

ՄՈՒՏՔԻ ԵՎ ԵԼՔԻ ԲԱՆԱԶԵՎԵՐՈՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԱԶԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ*

Իշխան Դադյան
Երևանի պետական համալսարան

Բանահյուսական հեքիաթը ունի կայուն բանաձևային համակարգ, որը պատումային տեքստի կառուցվածքային ամբողջության բաղկացուցիչ մաս է կազմում: Առանձնացվում են հեքիաթի բանաձևերի երեք հիմնական խմբեր՝ բացող, միջանկյալ և փակող: Հեքիաթասացության և հեքիաթալսման տրանսի տեսանկյունից առավել ուշագրավ են մուտքի և ելքի բանաձևերը, որոնք ընթերցողին են ներկայացնում հեքիաթի գլխավոր հերոսներին, իրադարձությունների վայրն ու ժամանակը, ցույց են տալիս պատմության ուրվագծային մոտավոր պատկերը, զգուշացնում, որ պատումը երևակայական է և այլն: Ուշագրավ կառուցվածքային ընդհանրություններ կարելի է նկատել հեքիաթների և երազների բանաձևերի միջև ընդհանրապես, որոնք պայմանավորված են այս երկու տիրույթների նմանությամբ: Երազամուտի բանաձևային առանձնահատկությունների մասին խոսելիս անհրաժեշտություն է առաջանում անդրադառնալ գրականության մեջ քնամուտի թեմային՝ այն պարզ պատճառով, որ քունը երազային այլաշխարհի տանող դուռն է: Հրաշապատում երկերում հերոսի քնամուտի՝ ավելի կոնկրետ մահաքնի դեպքում գործում է խոսքի հմայական բանաձևը, որը անեծք է: Եթե (մահա)քնի և պատումային մակարդակում հեքիաթների դեպքում գործ ունենք լեզվական բանաձևերի հետ, ապա հերոսների երազամուտը և անրջային այլաշխարհից ելքը հեղիակները իրականացնում են ոչ այնքան լեզվական, որքան ծիսական բանաձևերի միջոցով:

Բանալի բառեր. հեքիաթ, մուտքի և ելքի բանաձևեր, քնամուտ, երազամուտ, եարազային այլաշխարհ, լեզվական և ծիսական բանաձևեր, պարենային ուտոպիա, քրոնոտոպ:

Ներածություն

Բանահյուսական հեքիաթը՝ որպես պատմողական արվեստի արքետիպ¹, ունի իր ուրույն պոետիկան: Այն ունի կայուն բանաձևային համակարգ, որը պատումային տեքստի կառուցվածքային ամբողջության բաղկացուցիչ և անքակտելի մաս է կազմում: Առանձնացվում են հեքիաթի բանաձևերի երեք հիմնական խմբեր՝ բացող, միջանկյալ և փակող: Հեքիաթասացության և հեքիաթալսման տրանսի տեսանկյունից առավել ուշագրավ են մուտքի և ելքի բանաձևերը: Ասացողը հեքիաթի հասցեատերերին իրականությունից կտրելու և հեքիաթի այլաշխարհը ներկայացնելու համար՝ օգտագործում է մուտքն ազդարարող արտահայտություն՝ մուտքի բանաձև, իսկ նրանց երևակայական աշխարհից հետ բերելու նպատակով՝ պատումն ավարտում է ամփոփիչ հատվածով՝ ելքի բանաձև:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 27.02.2017:

Մուտքի և ավարտի բանաձևերի գործառնության դաշտը հեքիաթում

Սեդն կանգ առնենք պարզաբանելու ժողովրդական հեքիաթում մուտքի և ավարտի բանաձևերի կատարած դերը և կառուցվածքային յուրահատկությունները: Ըստ Ռ. Ֆիննեգանի՝ ժողովրդական հեքիաթների մուտքի կամ ավարտի բանաձև ասելով՝ հասկանում ենք շաբլոնային արտահայտություններ, որոնք հայտարարում են պատումի սկիզբը և վերջը: Անգլալեզու նմուշներում, օրինակ, մուտքի ամենատարածված բանաձևը *once upon a time*-ն է, որը պատմությունը զրկում է հստակ ժամանակային բնութագրից: Եվրոպական հեքիաթի դեպքում ընդհանրապես պատումի տարածաժամանակային համակարգը դրսևորվում է տեքստային տարածքի հենց սկզբում՝ բացող բանաձևում: Չնայած նկատելի զանազանությանը՝ բացող տեքստերը, որպես կանոն, ներկայացնում են հեքիաթի հնարավոր աշխարհի հենց տարածաժամանակային կողմը (Զիվանյան 2008:37):

Ս. Մարիվեյթը մուտքի բանաձևն անվանում է «գործող արտահայտություն» (operative phrase) (Marivate 1973:31), այն է՝ ցանկացած արտահայտություն, որը ներկայացնում է իրավիճակի ճշմարտացիությունը: Օրինակ՝ *once upon a time* (անգլ.), *ժուկով ժամանակով* (հայ.), *il etait une fois* (ֆրանս.) մուտքի արտահայտությունները ներկայացնում են հեքիաթի ժամանակային անորոշությունը: Ս. Նիթլինգը ժողովրդական հեքիաթները ուսումնասիրելիս ընդգծում է, որ գոյություն ունի մուտքի մեկ ստանդարտ բանաձև, և որ մնացած բոլոր բանաձևերը լուկ դրա տարբերակներն են (Neethling 1979:172):

