), Virgen María (Կույս Մարիան) և այլն:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում մակդիրները հաճախ հանդես են գալիս հենց վերնագրերում, որոնք ընթերցողին հուշում են հեքիաթի հիմնական թեման.

El castillo encantado (Կախարդական ամրոցը), Las tres bolitas de oro (Ոսկե երեք գնդակները), El pájaro de la verdad (Ճշմարտության թռչունը), El

rey durmiente (Քնած թագավորը), La niña sin brazos (Կռնատ աղջիկը), La princesa encantada (Կախարդված արքայ աղու ստորը), El lagarto de las siete camisas (Յոթ վերնաշապիկ կրող մոդեստը), Estrellita de Oro (Ոսկե Աստղիկը), El Castillo de Irás y no Volverás (Ամրոց, որ կգնաս, բայց չես վերադառնա) և այլն:

Այժմ դիտարկենք նշյալ օրինակներից մի քանիսը: “El rey durmiente” (Քնած թագավորը) հեքիաթում հենց վերնագրում *քնած* (քնել բայի դերբայական ձևը) սովորական բառը կարելի է դիտարկել որպես մակդիր, քանի որ տվյալ դեպքում խոսքը գնում է ոչ թե սովորական քնի, այլ կախարդանքի հետևանքով քնով անցած թագավորի մասին, ում տվյալ վիճակից միայն կարող է դուրս բերել հարևան թագավորության արքայ աղու ստորը:

“La princesa encantada” (Կախարդված արքայ աղու ստորը) հեքիաթի վերնագրում տեղ գտած “encantada” մակդիրն արտահայտում է հեքիաթի հիմնական սյուժեն, ըստ որի հերոսը պետք է անցնի մի շարք փորձությունների միջով արքայ աղստերը կախարդվածությունից հանելու համար:

“La niña sin brazos” (Կռնատ աղջիկը) հեքիաթում “sin brazos” (կռնատ) մակդիրը, ըստ էության, իր մեջ բովանդակում է հեքիաթի ողջ սյուժեն: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում գոյություն ունի նշյալ հեքիաթի չորս տարբերակ, որոնցից Սամորայի շրջանի տարբերակում աղջկա ձեռքերը կտրում է սատանան, որը նրան կապում է ծառին և անհետանում: Ավիլայի շրջանի տարբերակում աղջկա հայրն է կտրում նրա ձեռքերը իրեն չհնազանդվելու պատճառով: Կուենկայի շրջանի տարբերակում սատանայի խորհրդով մայրն է կտրում դստեր ձեռքերը, քանի որ նա անվերջ խաչակնքում էր: Իսկ Տոլեդոյի տարբերակում հայրը վաճառում է դստերը սատանային, որն էլ չհնազանդվելու պատճառով կտրում է աղջկա ձեռքերը: Հեքիաթի բոլոր տարբերակներում էլ արքայ ազնը, տեսնելով կռնատ աղջկան, սիրահարվում և ամուսնանում է նրա հետ, իսկ աղջիկն էլ կախարդանքի շնորհիվ վերստին ձեռք է բերում իր կորցրած ձեռքերը: Ուշագրավ է, որ «Կռնատ աղջիկը» անվանումով հեքիաթ ունի նաև հայ հանճարեղ գրող Զ. Թումանյանը, որի սյուժեն շատ նման է իսպանական տարբերակներին:

“El lagarto de las siete camisas” (Յոթ վերնաշապիկ կրող մողեսը) հեքիաթում “de las siete camisas” մակդիրի շուրջ է ծավալվում հեքիաթի ողջ գործողությունը, որտեղ յոթ վերնաշապիկ կրող մողեսն իրականում արքայազն է, ով նշյալ վերնաշապիկները հանելու դեպքում միայն կարող է ազատվել կախարդանքից: Առհասարակ, իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում լայն տարածում ունի յոթ թիվը, որը երբեմն մակդիրային արտահայտությամբ հանդես է գալիս հենց վերնագրերում՝ օր. “El Castillo de las siete Naranjas” (Յոթ նարինջների ամրոցը), “El Castillo de Siete Rayos de Sol” (Արևի յոթ ճառագայթների ամրոցը), “Los Siete Conejos Blancos” (Յոթ սպիտակ ճագարները): Հագարամյակներ ի վեր յոթ թիվը հմայել է մարդկությանը: Այսպես, հին ժամանակներում յոթը համարվում էր հատուկ առեղծվածային իմաստ ու ժ ունեցող կախարդական թիվ: Բացի այդ, ներկայումս օգտագործվող տասնորդական հաշիվը հնում միակը չէր: Ժամանակին գոյություն ունեին նաև յոթնապատիկ, ութնապատիկ, հնգապատիկ հաշիվներ: Յոթն են նաև շաբաթվա օրերը, աշխարհի հրաշալիքները և այլն:

Իսպանական հեքիաթներում հաճախ վերնագրերը կառուցված են նաև գոյականով արտահայտված մակդիրներով, օրինակ՝ El príncipe rana (Գորտ արքայազնը), La gallina duende (Քաջք հավը), Juan Cigarrón (Մորեխ խուանը), El diablo maestro (Ուսուցիչ սատանան), Juanito el Oso (Արջ խուանիտոն), El duendecillo fraile (Քաջք հոգևորականը) և այլն: Ինչպես տեսնում ենք, վերնագրերում շատ գործածական են գոյական+գոյական, ինչպես նաև խիստ հոկարտահայտչական գոյական+որոշյալ հոդ+գոյական մակդիրային կառույցները:

Հեքիաթներում մակդիրները առանձնակի բովանդակություն են ստանում բնության տեսարանների նկարագրություններում, որտեղ ասելիքն ավելի պատկերավոր ու շոշափելի է ներկայացվում: Նման դեպքերում խոսքի գեղարվեստականությանը մեծապես նպաստում են յուրօրինակ նկարագրական պատկերավոր մակդիրները, որոնց միջոցով ձևավորվում է հեքիաթի կախարդական միջավայրը: Օրինակ՝

*-Mira; si quieres desencantar a tus hermanitos, anda a aquella **montaña de cristal** donde viven en la casa del enano, y lleva contigo una calabaza. (Los siete cuervos, p. 434)*

*Cuando se lo dieron, se los puso y anduvo hasta **un bosque mágico** que ningún caballero se atrevía a cruzar. (El rey durmiente, p. 2)*

Նշյալ օրինակներից հատկապես հարկ ենք համարում առանձնացնել “montaña de cristal” (բյուրեղյա սար) մակդիրային արտահայտությունը, որտեղ “de cristal” (բյուրեղյա) մշտական մակդիրը առհասարակ լայն տարածում ունի և կարևոր դեր է խաղում հրաշապատում հեքիաթներում, ինչպես օրինակ, Սափտակածյունիկի հայտնի «բյուրեղյա դագաղը» կամ Գրիմ եղբայրների «Բյուրեղյա դագաղ» հեքիաթը: Սլավոնական և սկանդինավյան առասպելներում մահացածները երկինք էին բարձրանում բյուրեղյա սարի միջոցով և համաձայն հին, բայց շատ տարածված ավանդության՝ մահացածները այլ աշխարհի հասնելու համար պետք է բարձրանային բյուրեղյա կամ երկաթե սար /Cooper, 2004: 35/: Այդ պատճառով էլ հեքիաթներում բյուրեղյա սարը հանդես է գալիս որպես փորձություն, որի միջով պետք է անցնեն հերոսները իրենց նպատակին հասնելու համար:

Բնության տեսարանի նկարագրության հետաքրքիր օրինակ է հանդիպում “El Aguinaldo” հեքիաթում: Այստեղ կախարդված գետերը, որոնց միջով պետք է անցնեն հերոսները, ներկայացված են հետաքրքիր de leche (կաթի), de miel (մեղրի), de vino (գինու), de aceite (ծեթի) և de vinagre (քացախի) փոխաբերական մակդիրներով.

*Conque siguieron su camino y, al poco rato, llegaron a un **río de leche**, después a un **río de miel**, después a un **río de vino**, después a un **río de aceite** y después a un **río de vinagre**. Echaron la carta al río, se subieron encima de ella y la carta les condujo siempre a la otra orilla. (El Aguinaldo, p. 2)*

“El pájaro de la verdad” հեքիաթում կախարդական աղբյուրի ջուրը բազմազան է.

*-Lo único que sé es que no lejos hay una torre, en la que vive una pícara bruja, que es la que sabe el camino, y que lo enseña por tal de que le traigan de la fuente que corre allí “**el agua de muchos colores**”, que sirve para sus encantos. (El pájaro de la verdad, p. 11)*

Իսպանական հեքիաթներում մեծ թիվ են կազմում նաև կախարդական, հաճախ վտանգավոր վայրերի և առարկաների նկարագրության նպատակով օգտագործվող մակդիրները: Հաճախ հանդիպում են “ramito de amargura” (դառնության ճյուղ) և “piedra de dolor”

(ցավի քար) մշտական մակդիրային արտահայտությունները, որոնց միջոցով հերոսները ցանկանում են վերջ դնել իրենց կյանքին: Որպես հակադրամիասնություն՝ հաճախ հանդիպում է “cuchillo de amor” (սիրո դանակ) արտահայտությունը, որում դանակ բառը խորհրդանշում է մահ, իսկ նրան լրացնող «սիրո» մակդիրն արտահայտում է սիրո ճանապարհին ընկած բոլոր դժվարությունների հաղթահարում: Օրինակ՝

*Agradecido por cuidarle, el rey prometió un regalo a cada una de ellas. La princesa, apenada, le pidió **una piedra dura y un ramito de amargura**. (El rey durmiente, p. 4)*

Y fue y le preguntó a su mujer, la reina, qué quería que le trajera a ella. Y ella le contestó.

*-A mí quiero que me traigas **una piedra de dolor y un cuchillo de amor** (El diablo maestro, p. 356)*

Իսկ ահա “Blanca Flor” հեքիաթում հանդես են գալիս «սատանայական գիրք» և «կախարդված ձեռագործ վերնաշապիկ» մակդիրային արտահայտությունները, որոնք մայրն օգտագործում է դստերը սպանելու նպատակով, քանի որ հայելին նրան պատասխանում է, որ աղջիկն ավելի գեղեցիկ է, քան ինքը.

*Y ¿qué hace? Pues va y convida a su hija a que vaya a paseo con ella por la desa y lleva consigo **un libro diablórico** pa poder matarlo. (Blanca Flor, p. 376)*

*Y ya discurre la bruja ir a visitar a Blanca Flor y lleve **una camisa bordada y hechizada** pa embrujarla. (Blanca Flor, p. 377)*

*La bruja le puso **la camisa embrujada** y la dejó privada. (Blanca Flor, p. 377)*

“El diablo maestro” հեքիաթում սատանան, չկարողանալով գրավել աղջկա սիրտը, գողանում է նրան, «քնաբեր մատանի» դնում և տեղավորում «ապակե աճյունասափորի» մեջ.