Ժողովրդական հեքիաթներում մուտքի և ավարտի բանաձևերը կատարում են մի շարք նշանակալից գործառնություններ: Ք. Սաթերլենդն ու Ս. Արբուսնոթը նշում են, որ այդ բանաձևերն անում են ավելին, քան «վաղեմիության» գաղափարը փոխանցելն է (Sutherland and Arbuthnot 1965:151): Նրանց պնդմամբ՝ մուտքի բանաձևն ընթերցողին է ներկայացնում հեքիաթի գլխավոր հերոսներին, իրադարձությունների վայրն ու ժամանակը, ինչպես նաև՝ պատմության ուրվագծային մոտավոր պատկերը: Վ. Բասքոմը ընդգծում է, որ մուտքի բանաձևն ընթերցողին զգուշացնում է, որ պատումը երևակայական է, և պետք չէ այն ճշմարիտ համարել (Bascom 1965:6): Ըստ Ռ. Ֆիննեգանի՝ մուտքի բանաձևն ունկնդրի մոտ առաջացնում է հետաքրքրություն՝ երբեմն նրանից ստանալով արծագանք, և պատումի «մեկնարկի» համար ստեղծում է համապատասխան տրամադրություն (Finnegan 1970:380): Վերջինս նաև ավելացնում է, որ մուտքի և ավարտի բանաձևերը ժողովրդական հեքիաթի և պատումային ընթացքի համար ծառայում են որպես սահմաններ: Ս. Սվեյնփոլն առանձնացնում է մուտքի և ավարտի բանաձևերի՝ ժողովրդական հեքիաթները այլ տեսակի պատումներից տարբերակելու գործառնությունը (Swanepoel 1983:47):

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

Once upon a time there was a woodcutter. He lived at the edge of a large forest with his wife and two children, Hansel and Gretel. They were very poor and one night his wife said, "We must take the children deep into the forest tomorrow and leave them there." Very sadly the woodcutter agreed. But the children were so hungry they couldn't sleep and they heard everything.

(Williamson 1983:21)

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

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

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

(Dickens 2004:11)

Հեղինակը մուտքի ավանդական բանաձևի միջոցով հեքիաթն ի սկզբանե ազատում է տարածաժամանակային կադապարներից՝ ազատություն տալով ընթերցողի և իր երևակայությանը: Սակայն շարունակելով՝ նշում է իրադարձությունների հարաբերականորեն ստույգ ժամանակը (Սուրբ Ծննդյան նախօրեն): Այն առաջին հերթին միտված է հեքիաթի համար համապատասխան տրամադրություն ստեղծելուն, որն էլ հետագայում օգնում է միահյուսելու այլօժեի տարրերը: Հենց մուտքի բանաձևում արդեն հանդես է գալիս հեքիաթի գլխավոր հերոսը՝ Սքրուջը:

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

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

(Campbell 1994:283)

Far, far away, beyond all sorts of countries, seas and rivers, there stood a splendid city where lived King Archidej, who was as good as he was rich and handsome. His great army was made up of men ready to obey his slightest wish; he owned forty times forty cities, and in each city he had ten palaces with silver doors, golden roofs, and crystal windows...

(Lang 1967:37)

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

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

(Lang 1966:102)

Թեև *once upon a time* բանաձևը մեծամասամբ նախադաս դիրքով է, սակայն երբեմն կարող է գործածվել միջադաս, ինչպես առաջին օրինակում է. սկզբում հեղինակը փաստում է դեպքերի հավաստիությունը, ապա՝ հավելում անորոշ ժամանակ (Բալոյան 2010:86): Երկրորդ օրինակում հեղինակն ունկնդրին մտովի տանում է նրան անծանոթ մի ժամանակահատված, որտեղ դեպքերի իսկությունը վեր է կասկածից: *Far* բառի կրկնությամբ հեղինակը ընթերցողին էլ ավելի է հեռացնում իրականությունից, տանում դեպի անգո աշխարհի խորքը: Իսկ վերջին բանաձևում ասացողը անմիջական կապի մեջ է մտնում ունկնդրի հետ. *and if it had not happened, you would never have heard this story*. Այստեղ ասացողը մուտքային բանաձևի միջոցով իր վերաբերմունքն է արտահայտում ունկնդրին:

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

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

(Lang 1967:178)

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

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

(Behan 1996:36)

Լեզվառձական հնարների միջոցով ցույց են տրվում անդառնալի լավ ժամանակները հեքիաթային աշխարհում. *բոքոններով սալարկված փողոցներ, չորթանով սայիտակ ներկված տներ, մռութներով դանակ-պատառաքաղ բռնած վերու վար անող խոզեր, որոնք որպես կերակուր իրենց են առաջարկում*: Ոստ էության այստեղ հեղինակը ստեղծել է «պարենային ուտոպիայի» պատկեր: Ինչպես նշում է Ա. Զիվանյանը, «Պարենով ողողված առասպելական աշխարհները գովաբանող այս պատրանքների հիմքում ընկած են հաճախակի սովի ու կարիքի

ցավալի հիշողությունները: Եվ զարմանալի չէ. բանահյուսությունը աղքատի մշակույթն է: Մեծատունները հաց չեն անրջում» (Ջիվանյան 2010:32): Բացի այդ, երեխաների հետաքրքրությանը խայծ տալու համար ի՞նչը կարող է լինել առավել արդյունավետ, քան կերակրի շնչավորումը: Համանման պատումային հնար է կիրառում Լուիս Քերոլը, երբ կենդանացնում է ոչխարի ոտքը.

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

(Carroll 2007:121)

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

Ժողովրդական հեքիաթի էական կողմերից է բարոյախրատական վերջաբանի առկայությունը, կառուցվածքային յուրահատկություն, որը հատուկ է առակներին:

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

(Lang 1966:105)

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

Բանաձևային կառույցների առանձնահատկությունները գրական երազում

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

Կ. Յունգը գրում է, որ երազներում, ինչպես առասպելում և հեքիաթում, հոգին պատմում է իր սեփական պատմությունը (ЮНГ 2004:298): Իսկ Ա. Ջիվանյանի պնդմամբ, եթե երազը գրեթե նույնանում է հեքիաթի հետ, վստահաբար, երազը մի հեքիաթ է, որի ասացողը, գլխավոր հերոսը և ունկնդիրը/ընթերցողը նույն անձն է (Ջիվանյան 2010:36): Հեքիաթի և երազի տեքստերն առանձնանում են ի-

րենց ուրույն քրոնոտոպով՝ տարծաժամանակային համակարգով: Ըստ Ջերալդ Փրինսի՝ այս կարևոր հասկացությունն արտահայտում է որևէ տեքստում տարածական և ժամանակային կատեգորիաների փոխառնչությունների բնույթը: *Քրոնոտոպ* եզրը ընդգծում է տարածության և ժամանակի ներկայացման կերպերի սերտ փոխկապակցվածությունը: Տեքստերը մոդելավորում են իրականությունը և ստեղծում աշխարհի պատկերներն՝ ըստ տարբեր տարածաժամանակային կոմպլեքսների (Prince 1989:13): Հեքիաթը և երազը, որպես կանոն, հեռացված են իրական աշխարհից, թե՛ տարածական, թե՛ ժամանակային առումով, որն էլ այդ երկու աշխարհների կայացման անհրաժեշտ պայմաններից մեկն է: Ըստ Դ. Ժուլիայի՝ հեքիաթին իրապես բնորոշ ժամանակային նկարագիրը նրա ապաժամայնականությունն է, կամ վերաժամայնականությունը, հասկացություն, որ փիլիսոփայության դիրքերից առնչվում է հավերժության հետ և նույնացվում ժամանակից դուրս հնարավոր գոյի հետ (Жюльа 2000:108): Ասվածը, անշուշտ, վերագրելի է նաև երազային աշխարհին: Ըստ հոգեբանների այնդման՝ երազների և հեքիաթների լեզուն արտահայտվում է մտքի առաջնային գործընթացում², որը ղեկավարող տարածաժամանակային օրենքները դուրս են իրական աշխարհի օրենքներից:

Թե՛ հեքիաթը, և թե՛ երազը պատուհան են դեպի մարդու անգիտակցական աշխարհ: Ըստ Ֆրոյդի՝ հոգեկան էներգիան, որը ստեղծում է երազը, կարևոր դեր է խաղում նաև դյուբապատում վեպերի ստեղծման գործում: Պատումի սկսելուն պես հեղինակներն ընկնում են տրանսային հոգեվիճակի մեջ, և այս դեպքում, որպես խթանիչ ուժ, հանդես է գալիս հենց պատումը (Ashliman 2004:135):

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

Երազամուտի բանաձևային առանձնահատկությունների մասին խոսելիս անհրաժեշտություն է առաջանում անդրադարձնալ գրականության մեջ քնամուտի թեմային՝ այն պարզ պատճառով, որ քունը երազային այլաշխարհ տանող դուռն է:

Քնի և երազի՝ որպես գրական հնարի կիրառումը գալիս է դեռևս վաղ շրջանի առասպելներից և մինչ այսօր էլ մեծ համբավ է վայելում ժամանակակից գրողների շրջանում: Սակայն քնամուտի տեքստերը վառ արտահայտված են միջնադարյան և վերածննդի դարաշրջանի հեքիաթներում: Հենց այս ժամանակահատվածում են եվրոպական ժողովրդական բանահյուսության մեջ ի հայտ եկել շատ հայտնի կերպարի՝ Ավագե մարդու (Sandman) մասին պատմությունները, որը մարդկանց քնեցնում էր՝ նրանց աչքերին փոշի շաղ տալով: Մահաքունը դառնում է առանցքային թեմա Շարլ Պերրոյի, Գրիմ եղբայրների և այլոց մշակած «Քնած Գեղեցկուհին» հեքիաթում, որտեղ արքայադուստրը քուն է մտնում ծեր փերու անեծքի պատճառով. «Արքայադուստրը իլիկով կծակի իր մատը և կմահանա»: Մահաքուն է մտնում նաև Գրիմ եղբայրների Սպիտակաձյունիկը՝ ուտելով խորթ մոր հյուրասիրած թունավոր խնձորը, և այլն:

Հրաշապատում երկերում հերոսի քնամուտի՝ ավելի կոնկրետ մահաքնի դեպքում գործում է խոսքի հմայական բանաձևը. դա անեծք է, ինչպես վերոնշյալ

հեքիաթների դեպքում: Այստեղ ուշագրավ է վարքագծային գործոնը. հերոսն իր անզգուշության պատճառով է ընկնում մահաքնի մեջ: Որպես կանոն՝ մահաբեր կախարդանքը խափանում է «արքայազնը»: Ասվածի օրինակները բազմազան են նաև անզլալեզու մանկագրության մեջ, օրինակ՝ Գրիմ եղբայրների «Ապակե դագաղը» հեքիաթի հիման վրա գրված Ա.Ս. Բայրթի համանուն երկը: Երկուսում էլ զլխավոր հերոսուհին քնով է ընկնում կախարդի անեծքի պատճառով: Երկուսին էլ փրկության է գալիս երիտասարդ արքայազնը (վերջինիս դեպքում դերձակը): Գրիմ եղբայրների դեպքում աղջիկը արքայազնին տեսնում է իր երազներում: Այստեղ համբույրը անեծքը խափանելու միջոց է, որը կատարվում է արթնության ժամանակ.

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

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

(Brothers Grim 1972:677)

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

(Byatt 1998:3)

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

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

(Lurie 1990:21)

Հատկանշական է նաև «Քնած Գեղեցկուհին» հեքիաթի մոտիվներով գրված Նիլ Գեյմանի «Քնած օրիորդը և իլիկը» հեքիաթը.

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

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

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

"So," said the sot. "She pricked her finger on something-or-other. And she fell asleep. And the other people in the castle – the lord and the lady, the butcher, baker, milkmaid, lady-in-waiting – all of them slept, as she slept. None of them has aged a day since they closed their eyes."
(Gaiman 2014:16)

Եթե (մահա)քնի և պատումային մակարդակում հեքիաթների դեպքում գործ ունենք լեզվական բանաձևերի հետ, ապա հերոսների երազամուտը և անըջային այլաշխարհից ելքը հեղիակները իրականացնում են ոչ այնքան լեզվական, որքան ծիսական բանաձևերի միջոցով: Ասվածը պարզաբանելու համար որպես վառ օրինակ նշենք Հ.Ք. Անդերսենի «Օլե Լուկ Օյե» հեքիաթը: Հեքիաթի համաճարն կերպարը մանուկներին քուն է բերում՝ նրանց աչքերին կախարդական ավազափոշի լցնելով: Այնուհետև հովանոցներից գունավորը բացելով՝ ջանասեր երեխաներին տանում է գեղեցիկ երազային աշխարհ, մինչդեռ վատ վարքագիծ դրսևորած, ծուլ մանուկներն արժանանում են սև հովանոցին և արթնանում են առանց երազ տեսնելու: Հեքիաթի երազաբեր հերոսի կերպարի հիմքում ընկած է հենց Ավազե մարդու կերպարը: Անդերսենյան Օլե Լուկ Օյեն անաչառ հովանավոր ոգին էր՝ թե՛ հեքիաթի, և թե՛ քնի ու երազների: Հեքիաթում նրա կերպարը բավականաչափ հղկված է ու հարմարեցված մանկանոցի քնքուշ տերերի պահանջներին:

Under each arm he carries an umbrella; one of them, with pictures on the inside, he spreads over the good children, and then they dream the most beautiful stories the whole night. But the other umbrella has no pictures, and this he holds over the naughty children so that they sleep heavily, and wake in the morning without having dreamed at all.
(Andersen 2007:1)

Ավազե մարդու կերպարին սեղմ անդրադարձ է կատարվում նաև Թերրի Փրաթչեթի «Սոուլ երաժշտություն» ֆանտաստիկ վեպում, որտեղ Ավազե մարդը քնի անձնավորումն է: Վեպում նշվում է, որ նա Հարթաշխարհի (Discworld) մարդկանց քուն է բերում՝ առանց փոշին պարկի միջից հանելու: Ենթադրելի է, որ վերջիններս անգիտակից վիճակում են հայտնվում հենց պարկի հարվածից:

Which is not to say that belief denies logic. For example, it's fairly obvious that the Sandman needs only a small sack. On the Discworld, he doesn't bother to take the sand out first. It was almost midnight. Susan crept into the stables. She was one of those people who will not leave a mystery unsolved. The ponies were silent in the presence of Binky.
(Pratchatt 1994:185)