*Y como ya no encontraba medio pa robarse a la niña fue y hizo **una urnia de cristal y un anillo dormidero**. (El diablo maestro, p. 355)*

«Ապակե աճյունասափոր» մակդիրային արտահայտությունը հերոսուհու հոգևոր մահը խորհրդանշող պատկեր է, որն օգտագործվել է նաև Գրիմ եղբայրների «Սպիտակ աճյունիկը» հայտնի հեքիաթում:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հանդիպող ամենատարածված արտահայտություններից է հատկապես “varita de virtud”

(կախարդական փայտիկ) մշտական մակդիրային բառակապակցությունը (իր տարբերակներով), որի միջոցով հեքիաթային հերոսներն իրագործում են անիրական արարքներ ու ցանկություններ: Օրինակ՝

*Y la niña se marchó por los mundos con su varilla, que era una **varilla de virtud**. (La zamarra, p. 362)*

*Y la puerquecilla entonces estaba detrás de la puerta y al mismo cogió su **varita de las siete virtudes**. (La Puerquecilla, p. 368)*

Հարկ եղք համարում առանձնացնել նաև “de oro” (ոսկե) և “de plata” (արծաթե) նկարագրական մշտական մակդիրները, որոնք լայնորեն տարածված են իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում: Օրինակ՝

*Y cuando fueron a llamarla salió Estrellita de Oro vestida con su **traje de oro y plata** y campanillas y con sólo **un zapato de oro**. (Estrellita de Oro, p. 371)*

*Y entonces le pidió la Estrellita de Oro a la varillita de virtud **un vestido mu rico de plata, de oro y de encajes**. (Estrellita de Oro, p. 370)*

*Un día, una anjana perdió un alfilerero que tenía cuatro alfileres con un brillante cada uno y **tres agujas de plata y con el ojo de oro**. (El Alfilerero de la Anjana, p. 1)*

*Y a poco de caminar se encontró **una manzana de oro**. (El príncipe español, p. 419)*

*Pero que el que quiera casarse conmigo tiene que ponerme **un puente de oro**. (Cabeza de burro, p. 397)*

*Y entonces salió la otra novia y le preguntó cuánto quería por las **gallinas de oro**. (Cabeza de burro, p. 398)*

Հատկապես ուշագրավ են վերջին երեք՝ “puente de oro” (ոսկե կամուրջ), “manzana de oro” (ոսկե խնձոր) և “gallina de oro” (ոսկե հավ) մակդիրային արտահայտությունները:

«Ոսկե կամուրջ» կառուցելու գաղափարը “Cabeza de burro” հեքիաթում հանդես է գալիս որպես դժվարին առաջադրանք, որ պետք է կատարեր հերոսը արքայադստեր հետ ամուսնանալու համար: Տվյալ նպատակին հասնելու համար հերոսը մինչև ամրոց դուռ մի կորիզներ է շաղտալիս, որոնք վերածվում են գեղեցիկ ոսկե կամրջի: Դուռը, լինելով ոսկեգույն, արևագույն, խորհրդանշում է աստվածային ուժ: Դրա կիրառությունը, որպես խորհրդանշական պատկեր, հեքիաթներում սկզբնավորվել է «Մոխրոտիկը» հեքիաթից, որտեղ դուռը վերածվում է ոսկե կառքի: Նույն “Cabeza de burro” հեքիաթում

հանդիպում է նաև «ոսկե հավեր» արտահայտությունը, որտեղ խոսքը գնում է կախարդված հավերի մասին:

“El príncipe español” հեքիաթում հանդիպում է “manzana de oro” (ոսկե խնձոր) մակդիրային արտահայտությունը, որը նույնպես ներկայացվում է որպես դժվարին առաջադրանք հերոսի համար: Խնձորը հեքիաթներում ամենատարածված միրգն է, որը երկնային շնորհներ է խորհրդանշում՝ հանդիսանալով «երկնային այգու» մրգի արքետիպը: Իսկ հրաշապատում հեքիաթների գործողությունները հիմնականում կատարվում են տարածաժամանակային այն հարթության վրա, այն աշխարհում, որի կենտրոնում՝ դրախտում, ծաղկում և պողպեթում է իմացության խնձորենին: Ընդ որում, հեքիաթներում խնձորը հանդես է գալիս թե՛ դրական, և թե՛ բացասական հարանշանակությամբ՝ ինչպես սիրո և ամուսնության, այնպես էլ վտանգի և մահվան խորհրդանիշ: Մեր խնդրո առարկա հեքիաթներում խնձորն առավել ապես հանդես է գալիս որպես սիրո և ամուսնության խորհրդանիշ:

“De oro” (ոսկե) և “de plata” (արծաթե) մշտական մակդիրների առումով ու շագրավ են նաև “Cuento de embustes” հեքիաթի մի դրվագում հանդիպող չափազանցական մակդիրները, երբ հերոսը հանդիպելով լուսնի հետ՝ հայտնաբերում է, որ այն ոսկեծամիկ է և օժտված արծաթե ուղեղով.

*Atravesé en mi caída el mar, y me encontré con la luna, en la que me entré por un ojo, y me hallé que tenía **los sesos de plata y los cabellos de oro**, me descolgué por uno de ellos, la luna volvió la cara, y al verme se cortó el cabello de un bocado.*
(Cuento de embustes, p. 2)

Ոսկու և արծաթի խորհրդանիշները իսպանական ժողովրդական հեքիաթներ են ներմուծվել արևելքից միջնադարում, արաբական մշակույթի ազդեցության ներքո և վերածվել մշտական մակդիրների /Cooper, 2004: 18/: Ինչպես նշում է Վ. Պրոպը, հեքիաթներում ոսկին հանդես է գալիս այնքան հաճախ, այնքան վառ, այնքան բազմազան ձևերով, որ այն հեռավոր թագավորությունը, որտեղ ծավալվում են հեքիաթի գործողությունները, լիիրավ կարելի է կոչել ոսկե թագավորություն: Նա հավելում է նաև, որ հեքիաթներում խոսքը գնում է երկնային, արևային թագավորության մասին, ինչից կարելի

Է եզրակացնել, որ առարկաների երկնային երանգը արեգակնային լուծյան դրսևորում է /Προπο, 2005: 245-246/:

Ինչպես ադեն նշել ենք, “de oro” մակդիրը նաև հանդիպում է հեքիաթների վերնագրերում՝ բնորոշելով հերոսներին: Այսպես՝ “Estrellita de Oro” հեքիաթը վերնագրված է գլխավոր հերոսի անունով, որտեղ “de oro” մակդիրը մեկ բառով ամբողջացնում է այն բոլոր դրական հատկանիշները, որով օժտված է հեքիաթի հերոսուհին:

Տվյալ հեքիաթներում որոշակի խումբ են կազմում նաև գունային մակդիրները: Օրինակ՝

*Mira -le dijo- ese **monte de sal blanca**. (Los cuarenta y un ladrones, p. 447)*

*Y cogió la mujer un puñao de **sal negra**. (Los cuarenta y un ladrones, p. 448)*

*Una mujer vio entrar en su corral **una hermosa gallina negra**, la que a poco puso un huevo que parecía de pava, y más blanco que la cal. (La gallina duende, p. 1)*

*Quiero que me traiga **un vestido colorao** que no haiga otro como é. (La Puerquecilla, p. 368)*

*Por la noche pasó por debajo del almendro **un príncipe azul** y oyó decir al árbol. (La infantita que fue convertida en almendro, p. 2)*

Առավել հաճախակի գործածվող գունային մակդիրներից են «սևը», «սպիտակը» և «կարմիրը», որոնցից առաջինը հանդես է գալիս բացասական, իսկ երկրորդն ու երրորդը՝ դրական հարանշանակույթյամբ:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հանդիպում են նաև մարմնի մասեր պատկերող մակդիրներ: Օրինակ՝

*Y sus padres le dicen que era una deshonra casarse con **una mujer sin brazos**, que no podía criar a sus hijos ni nada. (La niña sin brazos, p. 348)*

*-¿Han visto ustedes **cabezas sin lenguas**? (El Castillo de Irás y no Volverás, p. 418)*

Նման մակդիրներից հարկ է առանձնացնել այդ հեքիաթներում որպես հրեշավոր կերպար հանդես եկող “serpiente de siete cabezas” (յոթգլխանի օձ) և “monstruo de siete cabezas” (յոթգլխանի հրեշ) արտահայտույթ ունենեղ, որոնց դեպքում “de siete cabezas”-ը դասվում է մշտական նկարագրական մակդիրների շարքին.

*A mí me guarda **una serpiente de siete cabezas** que puede ver a todas partes a un tiempo. (El Castillo de Irás y no Volverás, p. 417)*

Antes de llegar hay en el bosque un monstruo de siete cabezas que controla la única entrada del pueblo. (El Castillo de Irás y no Volverás, p. 3)

Գնահատողական մշտական մակդիրների շարքին են դասվում նաև caballo (ծի) գոյականի հետ հանդես եկող մակդիրները: Վերջիններից իսպանական հեքիաթներում հանդիպում է caballo del pensamiento (գիտակցության ծի) մակդիրային բառակապակցությունը, որը մասնանշում է թույլ, սակայն հաղթող ծիու տեսակ և caballo del viento (բառացի՝ քամու ծի) ու caballo del aire (բառացի՝ օդի ծի), որոնք ներկայացվում են որպես գեր և առողջ, սակայն չհաղթող ծիեր: Հեքիաթներում հերոսները, սովորաբար չառաջնորդվելով իրենց գիտակցությամբ և խաբվելով արտաքին տեսքին, ընտրում են վերջին երկու տեսակները՝ դրանով իսկ հայտնվելով թակարդի մեջ: Նման դեպքում հեքիաթասացը ծին բնութագրող մակդիրի միջոցով հերոսների խելքը համեմատում է քամու կամ օդի հետ: Հենց այս հանգամանքից էլ ելնելով՝ նշյալ մակդիրները դասել ենք գնահատողական մշտական մակդիրների թվին, քանի որ դրանց միջոցով բացահայտվում է հերոսների հնարամտության և խելքի աստիճանը: Վերոգրյալի վերաբերյալ ներկայացնենք հետևյալ օրինակները.