Քնաբեր ոգիների մերժությունը հեքիաթների հովանավոր ոգիների հետ ևս մեկ անգամ հնարավորություն է ընդձեռում համոզվելու, թե որքան իրավացի էին Ջ. Ֆրոյդը և Կ. Յունգը, երբ փաստում էին հեքիաթի և երագի աներկբա ընդհանրությունը (Ջիվանյան 2008:37):

Երազաբեր փոշու և պարկի մասին խոսելիս չենք կարող չանդրադառնալ Էնն Սեքսթընի՝ Գրիմ եղբայրների «Քնած Գեղեցկուհու» հիման վրա գրված «Մասրուհի» բանաստեղծությանը, որտեղ հերոսուհու աչքերին քուն է իջնում միայն դեղամիջոցների օգնությամբ: Հեղինակը այստեղ հեզնում է հեքիաթասացների՝ *նրանք ուրախ ու երջանիկ ապրեցին մինչև իրենց կյանքի վերջը* (հայ.), *they lived happily ever after* (անգլ.) ավարտի բանաձևի միջոցով իրականությունը սքողելը: Տեքստում քնած գեղեցկուհու կերպարի միջոցով Սեքսթընը ցույց է տալիս իր՝ հոր կողմից արյունապիղծ ունձագությունները: Հերոսուհին հարյուրամյա նիրհից արթնանալուց և արքայազնի հետ ամուսնանալուց հետո սկսում է տառապել անքնությամբ՝ քնելու և սարսափելի երազներ տեսնելու վախից: Նա միայն ի վիճակի է լինում քնել տարբեր քնաբեր միջոցների օգնությամբ.

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

(Sexton 1979:107)

Լեզվական և վարքագծային բանաձևերից զատ մուտքը երազային աշխարհ պայմանավորված է նաև հեղինակի ստեղծած միջավայրով: Ասվածը պարզաբանելու համար նշենք Լ. Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» վեպը: Հրաշքների աշխարհի առաջին հերոսին Ալիսը հանդիպում է այն պահին, երբ քրոջ հետ նստած էր գետի ափին և նիրհի մեջ է ընկնում շոգի պատճառով: Ջարմանալի չէ, որ հերոսուհուն հայտնվում է խոսող սպիտակ ձագարը, քանի որ անտառին մոտ լինելն արդեն բավական է, որպեսզի Ալիսը ենթագիտակցորեն սկսի մտածել անտառի բնակիչների մասին: Ալիսը նկատում է, որ ձագարը ժամացույց ու բաձկոն է կրում, գնում է նրա հետևից և արդյունքում հայտնվում ձագարի բնում: Այդ պահից սկսած՝ Ալիսը հայտնվում է անգիտակցական աշխարհում:

Դա կարող ենք հաստատել ժամանակի օբյեկտիվ արագության աղճատվածությամբ և իրականի ու երևակայականի սահմանների խախտվածությամբ: Սպիտակ ճագարը և վայրէջքի ժամանակի խեղաթյուրումը փաստում են, թե որքան արագ է Ալիսը ընկղմվում երազայինի հրաշքների աշխարհ: Սպիտակ ճագարի ու երազայինի կապը կարելի է հաստատել նաև այն հանգամանքով, որ երբ վերջապես Ալիսը հասնում է և դիպչում գետնին, տեսնում է, թե ինչպես է ճագարը արագ սլանում: Եվ քանի որ այդ կենդանու հայտնվելն առաջին նշանն էր, որ Ալիսը նիրհի մեջ է, ապա աղջկա ճագարի բույն ընկնելը ճագարի տեսիլքի հետ միասին փաստում են, որ Ալիսը անբողջովին երագի մեջ է.

So she was considering, in her own mind (as well as she could, for the hot day made her feel very sleepy and stupid), whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly a White Rabbit with pink eyes ran close by her.
(Carroll 1979:15)

Եթե Ալիսի դեպքում երազային աշխարհի առաջին հերոսը սպիտակ ճագարն է, ապա Նիլ Գեյմանի «Քորալայն» հեքիաթի համանուն հերոսուհու դեպքում սարսափազդու առնետներն են: Գեյմանի հեքիաթում Քորալայնի մայրը նրան ցույց է տալիս մի դուռ և ասում, որ այն վաղուց փակված է աղյուսե պատով: Սակայն մայրը չի կողպում դուռը, և այն դրոշմվում է աղջկա մտքում. դա հենց դեպի երազների այլաշխարհ տանող առեղծվածային դուռն է: Մուտքը դեպի երազային աշխարհի հնարավոր է դառնում դռնից այն կողմ տանող երկար, մութ ու բարակ միջանցքով.

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

She said to her mother, "Where does that door go?" "Nowhere, dear." "It has to go somewhere." Her mother shook her head. "Look," she told Coraline. She reached up and took a string of keys from the top of the kitchen doorframe. She sorted through them carefully, and selected the oldest, biggest, blackest, rustiest key. They went into the drawing room. She unlocked the door with the key. The door swung open. Her mother was right. The door didn't go anywhere. It opened onto a brick wall ... []...

"You didn't lock it," said Coraline.

Her mother shrugged. "Why should I lock it?" she asked. "It doesn't go anywhere." Coraline didn't say anything.