“El Castillo de las siete naranjas” հեքիաթում՝

*En ese medio tiempo ellos dispusieron el viaje para caminarse. La hija del diablo mandó al príncipe a la cuadra donde estaban los caballos y le dijo que cogiera el caballo más seco que hubiera porque ése era el caballo **del pensamiento**. Y él, por hacérsele malo el del pensamiento, cogió el **del viento**. (El Castillo de las siete naranjas, p. 394)*

“Siete Rayos de Sol” հեքիաթում՝

Se fueron a acostar y Siete Rayos le dijo a su marío:

*-Mi padre nos quiere matá. Ahora vas tú a la cuadra y verás dos caballos. El más flaco es el **del pensamiento** y ése traes y nos vamos. No vayas a escogé el gordo, que ése es el **del viento**. (Siete Rayos de Sol, p. 387)*

Նույն օրինակը հանդիպում ենք “Marisoles” հեքիաթում՝

-Mira, ahora estamos perdidos si no haces como te digo. Vamos a ir los dos a la casa y cuando yo dé un culazo en la pader se abrirá un boquete, y por ai nos escapamos, y bajas tú a la cuadra y ai verás dos caballos, uno gordo y muy bonito y otro malo y

*flaco. Escoges el flaco, que es el caballo **del pensamiento**, y dejas el gordo, que es **del aire**. (Marisoles, p. 392)*

Իսպանական հեքիաթներում, որպես կանոն, հաճախ կարելի է հանդիպել միարմատ բառերից կազմված պարզ մակդիրների, դրա հետ մեկտեղ, բաղադրյալ մակդիրները ևս բավականին մեծ թիվ են կազմում: Օրինակ՝

*Y la niña quedó encantada en **un castillo encantado** que estaba dentro de una loba negra que andaba por los montes. (La loba negra, p. 427)*

*Entre usted y coja un poco de **agua bendita**. (El anillo de la princesa, p. 433)*

*Y a la cueva iba todos los días **un ángel en forma de perro** a llevarla la comida. (El cisquero y el demonio, p. 354)*

*Y al fin tuvo **una niña del tamaño de un ajo**. (María como un ajo, p. 452)*

Բերված օրինակներում ներկայացված են “encantado” (կախարդական), “bendita” (օրհնված) պարզ, ինչպես նաև “en forma de perro” (շան տեսքով), “del tamaño de un ajo” (սխտորի չափով) բաղադրյալ մակդիրները:

Երբեմն հեքիաթի նույն հատվածում հանդիպում են և՛ պարզ, և՛ բաղադրյալ մակդիրներ, որոնք յուրատեսակ բազմազանությամբ են ներմուծում՝ նպաստելով պատկերավորության ու համապատասխան ռիթմի ստեղծմանը:

Նվազական-փառաբանական մակդիրների լայն գործածությունը իսպաներենի առանձնահատկություններից է, որը լայնորեն դրսևորվել է նաև հեքիաթներում՝ -ito, -ita, -ín, -illo, -illa և այլ վերջածանցներով հանդես եկող մշտական մակդիրների գործածության մեջ: Գնահատիչ, ինչպես նաև հուզական տարրեր պարունակող մակդիրները հիմնականում կրում են հուզական նրբերանգ /Язычок, 1980: 52/:

*Y se cortó **el dedo chiquitín** y con él abrió la puerta. (Los siete cuervos, p. 434)*

*Queriendo averiguar quién era el que tal favor les hacía, se escondieron una noche, y vieron venir a **un duende chiquito**, vestido de fraile, con unos hábitos muy viejos y rotos. (El duendecillo fraile, p. 2)*

*Y allí en el chozo del vaquerito dio a luz **un niño y una niña muy guapitos**. (La ciervata, p. 358)*

*Este era un viudo que tenía **una hija mayorcita** y guapa. (La Puerquecilla, p. 366)*

Այս ափսոսով՝ դիտարկելով մակդիրների տեսակներն ու գործառույթները հեքիաթներում, դրանց դերը բնության պատկերների, կենցաղի, հերոսների կերպարների ստեղծման մեջ՝ կարելի է եզրակացնել, որ մակդիրների առանձնահատուկ գործածության շնորհիվ բացահայտվում են հեքիաթի լեզվի գեղագիտական ներքին հնարավորությունները, և մակդիրները հեքիաթին հաղորդում են գաղափարական-գեղագիտական մեծ արժեք:

Մակդիրը, հանդես գալով որպես լեզվի պատկերավորման համակարգի անքակտելի բաղադրիչ և զուգակցվելով արտահայտչական մյուս միջոցների հետ, իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հիմնականում գործածվում է որպես վառ պատկերների ու համապատասխան ռիթմի ձևավորման, հերոսների և նրանց շրջապատող աշխարհի բազմաափսի բնութագրերի, հոգեկան նկարագրի և փոխարարությունների արտացոլման միջոց, որն, անշուշտ, հարստացնում է հեքիաթի անզուգական խոսքարվեստը:

Կախված իմաստային բովանդակությունից և համատեքստից՝ մակդիրները կարող են մասնակցություն ունենալ մի քանի տարբեր գործառույթների իրականացմանը: Այս առումով, իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում կարելի է առանձնացնել նկարագրական և գնահատողական մշտական մակդիրները: Նշենք նաև, որ տվյալ հեքիաթներում մակդիրների քննությունը ցույց է տալիս նկարագրական մշտական մակդիրների ակնհայտ գերակշռությունը մյուս մակդիրների նկատմամբ:

3.2 Չափազանցությունը որպես հրաշապատում հեքիաթի իմաստակառուցվածքային անքակտելի տարր

Գեղարվեստական ոճի տարբեր ժանրերում, իբրև խոսքի պատկերավորման միջոց, հաճախ գործածվում է չափազանցությունը, որի միջոցով հեղինակը ցայտուն ձևով արտահայտում է որևէ գաղափար, զգացմունք կամ երևույթ:

Ըստ Լ. Եգեկյանի սահմանման՝ «Չափազանցությունը ոճական հնարանք է, արտահայտչական միջոց, որի դեպքում խոսքի պատկերավորության նպատակով որևէ առարկայի կամ երևույթի

հատկանիշներն ու չափերը ներկայացվում են միտումնավոր մեծացված ու չափազանցված եղանակով» /Եզեկյան, 2006: 354/:

Ամեն մի չափազանցությունն նշանակում է գույների խոսքում, հնարավորի և իրականի սահմանի անցում, սակայն իրականության հիմքից այն չի կտրվում: Անհնարին, չափազանցվածի միջոցով մենք արտահայտում ենք իրականը՝ միայն շատ ավելի մեծ չափերով /Պոդոսյան, 1991: 92/: Ինչպես նշում է ռուս նշանավոր լեզվաբան Ա. Պոտեբնյան, «Չափազանցությունը առաջացել է գգացմունքների պոռթկման արդյունքում, ինչը թույլ չի տալիս իրերը տեսնել իրենց իրական չափերով: Այդ պատճառով իսկ այն հազվադեպ, միայն բացառիկ դեպքերում է հանդիպում սթափ և հանգիստ դատողությամբ մարդկանց մոտ» /Потебня, 1990: 253/:

Չնայած ոճագիտական տարբեր աշխատություններում կան չափազանցության վերաբերյալ մի շարք ուսումնասիրություններ, այնուամենայնիվ մինչ օրս այդ ոճական հնարը հատուկ քննության առարկա չի եղել, և շատ հարցեր դեռևս մնում են չլուծված:

Որպես խոսքի պատկերավորման միջոց՝ չափազանցությունը ծագում է բանահյուսությունից, որտեղ հերոսները հաճախ օժտված են գերմարդկային գծերով ու հատկանիշներով /Զահուկյան, Իլդարյան, 2007: 96/: Գեղարվեստական գրականության մեջ այն հերոսներին բնութագրելու, անհատականացնելու, ոճավորելու լավագույն հնարներից է:

Չափազանցությունը սերտորեն կապված է խոսքի հուզական կողմի հետ. նրանում միաժամանակ իրացվում է երկու իմաստ՝ տրամաբանական և հուզական: Այստեղ բառը պահպանում է իր տրամաբանական նշանակությունը, սակայն մտքի հակատրամաբանությունը խոսքին հաղորդում է հուզական նրբերանգ: Ծվեյցարացի նշանավոր լեզվաբան Ծ. Բալլին տալիս է քննվող լեզվական երևույթի հետևյալ սահմանումը. «Չափազանցությունը, որը հատուկ է խոսակցական լեզվին, բնորոշվում է դեպի բացարձակը մշտական ձգտումով, այն չի խուսափում անհեթեթություններից և իր խոսքային դրսևորումներում մշտապես ունի հուզական բնույթ: Այս կամ այն կենսական պահանջից ծնված միտքն իր հիմքում չի կարող լինել

գուտ տրամաբանական, իսկ չափազանց ությունը, որն օգտագործվում է որևէ միտք արտահայտելու կամ ուշադրություն գրավելու համար, չի կարող իր նպատակին հասնել, եթե չի ազդում զգացմունքների վրա» /Балли, 1961: 336/: Չափազանց ությունը, որպես ոճական հնար, իր բովանդակության մեջ ենթադրում է գեղագիտական ուղղվածություն, որը խոսքում դառնում է գերիշխող:

Չափազանց ությունը գեղարվեստական հնարանք է, բայց ոչ սովորական սուտ: Ինչպես նկատել է Ա. Ա. Պոտեբնյան, «Սուտը վերաբերում է չափազանցությանը, ինչպես հեգնանքը՝ զավեշտին» /Потебня, 1990: 258/: Այլ կերպ ասած՝ սուտը կարող է լինել չափազանցումն ու ժգնացնող տարր, որը նրան հաղորդում է հատուկ գեղագիտական արժեք:

Չափազանց ությունը ընդգծում է ստեղծված պատկերի սուբյեկտիվությունը, միտումնավոր պայմանականությունը՝ միաժամանակ պահպանելով կապն իրականության հետ: Այս առումով հեքիաթասացները խախտում են ճշմարտացիությունը, սակայն չեն հեռանում կյանքի ճշմարտությունից: Հնարանքը ի հայտ է գալիս մտքի իրականացման բուռն ցանկության արդյունքում: Սահեքիաթի էական տարբերակիչ առանձնահատկությունն է /Аникин, 1977: 17/: Չափազանց ությունը հեքիաթի գեղարվեստական-պատկերավոր համակարգի անքակտելի մասն է: Այն հրաշապատում հեքիաթներում զգալի տեղ է զբաղեցնում՝ էականորեն ազդելով հեքիաթի սյուժեի և կառուցվածքի վրա: Հատկապես տվյալ ժանրում չափազանց ությունները երբեմն սահման չեն ճանաչում: Հեքիաթներում չափազանցված են ոչ միայն նկարագրություններն արտահայտություններ, այլև առանձին կերպարներն ու սյուժեները: Նշված ոճական հնարի գործածությունը հեքիաթի ժանրում ենթադրում է, որ ընթերցողն այն կընկալի որպես կանխամտածված ոճական հնար: Այսպիսով՝ գեղարվեստական չափազանց ությունը ենթադրում է հեքիաթասացի և ընթերցողի միջև փոխադարձ համաձայնություն:

Չափազանց ությունների ոճական գործառույթները բազմազան են: Դրանցից հիմնականը տեքստի տվյալ հատվածի, հերոսի բնավորության որևէ հատկանիշի կամ հեքիաթի գործողության

վայրի վրա ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրելն է։ Չափազանցությունների բազմաթիվ գեղարվեստական գործառնություններից կարևորվում է հատկապես գեղագիտական-ճանաչողական գործառնությունը, որը գործածվում է հերոսների, իրերի, բնության երևույթների, իրադարձությունների բացառիկ հատկանիշները մատնանշելու համար։ Կարևորագույններից է նաև պատկերավորության ստեղծման գործառնությունը։

Չափազանցությունը հեքիաթներում հանդիպում է ինչպես հերոսների արտաքին տեսքի, նրանց գործողությունների, այնպես էլ շրջապատող միջավայրի երևույթների և առարկաների նկարագրությունների դեպքում։ Դրանք ընթերցողին հասանելի են դարձնում հեքիաթասացի հոգեբանական վիճակը, որի երևակայությանը բնորոշ է գիտակցական անհամամասնությունը։

Ստորև քննենք իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում գործածվող չափազանցությունների որոշ առանձնահատկություններ։

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում սյուժետային բնութագիրը, գործող անձանց կերպարները, նույնիսկ ամենափոքր թեմատիկ մանրամասնությունները անհրաժեշտաբար ներառում են արտասովոր և չափազանցված տարրեր։ Օրինակ՝ “Cabeza de burro” հեքիաթում կինը ամուսնուն գտնելու նպատակով պետք է մաշիյոթ գույգ երկաթե կոշիկ, որը իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին բնորոշ չափազանցությունն է։

-Ya no me desencanto ahora. Ya me voy, y pa encontrarme tienes que gastar siete pares de zapatos de hierro. (Cabeza de burro, p. 397)

Նույն չափազանցությանը հանդիպում ենք նաև “El rey durmiente” հեքիաթում.

-No lo sé, pero mi madre dice que para llegar hasta allí, habría que romper unos zapatos de hierro - explicó la niña. (El rey durmiente, p. 1)

Այսպիսի հեքիաթներում երկարատև և հեռավոր ճամփորդության վերաբերյալ չափազանցությունը համապատասխանում է այն գաղափարին, որ սերը հաղթահարում է բոլոր խոչընդոտները։

Հաճախ չափազանցության հիման վրա կառուցվում է հեքիաթի ողջ սյուժետային զարգացումը։ Այսպես՝ “La negra y la paloma” հեքիաթի

սկզբում թագավորի տղան ճանապարհին գտնում է երեք նարինջ, որոնց միջից երեք կին են դուրս գալիս.

Y al partirla salió de la naranja una dama muy guapa.

Y partió otra naranja y salió de ella otra dama más guapa que la otra.

Y partió la última naranja y salió de ella una dama mucho más guapa que las otras.

(La negra y la paloma, p. 382)

Յետաքրքիր է նշել, որ նույն չափազանցությունը հանդիպում ենք “Las tres naranjas” հեքիաթում:

Հեքիաթներում չափազանցությունները գործածվում են նաև հեքիաթային հերոսների անսահման ֆիզիկական ուժն ու հզորությունն արտահայտելու համար: Այսպես՝ “Juanillo el Oso” հեքիաթում հուանիյուն հանդիպում է հզոր ուժով օժտված երեք մարդու, որոնց ֆիզիկական կարողությունները ներկայացվում են չափազանցված.

Y en el camino ande iba se encuentra un hombre que estaba sacando piedra con los dientes.

Y andando, andando, poco más adelante se encuentra a uno que estaba rodando piedras de Molino sin ojo.

Se fueron tres y ya se encontraron a uno que estaba sacando pinos a puñetazos.

(Juanillo el Oso, p. 411)

“Marisoles” հեքիաթում հետևյալ կերպ է ներկայացվում փոքրիկ թագաժառանգի ուժը.

Y tan fuerte era el niño que a los tres años ya iba con su padre a matar fieras y mataba más fieras que el padre. Y al volver a casa se saltaba la veleta de la torre de un brinco. (Marisoles, p. 391)

Արտասովոր չափազանցություններով հաճախ հեքիաթում ներկայացվում են հերոսների անիրական, անիրագործելի ցանկությունները: Օրինակ՝ “El diablo maestro” հեքիաթում թագավորը տոնավաճառ գնալուց առաջ հարցնում է, թե ինչ են ցանկանում իր քույրերն ու կինը: Ավագ քույրը ցանկանում է քարերով զարդարված կապույտ զգեստ, կրտսերը՝ կանաչ զգեստ, իսկ կինը՝ ցավի մի քար և սիրո մի դանակ, որը թագավորը երկար որոնումներից հետո այդպես էլ չի կարողանում գտնել: Հեքիաթներում նմանատիպ օրինակները շատ են: Օրինակ՝

-A mí quiero que me traigas una piedra de dolor y un cuchillo de amor. (El diablo maestro, p. 356)

Հաճախ կարելի է հանդիպել ժամանակի չափազանցական արագացման ու երկարաձգման դեպքերի: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին հատկապես բնորոշ է ժամանակի երկարաձգման միտումը: Շատ հեքիաթներում ժամանակի երկարաձգման նպատակով կարելի է հանդիպել «մաշել յոթ գույգ երկաթե կոշիկներ» արտահայտության գործածությանը.

Y para llegar a encontrarle tenía que marchar por mucho tiempo y gastar ella siete pares de zapatos de hierro y otros tantos su niño. (El lagarto de las siete camisas, p. 403)

Y porque me has desencantao antes de tiempo no puedes volver a mí hasta que estos zapatos no se acaben, y tienes que ir a buscar el Castillo de Oropé. (El Castillo de Oropé, p. 398)

Կախարդական վերափոխումների հետ կապված չափազանցական պատկերավորությունը հաճախ հիմնվում է համաբանության վրա: Օրինակ՝ “Las tres gracias por Dios” հեքիաթում աղջիկն օժտված է հատուկ շնորհով՝

Cuando lloraba llovía.

Y después cuando se fue a lavar las manos y el agua florecía en rosas y claveles. (Las tres gracias por Dios, p. 372)

Տվյալ դեպքում համաբանությունը ակնհայտ է, քանի որ ջուրը գուգորդվում է թե՛ անձրևի և թե՛ ծաղիկների ծաղկելու հետ:

Հեքիաթներում չափազանցված է ներկայացվում նաև կախարդական փայտիկի գաղափարը, որի միջոցով հեքիաթային հերոսները իրագործում են անիրական արարքներ ու ցանկություններ: Օրինակ՝

-Varita de la siete virtude, por la gracia que tiene y la que Dios te dio, que me pongas mu guapa, mu guapa, con un traje azul de perla que no haiga otro como él. (La Puerquecilla, p. 368)

Y entonces le pidió la Estrellita de Oro a la varillita de virtù un vestido mu rico de plata, de oro y de encajes y unos zapatos de oro para ir al baile. (Estrellita de Oro, p. 370)

-Varita de virtù, que se ponga aquí una mesa con todos los manjares del mundo. (Los siete infantes, p. 381)

Հեքիաթների գործող անձանց հերոսական կերպարը ձևավորվում է նրանց գործողությունների արդյունքների, հնարավորությունների, ունակությունների չափազանցմամբ: Արարքների հերոսականացումը պայմանավորված է մի շարք գաղափարազեղազիտական առաջադրանքներով: Որպես կանոն հեքիաթի հիմքում ընկած է բարդ առաջադրանքի շարժառիթը, որը շատ բնորոշ է կախարդական պատմություններին /Аникин, 1977: 85/: Օրինակ՝ “Blanca Flor, la hija del diablo” հեքիաթում երիտասարդը հասնելով դժուար՝ հանդիպում է սատանային, որը նրան կենդանի թողնելու համար մի քանի չափազանց բարդ և անիրագործելի առաջադրանք է հանձնարարում:

-Mira. Toma este sarmiento y plántalo. Y para medio día tienes que recoger la uva y pisarla y traerme el vino a la mesa. Y si no lo haces te mato.

-Güeno; ahora toma este trigo. Vas y lo siembras y para las doce me traes el pan pa la comida.

-Güeno, ahora tienes que ir mañana al monte a sembrar esta piña, y pa medio día tienes que traerme leña pa hacer la comida.

-Güeno, ahora tienes que sacarme del mar un anillo que se le cayó a mi tataragüelo. (Blanca Flor, la hija del diablo, p. 389)

Բերված օրինակներում առաջադրանքների չափազանցությունը ոչ այնքան դրանց անիրագործելիության, որքան մի մարդու կողմից նման կարճ ժամկետում դրանց իրականացման մեջ է: Նման դեպքերում հեքիաթի հերոսները դիմում են հրաշագործ ուժերի ու կերպարների օգնությանը, որոնք օգնում են լուծել տրված առաջադրանքները: Վերոհիշյալ հեքիաթում օգնության է հասնում Blanca Flor-ը և օգնում լուծել դրանք: “Siete Rayos de Sol” հեքիաթում սատանան տղային տալիս է հետևյալ առաջադրանքները.

-Vas ahora a aquella sierra de piedra y plantas toas las varillas y pa medio día me traes frutas de toos esos árboles.

-Pero ahora tienes que hacerme un molino con siete piedras moliendo a la pal, que al ruido de las piedras me ispierte yo de la siesta.

-Una vez que pasaron mis tataragüelos por el estrecho e Gibrartá se las cayó en el mar una sortija, y quiero ahora que vaya uté y la saque y me la traiga. (Siete Rayos de Sol, p. 386)

Այս հեքիաթում գլխավոր հերոսին օգնության է հասնում սատանայի կրտսեր դուստրը՝ Արևի յոթ շողերը: Ահա մեկ այլ նմանատիպ օրինակ “Cabeza de burro” հեքիաթից, որտեղ արքայ աղուստը առաջադրանք է տալիս իրեն կնության առնելու ցանկություն ունեցող տղային.