(Gaiman 2008:7)

Աղջիկը գնում է իր սենյակ, պառկում մահճակալին և արդեն քուն էր մտնում, երբ հանկարծ տազնապած վեր է թռչում տարօրինակ ծայներից.

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

Something went kreeee . . .

. . . aaaak

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

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

(Gaiman 2008:8)

Անկասկած այստեղ քնի տրանսային վիճակ ստեղծում է անծրկը: Իսկ արտասովոր ծայներն առաջին հայացքից կարող են նույնացվել անծրկի աղմուկի հետ: Համոզվելով, որ ամեն ինչ կարգին է, Քորալայնը վերադառնում է սենյակ ու պառկելուն պես քնով ընկնում և երազում տեսնում «մանր կարմիր աչքերով ու սուր դեղին ատամներով փոքր սև ստվերներ».

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

(Gaiman 2008:9)

Փոքրիկ ստվերներն ինչ-որ երգ էին երգում.

We are small but we are many

We are many we are small

We were here before you rose

We will be here when you fall.

(Gaiman 2008:9)

Երգի մասին առաջին ակնարկը կատարվում է գրքի հենց սկզբում, երբ վերևի հարևանը՝ պարոն Բոբոն, Քորալայնին ասում է, թե իբր ինքը կրկեսի մկներ է վարժեցնում ու նույնիսկ երգեր է գրում նրանց համար, սակայն աղջիկը նրանց դեռ չի կարող տեսնել, որովհետև մկները բավականաչափ փորձ չեն արել: Քորալայնը այդ ամենին թերահավատությամբ է նայում, բայց դա մնում է նրա ենթագիտակցականում:

Ֆրոյդի պնդմամբ՝ երազներն արտացոլում են մարդու անգիտակցականը, այս դեպքում՝ աղջկա վախերը: Ըստ Մ. Շրայների՝ տեսքսում *rise/բարձրանալ* և *fall/ընկնել* բառազույգը փոքր-ինչ անհանգստացնող է. *վեր բարձրանալն* այստեղ կարող է ասոցացվել քնելու հետ, սակայն *ընկնելը* քնամուտի օրորոցայինի թեման վերփոխում է քողարկված վտանգի: Երզն այստեղ ցույց է տալիս անցումը մի իրականությունից մեկ այլ իրականություն, որոնց կիզակետում շուտով պետք է հայտնվի Քորալայնը (Schreiner 2013:164):

Լ.Մ. Էլքոթի «Սուրբ Ծննդյան երազը և թե ինչպես այն իրականացավ» երկում փոքրիկ հերոսուհին քնով է ընկնում դայակի՝ Սուրբ Ծննդյան մասին կարդացած հեքիաթների ներքո և մի գեղեցիկ երազ տեսնում: Չնայած երազն ավարտվում է Սուրբ Ծննդյան ոգու կողմից էֆֆիին տրված խրատով, այնուամենայնիվ, նրան արթնացնողը մայրն է, ում ծայնը լսվում է աղջնակի ականջներում: Երազում Սուրբ Ծննդյան ոգին աղջնակին համբույր է տալիս և անհետանում.

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

(Alcott 1911:5)

Այս դեպքում երագին հատուկ տրանսային վիճակ առաջացնում են դայակի կարդացած հեքիաթները, որոնք բացում են անրջային աշխարհի դռները: Չնայած գրքում չի նշվում մոր՝ աղջկան արթնացնելիս նրան համբուրելու մասին, սակայն ամենայն հավանականությամբ այստեղ հեղինակն անուղղակիորեն զուգահեռ է անցկացնում Սուրբ Ծննդյան ոգու և Էֆֆիի մոր միջև: Վերջիվերջո, իրական կյանքում հենց մայրն է, որ ի կատար է ածում փոքրիկի երագը:

Հետաքրքրական է հրաշքների աշխարհից Ալիսի վերադարձը իրական աշխարհ: Ալիսի երագն ավարտվում է հերոսուհու խոսքերով, որն ընդդիմանալով Փոսիկի թագուհուն՝ քանդում է իր իսկ երևակայությամբ կառուցած աշխարհը, արթնանում է գետափին, գլուխը՝ քրոջ ծնկներին: Այստեղ ավարտի բանաձևը նշանակալից դեր է կատարում. այն ցույց է տալիս աղջկա վերջնական անցումը չափահասության փուլ: Սա մատնաշվում է այն հանգամանքով, որ նա իր նախկին հասակին էր վերադարձել և գիտակցում է, որ այդ ամենն իր երագն է, և ինքն է հրամաններ տալիս: Երագային աշխարհից ելքը միայն տեղի է ունենում անգիտակցական մակարդակում՝ հերոսի հոգեբանական զարգացումից հետո: Հեքիաթի վերջում, ինչպես հերոսուհու՝ Ալիսի, այնպես էլ նրա քրոջ շուրթերով հեղինակը փաստում է ողջ հեքիաթի երագ լինելու մասին.

"Who cares for _you_ ?" said Alice (she had grown to her full size by this time). "You're nothing but a pack of cards!"