-Dígale usted a su hijo que yo me caso con él, pero que el que quiera casarse conmigo tiene que ponerme un puente de oro desde mi casa al palacio, y un árbol y dos pajaritos, uno pa que me duerma y otro pa que me despierte. (Cabeza de burro, p. 397)

Խոսելով հեքիաթային առաջադրանքների մասին՝ հարկ է նաև արժարժել եռապատկման հարցը: Հեքիաթում ամեն ինչ եռապատկվում է՝ հերոսները, առարկաները, իրավիճակները: Սովորաբար թագավորն ունենում է երեք տղա, հերոսը հաղթահարում է երեք խոչընդոտ, ճանապարհին նրան հանդիպում են երեք օգնականներ, նշվում են երեք կախարդական առարկաներ և այլն: Ըստ Վ. Յ. Պրոպի, «երեքը նշանակում էր այնքան «շատ», որքան կարելի է հաշվել: Երեքը դարձել է սուրբ թիվ, կարճ ասած տասնյակներով հաշվարկի ժամանակաշրջանին նախորդել է մինչև երեքը հաշվարկի շատ երկար ժամանակաշրջան: Ըստ երևույթին հեքիաթների սյուժեները ստեղծվել են հենց այդ ժամանակաշրջանում» /Пропи, 2000: 227/:

Հեքիաթն անիմաստ է առանց երևակայական տարրերի, առանց իրականության խեղաթյուրման: Ըստ ռուս բանասեր Վ. Պ. Անիկինի՝ հեքիաթային ֆանտաստիկան զուգակցվում է չափազանցության հետ՝ որպես իրական երևույթների միտումնավոր տեղաշարժ՝ նպատակ ունենալով արտահայտել հեքիաթասացի մտքերն ու հուզական վիճակը /Аникин, 1975: 24/:

Հեքիաթի գործողության զարգացումը ի սկզբանե ընթանում է երևակայական հունով, սակայն ոչ միշտ է, որ ֆանտաստիկան կարելի է համարել չափազանցություն: Չափազանցությունը կարծես տարրալուծված է հեքիաթի մեջ՝ առնչվելով նրա երևակայական գործողությունների գրեթե բոլոր պահերին, բայց ոչ միշտ նկատելի: Օրինակ՝ “Marisoles” հեքիաթում սարերում որսորդություն անող թագավորը հաջող որսի կապակցությամբ խոստանում է իր առաջնեկին հանձնել սատանային.

-El primer fruto de bendición se lo prometo al demonio. (Marisoles, p. 391)

Մեկ այլ՝ “La cueva del dragón” հեքիաթում մի մարդ օգնում է փոթորիկի պատճառով անհայտ վայրում հայտնված մեկ ուրիշին այն պայմանով, որ նա մեկ տարի անց իր դստերը պետք է տանի վիշապի քարանձավ։

-Yo le saco a té de aquí si me promete que al año me lleva a su hija menó a la cueva der dragón. (La cueva del dragón, p. 400)

Նման գոհաբերությունները երբեմն կարելի է շփոթել չափազանցության հետ, բայց դրանք ոչ թե չափազանցություններ են, այլ ֆանտաստիկա։ Այսպիսով՝ հեքիաթի հիմքում ընկած են մի շարք անհամաչափություններ ու անոմալիաներ, որոնք նպաստում են չափազանցությունների առաջացմանը։ Անհամաչափությունը, խախտելով իրականության նորմը, հեշտությամբ կարող է վերածվել չափազանցության։ Հեքիաթում ֆանտաստիկ սկիզբն ինքնըստինքյան ենթադրում է չափազանցության առաջացման հնարավորություն, և հետագա գործողության մեջ դրա ի հայտ գալը ամենևին էլ անսպասելի չէ։

Գեղարվեստական չափազանցությունների հիմքն ինչ-որ չափով կապված է հնագույն դիցաբանության, ավանդույթների հետ, սակայն մեծամասամբ այն երևակայության ազատ ստեղծագործ խաղի, գեղարվեստական հնարանքի արտահայտման արդյունք է։ Ըստ էության, հեքիաթային չափազանցությունը առաջանում է որպես երևակայության մեջ հնագույն պատկերացումների դրսևորման հետևանք, որը հեքիաթային արվեստի մեջ սկսեց հանդես գալ զուտ արետիկ հնարի դերում /Аникин, 1975: 34/։ Ահա այստեղից էլ հեքիաթային չափազանցությունների հատուկ գաղափարագեղարվեստական գործառույթը։

Հեքիաթի գեղարվեստական աշխարհը երբեմն թվում է իդեալականացված։ Այստեղ գործում են իդեալական հերոսներ՝ իդեալական հարաբերություններով։ Սակայն միշտ չէ, որ դա այդպես է, քանի որ հեքիաթները կառուցված են բարու և չարի մշտական պայքարի հիման վրա։ Չարի և բարու պայքարում հաճախ չարը ներկայացվում է չափազանցված հատկանիշներով, որպեսզի բարու տարած հաղթանակն ավելի տպավորիչ լինի։ Մի դեպքում

չափազանց ությունը հանդես է գալիս որպես իդեալականացման միջոց, իսկ մյուսում՝ որպես կերպարի ծայրահեղ նվաստացման /Селиванов, 1975: 18/:

Յեթիաթներում չափազանցված պատկերները հաճախ արտահայտվում են այլաբերությունների միջոցով, որոնք գեղարվեստական խոսքում հաճախ համատեղ գործածվելով՝ հարստացնում են ստեղծագործությունը: Յենց դրա հիման վրա էլ որոշ լեզվաբաններ մերժում են չափազանց ությունների անկախ գործածության հնարավորությունները: Իսպանական հրաշապատում հեթիաթներում չափազանցության գործածության մեր ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ տվյալ ոճական հնարը զուգակցվում է այլ հնարների հետ, որոնցից հատկապես լայն տարածում ունեն չափազանցական համեմատությունները, փոխաբերությունները, ինչպես նաև չափազանցական մակդիրները:

Չափազանցական համեմատության մեջ դրսևորվում է թե՛ համեմատությանը բնորոշ պատկերավոր գործառույթը, թե՛ համեմատվող առարկայի հատկանիշի չափազանցման լրացուցիչ գործառույթը: Չափազանցական համեմատությունների միջոցով արտահայտվում են առարկայի և գործողության ծայրահեղ աստիճանը, վիճակը, հատկանիշը: Իսպանական հեթիաթներում չափազանցական համեմատությունները առավելապես օգտագործվում են գեղեցկություն կամ տգեղություն պատկերելու համար: Օրինակ՝

Y la madre le escribió a su hijo que su mujer había dao a luz dos niños como dos rosas. (La niña sin brazos, p. 350)

Y el diablo cogió la carta y puso otra donde decía que la niña había dao a luz dos niños como dos diablos. (La niña sin brazos, p. 350)

Y estando el rey en la guerra dio a luz su mujer dos niños preciosos que parecían dos estrellas. (La niña sin brazos, p. 352)

La niña tuvo dos niñitos más hermosos que el sol. (El cisquero y el demonio, p. 354)

Նշյալ օրինակներում որպես հեթիաթային հերոսի գեղեցկության համեմատության եզր՝ չափազանցված կիրառվում են *վարդ, աստղ, արև* բառերը, իսկ որպես տգեղության՝ *սատանա* բառը:

Չափազանց ություն-փոխաբերությունն զուգակցումները հաճախ կրում են հուզական-գնահատողական բնույթ: Օրինակ՝

Y en el jardín nacieron dos lanzas, que por flor llevaban dos escudos, en los que se veía un pez de plata en campo azul. (Los caballeros del pez, p. 3)

Ինչպես տեսնում ենք, նշյալ նախադասության սկզբնամասում՝ «այ գում երկու նիզակ աճեց, որոնք ծաղկի փոխարեն երկու վահան էին կրում», ըստ էության, գործունենք չափազանցված պատկերի հետ, իսկ շարունակության մեջ հանդես է գալիս հուզական բնույթ կրող «կապույտ դաշտում արծաթե ձուկ էր երևում» փոխաբերական պատկերը:

Չափազանցական մակդիրներն արտահայտում են հատկանիշի դրսևորման բարձրագույն աստիճանը, ստեղծում տեսողական վառ պատկերներ, պահպանում դրանց լարվածությունն ու համապատասխան ռիթմը: Օրինակ՝

*Y entonces salió la otra novia y le preguntó cuánto quería por las **gallinas de oro**. (Cabeza de burro, p. 398)*

*-Mira; si quieres desencantar a tus hermanitos, anda a aquella **montaña de cristal** donde viven en la casa del enano, y lleva contigo una calabaza. (Los siete cuervos, p. 434)*

*-Pu, mira; de aquel lao e los siete mares hay **una serpiente de siete cabezas**. (Los cuarenta y un ladrones, p. 447)*

*Y como no era entonces **tiempo de rosa** salió la hija y le dijo a su mare. (La Puerquecilla, p. 369)*

Բերված օրինակներում հանդես են գալիս “gallinas de oro” (նույե հավեր), “montaña de cristal” (բյուրեղյա սար), “serpiente de siete cabezas” (յոթգլխանի օձ), “tiempo de rosa” (վարդի ժամանակաշրջան) չափազանցական մակդիրային արտահայտությունները, որոնք խոսքին հաղորդում են գաղափարական-գեղագիտական մեծ արժեք:

Հաճախ չափազանցությունը գործածվում է այնպիսի ոճական հնարի հետ, ինչպիսին է անձնավորումը.

Y la piedra de dolor y el cuchillo de amor decían. (El diablo maestro, p. 357)

Y la piedra se partía de dolor al decir que sí. (El diablo maestro, p. 357)

Y vino entonces la justicia y a todos los mató. (Juanillo el Oso, p. 410)

Տվյալ օրինակներում անշուշտ առարկաներին վերագրվում են մարդկային հատկանիշներ՝ քարն ու դանակը խոսելու ունակությամբ են օժտված, իսկ արդարությունը՝ քայլելու և

սպանել ու: Ստեղծված պատկերների միջոցով հեքիաթի խոսքը ձեռք է բերում գեղագիտական հնչեղություն՝ առավել խորը ազդեցություն թողնելով ունկնդիրների վրա:

Այլ ոճական հնարների հետ չափազանցության համատեղ գործածության արդյունավետությունն հիմնականում պայմանավորված է մի շարք գործառույթների միաժամանակյա իրացմամբ, ինչն էլ ուժգնացնում է հեքիաթի լեզվի արտահայտչականությունը:

Ոճական հնարների շարքում տարբերակում են նաև չափազանցության մեկ այլ տարատեսակ, որը կոչվում է սահմանազանցում (գրոտեսկ): Դա չափազանցության այն տեսակն է, երբ միտումնավոր կերպով խախտվում է իրականության արտաքին համամասնությունը՝ նրան հաղորդելով ծիծաղելի, անսովոր տեսք: Շատ ուսումնասիրողներ գրոտեսկը սահմանում են որպես պատկերի ստեղծման միջոց, որի ընթացքում տեղի է ունենում պատկերի խեղաթյուրում, ճշմարտացիության սահմանների խախտում /Савушкина, 1975: 41/: Օրինակ՝

Y caminando, caminando, llegó a la casa de la luna. (El Castillo de Oropé, p. 398)

Y caminando, caminando, llegó al fin a la casa del sol y llamó a la puerta. (El Castillo de Oropé, p. 399)

Ինչպես տեսնում ենք, բերված օրինակներում ներկայացված են սահմանազանցման վրա կառուցված պատկերներ՝ հերոսը լուսնի և արևի հետզրուցելու նպատակով նախգնում է լուսնի տուն՝ “casa de la luna”, այնուհետև՝ արևի “casa del sol”:

Չափազանցությունը հաճախ գործածվում է նաև երգիծանք ստեղծելու նպատակով: Ըստ Էդ. Ջրբաջյանի՝ «Ժողովրդական բանահյուսության երկերից հետո, հիպերբոլն ամենից շատ օգտագործվում է երգիծանքի մեջ, իբրև կյանքի կոմիկական կողմերը սրելու անփոխարինելի միջոց» /Ջրբաջյան, 1967: 230/:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հերոսների արտաքին տեսքի, տարբեր գործողությունների ու երևույթների երգիծական նկարագրության դեպքում չափազանցությունը հաճախ վերափոխվում է գրոտեսկի: Այսպես օրինակ՝ չափազանցվում են այն դրվագները,

երբ երեխա ունենալ ու փոխարեն հերոսները կենդանիներ են ծնում:
Օրինակ՝

Su mujer había parido dos monstruos. (La niña sin brazos, p. 353)

La reina había dao a luz siete perros. (Los siete infantes, p. 380)

Decía que la mujé del rey había dao a luz dos bichos, un bicho y una bicha. (La cueva del dragón, p. 401)

Y Dios pa castigarla le dio de hijo un lagarto. (El lagarto de las siete camisas, p. 402)

Y al año su mujer dio a luz dos mielgos, la perra parió dos perros, la yegua parió dos potros y en el muladar salieron dos espadas fuertes. (El Castillo de Irás y no Volverás, p. 417)

Հաճախ չափազանց ությունների տեսքով հանդիպում են նաև հերոսների կերպարանափոխությունները.

Y llegaron las tres palomas al río y se volvieron tres muchachas muy hermosas y se desnudaron y entraron a bañarse. (Marisoles, p. 391)

Y ya los iba alcanzando otra vez y entonces ella se volvió agua, el caballo del río y el novio un perro. (Blanca Flor, la hija del Diablo, p.390)

Y el padre de la niña, que estaba tentao del diablo, se volvió cenizas y se desapareció. (La niña sin brazos p. 349)

Նշյալ օրինակներում մի դեպքում գետին մոտենալ ուն ախտադանիները կերպարանափոխվում են երեք գեղեցիկ աղջիկների, մեկ այլ դեպքում՝ աղջիկը՝ ջրի, իսկ ձին և փեսացուն՝ շան, իսկ մյուսում՝ հայրը, սատանայի անեծքից հետո՝ մոխրի: Տվյալ ոճական հնարը հեքիաթում ծառայում է սյուժեի զարգացմանը և տեքստին հաղորդում լրացուցիչ գունագեղություն, որը նպաստում է ներկայացվող պատմության մեջ ընթերցողին առավել չափով ներգրավելուն:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հանդիպում է նաև չափազանց ության հակառակ երևույթը՝ նվազաբանությունը (լիտոտա), երբ առարկայի հատկանիշը կամ որևէ երևույթ ներկայացվում են նվազեցման, թուլացման, չափերի փոքրացման եղանակով, ինչպես նաև երբ որևէ հատկանիշ արտահայտվում է հակիմաստերևույթի ժխտմամբ⁶ /Եզեկյան, 2006: 356-357/: Օրինակ՝

Y como no era entonces tiempo de rosa. (La Puerquecilla, p. 369)

Y al fin tuvo una niña del tamaño de un ajo. (María como un ajo, p. 452)

Y ese mismo día tuvo un hijo del tamaño de una abuja, tan pequeñito que casi no se podía ver. (Periquillo, p. 452)

Այս պիսոկ՝ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում լայն տարածում գտած չափազանց ությունները հեքիաթի գեղարվեստական-պատկերավոր համակարգի անքակտելի մասն են՝ Էականորեն ազդելով դրասյուժեի և կառուցվածքի վրա: Այդուհանդերձ, ակնհայտ է, որ ոչ թե չափազանցումն է ընկած հեքիաթային պատկերավորության հիմքում, այլ անդրաշխարհիկ ուժերի երևակայական գոյության վրա հիմնված ֆանտաստիկ-կախարդական հնարանքը, առանց որի չեն կարող լինել ո՛չ հեքիաթային աշխարհ և ո՛չ էլ հեքիաթային հերոսներ:

Ծանոթագրություններ

1. Մակդիր տերմինի համարժեքներն են՝ (ռուս.) эпитет, (անգլ.) adherent, epithet, (ֆր.) épithète, (գերմ.) Epitheton, Attribut, Beifügung, (իսպ.) epíteto, (հուն.) epitheton, (լատ.) Appositium, որոնք բոլորն էլ պարունակում են հավելման իմաստ/հղաթյան, 2000: 114/:
2. Գործածության սկզբնական փուլում մակդիրն ընկալվել է բանաստեղծական բնորոշման լայն իմաստով, որը մակադրյալին որևէ նոր հատկանիշ ավելացնելու գործառնությամբ չի իրականացրել՝ դիտվելով որպես ավելադրության կամ ընդլայնման մասնակի դեպք /Жирмунский, 1977/:
3. Պ. Պողոսյանը հավելում է. «Եվ թեև ածականն է կոչված դառնալու մակդիր, սակայն առավել ուժեղ բնութագրող մակդիր դառնում են գոյականները: Այդպես պատճառով, որ եթե ածականը կամ բայը մեկ հատկանիշով է բնութագրում առարկան, ապա գոյականը՝ հատկանիշների մի ամբողջ խմբով» /Պողոսյան, 1991: 45/:
4. Ընդգրկում է ըստ բովանդակության նաև Եզեկյանի առաջարկած դասակարգումը. նկարագրական (արջի կերպարանք), քնարական

(խռովահոլյզ դեմք), չափազանցական (աշխարհակործան փոթորիկ), նվազական (հավի հիշողություն), գունային (կարմիր գալիք), համեմատական (եզան համառություն), կայուն կամ մշտական (ծովաչքեր) մակդիրներ /Եզեկյան, 2006: 340/:

5. Տոմաշևսկին հարում է այն տեսակետին, որ բանաստեղծական բնութագրումը նոր, ոչ բնորոշ հատկանիշ չի ներմուծում, նպատակ է հետապնդում ուշադրությունն ուղղել տվյալ առարկայի վրա կամ արտահայտել խոսողի վերաբերմունքը դրան կատմամբ: Այս դրույթը մոտ է մակդիրների տարբերակման՝ ժիրմունսկու առաջադրած լայն իմաստին /Жирмунский, 1977: 360/:
6. Հիպերբոլը և լիտոտան իրենց բնույթով հակադիր, բայց իրար հետ սերտորեն կապված գեղարվեստական միջոցներ են: Լիտոտան մեծ մասամբ հանդես է գալիս հիպերբոլի հետ զուգակցված. միաժամանակ մի երևույթի չափերը մեծացվում են, մյուսինը՝ փոքրացվում: /Զրբաշյան, 1967: 229-230/:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒ ԹՅՈՒՆ

Հրաշապատում հեքիաթի տեքստը բնութագրվում է որոշակի կառուցվածքային, բառաշարահյուսական, իմաստային, գաղափարական-գեղագիտական առանձնահատկություններով, ոճապատկերային ինքնատիպ համակարգով: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթը ինչպես իր բովանդակությամբ, այնպես էլ արտահայտչամիջոցների բազմազանությամբ արտացոլում է իսպանացի ժողովրդի ինքնագիտակցության ակունքները, արժեհամակարգը, աշխարհաճանաչողության առանձնահատկությունները:

Իսպանական հրաշապատում հեքիաթի ոճապատկերային համակարգում հատկապես առանձնանում են համեմատությունը, հակադրությունը, մակդիրը, չափազանցությունը և կրկնության տարբեր տեսակներ, որոնք աչքի են ընկնում վառ պատկերավորությամբ և արտահայտչականությամբ: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթի լեզվաոճական առանձնահատկությունների քննությունը հնարավորություն է ընձեռում կատարել հետևյալ եզրակացությունները.

1. Համեմատությունը իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հանդիարդ ամենատարածված հնարներից է, որը պայմանավորված է հեքիաթի ժանրային առանձնահատկություններով: Յուրաքանչյուր հեքիաթային ստեղծագործություն յուրօրինակ է և անկրկնելի, և համեմատությունների պատկերավոր բնույթի բացահայտման նպատակով հարկ է հաշվի առնել տվյալ ժողովրդի պատկերավոր մտածողության առանձնահատկությունները:

ա) Ըստ կառուցվածքային չափանիշի իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում գեղարվեստական համեմատություններ կազմելու գործառնությամբ առավել հաճախակի հանդես եկող համեմատական կապը *como*-ն է:

բ) Հրաշապատում հեքիաթի յուրահատուկ միջավայրում ոճական հնարները փոխկապակցված են կառուցվածքային, ոճական և իմաստային առնչություններով: Մեր քննությունը ցույց է տալիս, որ իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում համեմատությունների գերակշռող մեծամասնությունը հիմնված

Է չափազանց ության վրա, որոնք առավել ապես օգտագործվում են հերոսների և նրանց շրջապատող միջավայրի արտասովորությունները, գեղեցկությունները կամ տգեղությունները պատկերելու համար:

Նյութի ուսումնասիրությունները ցույց է տալիս, որ գեղեցկությունն արտահայտող համեմատությունները քանակապես գերակշռում են՝ կրելով համընդհանուր բնույթ:

Ընդ որում, որպես գեղեցկության համար համեմատության եզրիսպանական հրաշապատում հեքիաթներից շատերում գերազանցապես կիրառվում են *աստղ* (estrella), *արև* (sol), *վարդ* (rosa), *արքայադուստր* (princesa) բառերը:

Գեղեցկության բարձր աստիճան ներկայացնող գունանվանական համեմատությունները իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում սակավաթիվ են:

Տգեղության բնութագիրը նույնքան ներդաշնակ է հեքիաթի պոետիկային, որքան գեղեցկությանը: Տվյալ հեքիաթներում որպես տգեղության չափանիշ հաճախ հանդիպում են *սատանա* (diablo), *շուն* (perro), *հրեշ* (monstruo), դև (mengué) բառերը:

գ) Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներին բնորոշ առանձնահատկություններից են համեմատություններում օգտագործվող գռեհկաբանությունները:

դ) Այս տիպի հեքիաթների տեքստը բնութագրվում է նաև բաղադրիչների փոխակերպելիությամբ, որն ակնհայտորեն դրսևորվում է նրա ոճահնարային համակարգում առկա հիմնական ոճահնարներում, որոնք հանդես են գալիս ինչպես ներտեքստային, այնպես էլ միջտեքստային շրջանակներում՝ ընդգրկելով գլխավորապես շարակարգային փոփոխություններ:

2. Հակադրություններ իսպանական հրաշապատում հեքիաթի գաղափարական- գեղագիտական կառուցվածքի կարևորագույն տարրն է, հեքիաթի ժանրակազմիչ առանձնահատկություններից մեկը, որը ծառայում է որպես սյուժեի կազմավորման և զարգացման կարևոր ոճահնար, ընդ որում, հակադրությունները դրսևորվում է ինչպես որոշ հիմնարար հասկացությունների՝ օրինակ չարի ու բարու հակադրմամբ, այնպես էլ տարբեր