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

(Carroll 1979:234)

Ինչպես Քերոլի Ալիսը, այնպես էլ Գեյմանի Քորալայնը անրջային աշխարհում երկարատև փորձություններից և ներքին ապրումներից ու մտորումներից հետո, գիտակցելով իրենց որպիսությունը, քաջություն են հավաքում և մարտահրավեր նետում Այլ Մորը (Other Mother): Երագային աշխարհից ելքը միայն հնարավոր կլինի այն դեպքում, եթե աղջիկը հաղթեր իր հնարած ծուղակ-խաղը: Այս անգամ արդեն Քորալայնն ինքն է թելադրում խաղի կանոնները.

"You like games," she said. [...] "Everybody likes games," was all she said. [...] "What exactly are you offering?" "Me," said Coraline [...].

"If I lose I'll stay here with you forever and I'll let you love me. I'll be a most dutiful daughter. I'll eat your food and play Happy Families. And I'll let you sew your buttons into my eyes." Her other mother stared at her, black buttons unblinking. "That sounds very fine," she said. "And if you do not lose?" "Then you let me go. You let everyone go – my real father and mother, the dead children, everyone you've trapped here."

"Yes," she said. "I think I like this game. But what kind of game shall it be? A riddle game? A test of knowledge or of skill? "An exploring game," suggested Coraline. "A finding-things game." "And what is it you think you should be finding in this hide-and-go-seek game, Coraline Jones?" Coraline hesitated. Then, "My parents," said Coraline. "And the souls of the children behind the mirror."

(Gaiman 2008:51)

Հասնելով իր նպատակին՝ այն է՝ ազատելով ծնողներին ու երեխաներին, նա փրկվում է Այլ Աշխարհից (Other World): Այստեղ նույնպես տեղի ունեցած իրադարձությունների մտացածին լինելու փաստը հեղինակը բացահայտում է ոչ միայն իր, այլ նաև հերոսուհու և նրա մոր շուրթերով.

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

Her mother shook her gently awake. "Coraline?" she said. "Darling, what a funny place to fall asleep. And really, this room is only for best. We looked all over the house for you." Coraline stretched and blinked. "I'm sorry," she said. "I fell asleep." (Gaiman 2008:73)

Եզրակացություն

Ամփոփելով կարելի է ասել, որ հեքիաթում և երազում մուտքի և ավարտի բանաձևերը իրականությունից դեպի պատումային աշխարհի և հակառակը տանող դրժներն են: Դրանք ասացողի և ընթերցողի՝ իրար հետ ձեռք բերած համաձայնության մի մասն են. համաձայնություն, որն ընթերցողին հնարավորություն է տալիս ազատվել թերահավատության զգացումից և կասակածի տակ չդնել այն անհավանական, արտառոց իրադարձությունները, որոնց նա առնչվում է հեքիաթում կամ երազային պատումում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Ռոբերտ Փեչը բանահյուսական հեքիաթը բնորոշել է որպես պատմողական արվեստի արքետիպ (urform) (Զիվանյան Ա. (2008) «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր» իրաշապատում հեքիաթը որպես արքիտեքստ Երևան: Զանգակ):

2. Առաջնային գործընթացը մարդկային պատկերացումների ոչ տրամաբանական, իռացիոնալ և երևակայական ձև է, որը բնութագրվում է իմպուլսները ճնշելու, իրականը անիրականից տարբերակելու ընդունակությամբ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ջիվանյան, Ա. (2008) «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր» հրաշապատում հեքիաթը որպես արքիտեքստ. Երևան: Ջանգալ:
2. Ջիվանյան, Ա. (2010) «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր» հայկական հեքիաթի ավարտի բանաձևերը. Բեյրութ, Հայկազյան հայագիտական հանդես:
3. Բալոյան, Վ. (2010) *Բացող բանաձևերը հայկական և բրիտանական ժողովրդական հեքիաթներում: // Ոսկե Դիվան հեքիաթագիտական հանդես, Երևան, էջ 85-90:*
4. Ashliman, D.L. (2004) *Folk and Fairy Tales*. Connecticut: Greenwood Press (with reference to Z. Freud's article on Fairy Tales Subject Matter in Dreams, 1913, pp. 130-140).
5. Bascom, W.R. (1965) *The Forms of Folklore: Prose Narratives*. // *Journal of American Folklore*, 78, pp. 3-19.
6. Estes, C.P. (1996) *Women who Ran away with the Wolves*. London: Rider Books (1st ed, 1992).
7. Finnegan, R. (1967) *Limba Stories and Storytelling*. Oxford: Clarendon Press.
8. Finnegan, R. (1970) *Oral Literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press.
9. Marivate, C.T.D. (1973) *Tsonga Folktales: Form, Content and Delivery*. MA: Unisa.
10. Neethling, S.J. (1979) *Die xhosa intsomi 'n strukturele benadering*. D.Litt. Stellenbosch
11. Prince, G. (1987) *Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
12. Pugliatti, P. (1985) *Lo sguardo nel racconto*. Bologna: Zanichelli.
13. Raufman, R. (2007) *The "Bluebeard" Dream – the Affinity between Female Dream Narratives and Fairy Tales*. // *Folklore. Electronic Journal of Folklore* 36, pp. 113-128.
14. Schreiner, M. (2013) *Music in Neil Gaiman's Coraline*. // *Words and Music Newcastle upon Tyne*, UK: Cambridge Scholars Publishing, pp. 162-168.
15. Sutherland, X.; Arbuthnot, M.H. (1982) *Children and Books Glenview III*, Scott: Forcsman & Go.
16. Swanepoel, S.A. (1982) *Die Tswanavolksverhaal*. D.Litt. et Phil. Unisa.
17. Жюлюа, Д. (2000) *Философский Словарь*. / М. : Международные отношения.
18. Юнг, К. (2004) *Феноменология духа в сказках*. / Душа и миф. Шесть архетипов. Минск: Харвест.