շարահյուսական, բառային միջոցների օգտագործմամբ: Հակադրությունները հաճախ կառուցվում են համատեքստային հականիշների հիման վրա, որոնք խոսքային որոշ իրադրություններում ձեռք են բերում իմաստային նոր երանգներ և արտահայտում հակադրական հարաբերություններ: Կերպարների, նրանց գործողությունների հակադրությունը հրաշապատում հեքիաթներում հաճախ զուգակցվում է հակադրության վրա հիմնված զուգահեռ շարահյուսական կառույցների, այսինքն՝ շարահյուսական զուգահեռականության հաճախակի գործածությամբ:

3. Կրկնությունը իսպանական հրաշապատում հեքիաթի իմաստային կառուցվածքի անքակտելի բաղադրիչներից է, հեքիաթի գերիշխող հնարներից մեկը, որը դիտարկվում է լեզվի տարբեր՝ հնչյունական, շարահյուսական և բառային մակարդակներում և կատարում ոճական տարբեր գործառնություններ:

ա) Առավել բնութագրական է բառաշարահյուսական կրկնությունը՝ որպես արտահայտչական շեշտադրող և տեքստակազմիչ միջոց, որն ապահովում է հեքիաթի իմաստակառուցվածքային ամբողջականությունը, սահունությունն ու բարեհնչունությունը:

բ) Լայն տարածում ունի շարահյուսական զուգահեռ կառույցների կիրառությունը այնպիսի բառային կրկնությունների ուղեկցմամբ ինչպիսիք են՝ հարակրկնությունը, վերջույթը, օղակը, կցուրդը, ավելադրությունը, նմանավերջությունը, բազմաշարկապությունը, նույնաբանությունը և այլն, որոնց միջոցով բացահայտվում է կրկնության ոճական էությունն իր ողջ դրսևորումներով՝ նպաստելով հեքիաթի տեքստի գեղագիտական մթնոլորտի ձևավորմանը, ինչպես նաև ընթերցողի վրա թողնելով տրամաբանական և հուզական ուժգին ազդեցություն:

գ) Բնորոշ են նաև հնչյունային մակարդակում տեղ գտնող կրկնությունները, ինչպես նաև ձևույթային կրկնությունները, որոնք ապահովում են հեքիաթի տեքստի ռիթմիկ հնչողությունը և մեղեդայնությունը:

դ) Կրկնությունները կատարում են հետևյալ հիմնական գործառնությունները. արտահայտչականության ու ժգնացում, գործողությունների հաջորդականության ապահովում, գործողության բազմակիության կամ տևողության արտահայտում, աճի կամ ուժգնացման, ռիթմիկության ապահովում, հերոսների հոգևակն վիճակի արտահայտում, տեքստին որոշակի պարզության և հստակության հաղորդում:

4. Մակդիրը հրաշապատում հեքիաթի գեղագիտական և ճանաչողական արժեքի բացահայտմանը նպաստող կարևոր ոճահնար է:

ա) Իսպանական հրաշապատում հեքիաթների տարբեր դրվագներում հանդիպող նմանատիպ երևույթներ և հեքիաթային հերոսներ նկարագրվում են նույն մակդիրներով՝ անկախ նրանց բնորոշ անհատական գծերից: Մեր վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ հրաշապատում հեքիաթում գործում են ոչ թե հոգեբանական բարդ կերպարներ, այլ որևէ մի հատկանիշով առանձնացող գործող անձինք, որոնք բնութագրվում են մի մակդիրով:

բ) Ի տարբերություն անհատական-հեղինակային մակդիրների, որոնք հեղինակի ստեղծագործական մտքի և երևակայության արտահայտությունն են, մշտական մակդիրների պատկերավորությունը հրաշապատում հեքիաթում հիմնվում է տվյալ առարկայի, երևույթի, կերպարի առավել բնորոշ, էական հատկանիշների վրա: Լինելով հրաշապատում հեքիաթի ժանրային առանձնահատկություններից՝ այն ծառայում է որպես տիպականացման միջոց:

գ) Առանձին խումբ են կազմում մակդիր-պատկերները, որոնցում առավել ցայտուն են դրսևորվում տվյալ ժողովրդի գեղագիտական մտածողության առանձնահատկությունները:

դ) Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում հանդիպում են այնպիսի մակդիրներ, որոնք այլ խոսքային իրադրության մեջ կարող են հանդես գալ տրամաբանական բնորոշմամբ, սակայն հեքիաթի ուրույն միջավայրում ձեռք են բերում պատկերավոր-արտահայտչական բնույթ և մակարդակին հաղորդում որոշակի գաղափարական-գեղագիտական արժեք:

5. Չափազանց ությունը հրաշապատում հեքիաթի գեղարվեստական-պատկերավոր համակարգի անքակտելի մասն է, որն էական ազդեցություն է թողնում հեքիաթի սյուժեի և ողջ կառուցվածքի վրա: Այն հեքիաթային իրականության (հերոսների, նրանց գործողությունների, ժամանակի և տարածության ընկալման) միտումնավոր տեղաշարժ է, կանխամտածված ոճական հնար, որը ենթադրում է հեքիաթասացի և ընթերցողի միջև փոխադարձ համաձայնություն: Իսպանական հրաշապատում հեքիաթներում չափազանց ությունը հաճախ զուգակցվում է այլ ոճական հնարների, հատկապես՝ համեմատության, մակդիրի, անձնավորման հետ: Հեքիաթային պատկերավորության հիմքում ոչ թե չափազանց ությունն է ընկած, այլ անդրաշխարհիկ ուժերի երևակայական գոյության վրա հիմնված ֆանտաստիկ-կախարդական հնարանքը, որը նպաստում է չափազանց ությունների առաջացմանը: Այսպիսով՝ իսպանական հրաշապատում հեքիաթների լեզվաոճական առանձնահատկությունների քննությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ հեքիաթի գեղարվեստականության անքակտելի մաս հանդիսացող ոճապատկերային համակարգի միջոցով հեքիաթի լեզուն ձեռք է բերում առավել մեծ արտահայտչականություն և արտացոլում իսպանացի ժողովրդի պատկերավոր մտածողության առանձնահատկությունները, նրա աշխարհաճանաչողությունն ու աշխարհընկալման ինքնատիպությունը:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Բաղդասարյան Յ. Գ. Համընդհանուր ի և ազգային ի դրսևորումները տարբեր ժողովուրդների առաձևերում և ասացվածքներում, «Լեզուն և գրականությունը գիտական իմացության ժամանակակից հարացույցում», Երևան, Լուսակն, 2012, էջ 192-199:
2. Գասպարյան Ս. Բ., Գրիգորյան Գ. Է. Ծիծաղաշարժ չափազանցությունը գեղարվեստական գրականության մեջ, Երևան, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», N 3, 1993, էջ 152-157:
3. Գրիգորյան Գ. Ա. Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, Երևան, «Լույս», 1980, 471 էջ:
4. Եզեկյան Լ. Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 2006, 376 էջ:
5. Թումանյան Հ. Երկերի ժողովածու, հ. V, Նամակներ 1885-1922, Երևան, «Հայ պետհրատ», 1945, 516 էջ:
6. Պողոսյան Պ. Մ. Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքները (խոսքի տեսություն), գիրք երկրորդ, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1991, 396 էջ:
7. Ջահուկյան Գ. Բ., Խլղաթյան Ֆ. Հ. Հայոց լեզվի ոճաբանություն, Երևան, «Չանգակ», 2007, 139 էջ:
8. Ջիվանյան Ա. «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր». հրաշապատում հեքիաթը որպես արքիտեքստ, Երևան, «Չանգակ», 2008, 88 էջ:
9. Ջիվանյան Ա. Հրաշապատում հեքիաթի արետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում (հայկական հեքիաթի նյութի հիման վրա), ատենախոսություն «Բանահյուսություն»

մասնագիտությամբ բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայ ցման, Երևան, 2008, 250 էջ:

10. Ջրբաշյան Է. Մ. Գրականության տեսություն, Երևան, «Լույս», 1967, 459 էջ:
11. Վարդանյան Ն., Սեմիրջյան-Բեքմեզյան Ա., Վարդանյան Ն. Հայ ժողովրդական և գրական հեքիաթի արդի հիմնախնդիրները, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ գիտակրթական միջազգային կենտրոն, 2015, 288 էջ:
12. Аникин В. П. Русская народная сказка. Москва: Просвещение, 1977, 208 с.
13. Аникин В. П. Гипербола в волшебных сказках // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
14. Арнольд И. В. Стилистика: современный английский язык. Москва: Наука, 2002, 384 с.
15. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Москва: Прогресс, 1990, 512 с.
16. Астафьева Л. А. Эпитет в частушках // Фольклор как искусство слова, выпуск 4: Эпитет в русском народном творчестве. Москва: Изд. Московского университета, 1980, 144 с.
17. Балли Ш. Французская стилистика. Москва: Изд. Иностранной литературы, 1961, 394 с.
18. Ведерникова Н. М. Эпитет в волшебной сказке // Фольклор как искусство слова, выпуск 4: Эпитет в русском народном творчестве. Москва: Изд. Московского университета, 1980, 144 с.
19. Ведерникова Н. М. Антитеза в волшебных сказках // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
20. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989, 405 с.
21. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. Москва: Изд. Литературы на иностранных языках, 1958, 459 с.
22. Гаспарян С. Лингвопоэтика образного сравнения, издание 2-е. Ереван: Лусакн, 2008, 180 с.
23. Гаспарян С. Фигура сравнения в функциональном освещении, издание 2-е. Ереван: Лусакн, 2013, 324 с.
24. Евгеньева А. П. О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. (постоянный эпитет) // Труды отдела древнерусской литературы, том VI. Ленинград, 1948, 189 с. (Электронный ресурс).

25. Ефимов А. И. Стилистика русского языка. Москва: Изд. Московского университета, 1961, 517 с.
26. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Избранные труды. Ленинград: Наука, 1977, 407 с.
27. Жирмунский В. М. Теория стиха. Ленинград: Сов. писатель, 1975, 664 с.
28. Касарес Х. Введение в современную лексикографию, Москва: Изд. Иностранной литературы, 1959, 354 с.
29. Кравцов Н. И. К изучению эпитета в русской фольклористике // Фольклор как искусство слова, выпуск 4: Эпитет в русском народном творчестве. Москва: Изд. Московского университета, 1980, 144 с.
30. Кравцов Н. И. Эпитет в лирических бытовых песнях // Фольклор как искусство слова, выпуск 4: Эпитет в русском народном творчестве. Москва: Изд. Московского университета, 1980, 144 с.
31. Круглов Ю. Г. Сравнение в свадебных причитаниях // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
32. Кулагина А. В. Антитеза в балладах // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
33. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва: Наука, 1979, 360 с.
34. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972, 271 с.
35. Мелетинский Е. Герой волшебной сказки. Москва, Санкт-Петербург: Академия исследований культуры, 2005, 237 с.
36. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, Школа "Языки русской культуры", 1995, 408 с.
37. Морозова Л. А. Антитеза в пословицах // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
38. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Высшая школа, 1990, 344 с.
39. Пропп В. Морфология сказки. Москва: Наука, 1969, 166 с.
40. Пропп В. Русская сказка. Москва: Лабиринт, 2000, 416 с.
41. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2005, 331 с.
42. Пропп В. Русский героический эпос, издание 2-е. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958, 603 с. (электронный ресурс).
43. Пропп В. Фольклор и действительность. Москва: Наука, 1976, 327 с.

44. Розенталь Д. Э. Справочник по стилистике русского языка. Москва: Айрис-Пресс, 2013, 496 с.
45. Рубайло А. Т. Художественные средство языка. Москва: Учпедгиз, 1961, 122 с.
46. Савушкина Н. И. Гиперболизация в социально-бытовых сказках // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
47. Селиванов Ф. М. Гипербола в былинах // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
48. Селиванов Ф. М. Сравнение в былинах // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
49. Томашевский Б. В. Стилистика. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1983, 288 с.
50. Тудоровская Е. А. О классификации волшебных сказок // Эстетика фольклора. Ленинград: Наука, 1967, 61-65 с.
51. Ухов П. Д. Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа // Основные проблемы эпоса восточных славян. Москва: Изд. Академии Наук СССР, 1958, 347 с.
52. Хроленко А. Т. Жанровая специфика эпитета // Научно-практические очерки по русскому языку, выпуск 4-5. Курск: Изд. Курский Государственный Педагогический Институт, 1971, 218 с.
53. Художественные средство русского народного поэтического творчество, выпуск 5. Москва: Изд. Московского университета, 1981, 126 с.
54. Якобсон Р. Работы по поэтике. Москва: Прогресс, 1987, 464 с.
55. Яцунок Е. И. Эпитет в хороводных песнях // Фольклор как искусство слова, выпуск 4: Эпитет в русском народном творчестве. Москва: Изд. Московского университета, 1980, 144 с.
56. Яцунок Е. И. Антитеза в хороводных песнях // Фольклор как искусство слова, выпуск 3. Москва: Изд. Московского университета, 1975, 164 с.
57. Almodóvar A. R. Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito. Murcia: Universidad de Murcia, 1989, 175 p.
58. Baghdasarián H., Méndez Santos M. Manual básico de lexicología española. Ereván: Edición "Limush", 2011, 256 p.
59. Bettelheim B. Presenta los cuentos de Perrault. Barcelona: Crítica, 1980, 264 p.
60. Bettelheim B. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Crítica, 1997, 448 p.

61. Boix M. A., Alvarez Martínez J. L., Amate Blanco J. J. Comentario de textos literarios, Departamento de Filología Hispánica, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid: Grefol, S. A., 1980, 309 p.
62. Camarena J., Chevalier M. Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Cuentos maravillosos. Madrid: Gredos, 1995, 794 p.
63. Carvalho-Neto P. Concepto de folklore. México: Editorial Pormaca, 1965, 180 p.
64. Casas E. La Retórica en España. Madrid: Editora Nacional, 1980, 377 p.
65. Cooper J. C. Cuentos de Hadas: alegorías de los mundos internos, tercera edición. Málaga: Editorial Sirio, 2004, 192 p.
66. Cortés M. M. Estudios de estilística textual. Murcia: Publidisa, 1986, 370 p.
67. Echazarreta Arzac J. M., García Aceña A. L. Lengua castellana y literatura. Madrid: S.A. Editex, 2008, 336 p.
68. Garavelli M. B. Manual de Retórica. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1991, 396 p.
69. Hernández A. F. Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico // Revista de Literaturas Populares VI-2, Instituto Aljada de Murcia, 2006, pp. 153-176.
70. Jean G. El poder de los cuentos. Barcelona: Pirene, 1988, 284 p.
71. López N. G. Cuentos maravillosos en la tradición oral del poniente de Almería // Lenguaje y textos 11-12, Universidad de Almería, 1998, pp. 145-160.
72. Llácer I., Santano J. M. Lengua Española, Nivel COU. Madrid: Editorial ECIR, 1997, 456 p.
73. Martínez J. A. Propiedades del lenguaje poético. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1975, 601 p.
74. Maurel P. A. Teorías sobre el cuento folclórico. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2012, 318 p.
75. Montaner R. P. Estructuras en cuentos populares castellanos. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1982, 148 p.
76. Pisanty V. Como se lee un cuento popular. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1995, 216 p.
77. Pozuelo J. M. La lengua literaria. Málaga: Librería Agora, S. A., 1983, 161 p.
78. Redondo F. G. Teoría de la literatura, Biblioteca de recursos electrónicos de humanidades. Madrid: S. L., 2007, 24 p.
79. Redondo F. G. El lenguaje literario. Madrid: Edaf, 1994, 336 p.
80. Rodríguez J. P. Cuentos extremeños maravillosos y de encantamiento. Badajoz: Dip. Prov. de Badajoz, 1997, 325 p.

81. Rosenblat A. La lengua del "Quijote". Madrid: Gredos, 1971, 380 p.
82. Ruiz Z. T. El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 166 p.
83. Sobejano G. El epíteto en la lírica española. Madrid: Gredos 1956, 2 ed. revisada 1970, 448 p.
84. Jivanyan A. Rhetorical Transformations in Fairy Tales. Yerevan: Zangak-97, 2007, 48 p.
85. Jivanyan A. The Fairy Tale as Archetext. Yerevan: Zangak-97, 2007, 60 p.
86. Lüthi M. The European Folktale: Form and Nature (trans. John D. Niles). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986, 173 p.

ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ

1. Անդերսեն Յ. Բ. «Մատնաչ ափիկը» (ռուս. թարգմ. Յ. Հարոն թյունյան), Երևան, «Հայաստան», 1971, 18 էջ :
2. Գրիմ եղբայրների հեքիաթներ (թարգմանությունը Յ. Թումանյանի), Երևան, «Ամարաս», 1998, 96 էջ :
3. Գրիմ եղբայրների հեքիաթներ (ռուս. թարգմ. Ա. Ղուկասյանը), Երևան, «Սովետական գրող», 1981, 704 էջ :
4. Հազար ու մեկ գիշեր, Ընտիր հեքիաթներ (ռուս. թարգմ. Էդ. Աղայանը, Վ. Տալյանը), Երևան, «Հայաստան», 1990, 608 էջ :
5. Ղանալանյան Ա. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, Երևան, «Հայ պետիրատ», 1950, 549 էջ :
6. Ռուսական ժողովրդական հեքիաթներ (Ա. Ն. Աֆանասևի ժողովածուից) (ռուս. թարգմ. Ա. Սահակյանը, Ա. Սեդրակյանը), Երևան, «Արևիկ», 1987, 176 էջ :
7. Almodóvar A. R. Cuentos de costumbres y de animales. Madrid: Anaya, 2011, 272 p.
8. Almodóvar A. R. Cuentos maravillosos. Madrid: Anaya, 2011, 296 p.
9. Espinosa A. M. Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España. Madrid: Editorial: Consejo superior de investigaciones científicas (CSIC), 2009, 868 p.
10. Guelbenzu J. M. Cuentos populares españoles. Madrid: Siruela, 2000, 384 p.

ՕԳՏԱԳՈՐԾԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ

1. Աղայ ան Է. Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, «Հայաստան», 1976, 1642 էջ:
2. Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան, Հրաչյա Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի Հրատարակչություն, 1969, 2763 էջ:
3. Խլղաթյան Ֆ. Հ. Ոճաբանական բառարան, Երևան, «Զանգակ-97», 2000, 192 էջ:
4. Սարգսյան Վ. Իսպաներեն-հայերեն բառարան, Երևան, «Ասողիկ», 2004, 981 էջ:
5. Арутюнова Н. Д. Метафора // Лингвистический энциклопедический словарь (гл. ред. В. Н. Ярцева), Москва: Советская энциклопедия, 1990, 685 с.
6. Casares J. Diccionario ideológico de la lengua española. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1959, 887 p.
7. Corominas J. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 1983, 627 p.
8. Diccionario de uso del español actual, Clave. Madrid: Ediciones SM, 2002, 2048 p.
9. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Vigésima Primera Edición, Tomo I. Madrid: Impresión: UNIGRAF, S. L., 1992, 1077 p.
10. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Vigésima Primera Edición, Tomo II. Madrid: Impresión: UNIGRAF, S. L., 1992, 2133 p.
11. Moliner M. Diccionario de uso del español, edición abreviada. Madrid: Gredos, S.A.U., 2008, 1776 p.
12. Seco M.; Andrés O.; Ramos G. Diccionario fraseológico documentado del español actual. Madrid: Santillana Educación, S.L., 2004, 1084 p.
13. Seco M.; Andrés O.; Ramos G. Diccionario abreviado del español actual. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S.A., 2000, 1846 p.
14. Nazarian A. Dictionnaire Pratique Français-Russe-Armenien des Termes Linguistiques, Երևան, «Ապրիլ», 1993, 656 էջ:

ՀԱՄԱՑԱՆՑԱՅԻՆ ԱՐՔՅՈՒՐՆԵՐ

1. <http://www.fundacionlengua.com/cuentos-populares/>

2. http://www.bibliotecaspublicas.es/donbenito/imagenes/Fernan_Caballero__Cuentos_de_encantamiento
3. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/>
4. <http://albalearning.com/audiolibros/fcaballero/>
5. <http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/ficha/>
6. <http://www.anincat.org/wp-content/uploads/2012/07/LitOral-LEYENDAS-Y-CUENTOS>
7. http://english.franklang.ru/download/Cuentos_Maravillosos_de_Hadas_Espanoles.pdf
8. http://www.franklang.ru/df/Cuentos_Maravillosos_M.pdf
9. http://www.aralmodovar.es/descargas/libros/cuentos_maravillosos.pdf
10. <http://www.oupe.es/es/literatura-infantil-y-juvenil/juvenil-12-15/clasicos-adaptados-y-antologias/relatosespanolesdeterrordelsixnacional/>
11. <http://formacionlectorliterario2012.blogspot.am/2013/01/cuentos-de-encantamiento-y-otros.html>
12. <http://www.cuentospopularescortos.com/category/cuentos-populares-cortos/cuentos-maravillosos-cortos>
13. <http://www.elhuevodechocolate.com/cuentos/cuentos6.htm>
14. http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/el_lenguaje_simbolico_en_los_cuentos_populares.htm
15. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33690/1/Los%20cuentos%20de%20hadas%20y%20su%20simbolog%C3%ADa.pdf>
16. <http://hobbitaniya.ru/>
17. www.dissercat.com