ԳՐԱԿԱՆ ԱՐՔՅՈՒՐՆԵՐ

1. Alcott, L.M. (1911) *The Louisa Alcott Reader: A Supplementary Reader for the Fourth Year of School*. Boston: Little, Brown and Company. Available at: <<https://archive.org/stream/louisaalcottrea00alcogoo#page/n10/mode/2up>> [Accessed April 2016].
2. Andersen, H.C. (2007) *Ole-Luk-Oie, the Dream God* Available at: <http://hca.gilead.org.il/ole_luk.html> [Accessed April 2016].
3. Behan, B. (1996) *The King of Ireland's Son*. London: Andersen Press.
4. Byatt, A.S. (1998) *The Djinn in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories* UK: Vintage Books.
5. Campbell, J.F. (1994) *Popular Tales of the West Highlands*. Vol. 1, Edinburgh: Birlinn.
6. Carroll, L. (1979) *Alice in Wonderland*. M.: Progress Publishers.
7. Carroll, L. (2007) *Through the Looking Glass and What Alice Found There*. Scituate, MA: Digital Scanning, Inc.
8. Dickens, Ch. (2004) *Christmas Carol in Prose: Being a Ghost Story of Christmas* M.: Raduga.
9. Gaiman, N. (2008) *Coraline* .USA: HarperEntertainment.
10. Gaiman, N. (2014) *The Sleeper and the Spindle*. Italy: L.E.G.O. Spa.
11. Brothers Grimm (1972) *The Complete Grimm's Fairy Tales*. New York: Pantheon Books.
12. Lang, A. (1967) *The Crimson Fairy Book*. New York: Dover Publications.
13. Lang, A. (1966) *The Violet Fairy Book*. New York: Dover Publications.
14. Lurie, A. (1990) *Don't Tell the Grown-Ups: Subversive Children's Literature*. London: Little, Brown & Co.
15. Pratchett, T. (1994) *Soul Music* Great Britain: Victor Gollancz Ltd.
16. Sexton, A. (1979) *Transformations*. USA: Houghton Mifflin Co.
17. Williamson, D. (1983) *Fireside Tales of the Traveler Children*. Edinburgh: Canongate Press.

Opening and Closing Formulae in the Context of Fairy-Tale and Literary Dream

Folktales are characterized by a stable formulaic system constituting an extricable part of the structural integrity of the narrative text. Three basic groups of fairy tale formulae are distinguished – opening, intermediate and closing. As far as the story-telling and story-listening trance is concerned, the opening and closing formulae are of greater interest as they introduce the reader to the main characters of the fairy tale, the place and time of the events set therein, help to envisage the plot, warn that the story is imaginative, etc. It is noteworthy that fairy tales and dreams share commonalities in terms of formulaic structure conditioned by the similarity between these two domains.

When considering the formulaic peculiarities of descending into a dream realm, there is a need to touch upon the theme of sleep in literature for the simple reason that sleep is the door leading to the dream world. In the fantasy genre, the

characters' fall into a deep sleep is presented with the help of verbal formulae of enchantment, more specifically a spell. If in case of a (deep) slumber and fairy tales at a narrative level, we deal with verbal formulae, then the characters' entry into and exit from a dream realm are realized through ritualistic formulae.

Начальные и конечные формулы в контексте сказки и литературного сновидения

Фольклорная сказка имеет стабильную формульную систему, которая является неотъемлемой частью структурной целостности текста нарратива. Выделяют три главные группы формул сказки: начальная (присказка), срединная и конечная (концовка).

С точки зрения транса повествования и слушания сказок наиболее примечательными являются начальная и конечная формулы, которые представляют читателю главных героев сказки, место и время происхождения событий, приблизительно набрасывают контуры исторической картины, предупреждают о вымышленности повествования и т.д. В целом в формулах сказок и сновидений можно наблюдать примечательные структурные общности, которые обусловлены сходством этих двух сфер.

Когда речь заходит об особенности формулы проникновения в сновидение, необходимо обратиться к теме погружения в сон в литературе, по той простой причине, что сон является дверью в мир сновидений. При погружении в сон героев сказочных фантазий используется словесная формула, а конкретно – проклятие. Если на уровне сна и нарратива в случае сказок имеем дело с лингвистической формулой, то при проникновении героев в сновидение и при выходе из мира сновидений авторы прибегают не столько к лингвистической, сколько к ритуальной формуле.