

ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ԵՐԱԶԻ ՄԻՄՎՈԼԻԿԱՆ

Բանալի բառեր և արտահայտություններ. հրաշապատում երկեր, երազային սիմվոլներ, երազային անցուղիներ, հայելի, հայելային արտացոլանք, կողպված դռներ, բանալիներ:

Ключевые слова и выражения: волшебные сказки, символы сна, каналы сна, зеркало, зеркальное отражение, запертые двери, ключи.

Key words and expressions: fairy-tales, dream symbols, dream portals, mirror, mirror reflection, locked doors, keys.

Երազը չստանալով հստակ գիտական ձևակերպում՝ դեռևս մնում է միջգիտակարգային քննության առարկա: Չնայած այն հանգամանքի, որ այն կրում է խիստ անհատական բնույթ և ենթակա է վերծանման կոնկրետ համատեքստում միայն, այնուամենայնիվ, երազներն ունեն մի շարք կառուցվածքային և նշանային առանձնահատկություններ, որոնք հիմք են հանդիսանում երազային աշխարհը այլ տիրույթներից տարանջատելու համար:

Ձ. Ֆրոյդի «Երազների մեկնաբանություն» աշխատությունը հեղաշրջում կատարեց երազագիտության ոլորտում: Նրա գաղափարներից ոգեշնչված՝ բազում հեղինակներ իրենց գրվածքները համեմեցին երազային տեսարաններով: Բայց արդյո՞ք գրական երազը, որն ունի պայմանականացված և արհեստական ձև, պետք է մեկնաբանվի այնպես, ինչպես իրական երազը: 19-րդ դարից հետո ստեղծված գրական երկերում երազները հիմնականում մեկնաբանվում են ֆրոյդյան գաղափարների լույսի ներքո՝ հիմք ընդունելով անգիտակցականի և երազների վերաբերյալ նրա տեսությունները: Ըստ Ֆրոյդի՝ գրական երազը գործում է այնպես, ինչպես իրական երազը: Մական գրական երազն իրական երազի գիտակցված կրկնօրինակումն է (Freud 1917: 124):

Ըստ գրականագետ Ձ. Գլանսի՝ գեղարվեստական տեքստի մակարդակում երազի բովանդակությունն ունի մշակութային և պատմական համատեքստ և արտացոլում է ոչ միայն հեղինակի՝ հերոսների ներաշխարհի թափանցելը, այլ նաև երազի վերաբերյալ մի շարք ժամանակակից տեսություններ և պայմանական պատկերումներ (Glance 2001: 2):

Երազին հատուկ է խորհրդանիշերի հարուստ և բազմաշերտ համակարգ: Ֆրոյդի պնդմամբ՝ երագուս սիմվոլներն անուղղակի կերպով արտացոլում են որևէ իրի կամ երևույթի (ռեֆերենտ) թաքնված իմաստը (Freud 1938: 370):

Սիմվոլ-ռեֆերենտ հարաբերակցությունը Ֆրոյդը բացատրում է՝ հենվելով ասոցիացիաների օրենքների վրա: Երկու առարկա կարող են դիտարկվել որպես սիմվոլ և ռեֆերենտ՝ ըստ նմանության, հարակցության, ամբողջի և նրա մի մասի, ինչպես նաև հակադրության ասոցիացիաների:

Պրոֆեսոր Բ. Ս. Հոլլը իր «Երագային խորհրդանիշերի ճանաչողական տեսություն» հոդվածում զուգահեռներ է անցկացնում սլենգի և երագային սիմվոլի միջև: Նա նշում է. «Դարեր շարունակ մարդիկ առօրյա խոսակցական լեզվում կիրառում են գիտակցաբար հորինված սիմվոլիզմի ձև՝ սլենգ» (Hall 1953: 171): Նրա պնդմամբ երագային սիմվոլի և սլենգի ձևավորման հիմքում ընկած են նույն սկզբունքները. երկուսն էլ բխում են մարդու՝ սեփական մտքերը կոնկրետ արտահայտելու հակումից: Սլենգի դեպքում գործում են այլաբերությունները, իսկ երագի դեպքում՝ պատկերները: Հոլլն առանձնացնում է այլաբերության 4 հիմնական տեսակ՝ *հարաբերակցում* (սինեկդոխ), *փոխանունություն* (մետոնիմիա), *փոխաբերություն* (մետաֆոր) և *հեզնանք* (իրոնիա): Ժամանակակից գրաքննադատության մեջ այլաբերությունների ուսումնասիրությունը նպատակաուղղված է բացահայտելու ստեղծագործության ներքին իմաստն ու ստեղծագործողի անհատականության դինամիկան: Այլաբերությունների քննությունը, սլենգի և երագային խորհրդանիշերի համատեքստում, կարևորվում է ստեղծագործության հոգեբանության վերծանման տեսանկյունից: Սլենգային արտահայտությունն իրենից ներկայացնում է այլաբերություն, որը կիրառվում է տարբեր գաղափարներ փոխանցելու նպատակով: Նույնը երագային սիմվոլի դեպքում է: Այն ավելի շատ բացահայտում, քան թաքցնում է գաղափարներ (Hall 1953: 172): Հակադրելով Ֆրոյդի այն համոզմունքին, թե երագային խորհրդանիշն ունի հստակ նշանակություն՝ Յունգը պնդում է. «Երագային խորհրդանիշն ավելի շատ առակի արժեք ունեն: Այն ոչ թե քողարկում է, այլ՝ ուսուցանում՝ թույլ տալով երագի նշանակությունը մեկնաբանել յուրովի՝ ըստ սեփական մոտեցման»: Շարունակելով իր միտքը՝ նա նշում է. «Տիպիկ երագներ իրականում գոյություն ունեն, սակայն ոչ հաճախ» (Jung 1974: 32-33):

Յունգը ստեղծել է գիտակցական և ենթագիտակցական դինամիկայի և կառույցի, համընդհանուր հոգեկան պատկերների (որոնք գալիս են դարերի խորքից) նկարագրության հիմնարար տեսություն: Այդ հոգեկանի նախնական կերպարները, որոնք իրենց գրությամբ պարտական են զուտ ժառանգականությանը, Յունգն անվանում է հավաքական

անգիտակցականի արքետիպեր: Արքետիպերի հայտնադործումը թույլ տվեց Յունգին նկարագրել մարդկանց երազներում և տեսիլքներում ծնվող անգիտակցական պատկերների և բոլոր ժամանակների և ժողովուրդների ավանդազրույցներում և կրոններում առկա ունիվերսալ մոտիվների միջև գուգահեռները: Միֆերում, հեքիաթներում, կրոններում, գաղտնի ուսմունքներում և արվեստի նմուշներում, խառնակ, օտարոտի, տարօրինակ պատկերները վերածվում են սիմվոլների, ավելի ու ավելի կատարելագործվում ձևի մեջ և առավել ընդհանրական դառնում իրենց բովանդակությամբ: Ըստ գիտնականի՝ հավասարապես կարևոր են երազում հանդիպող մոտիվները, քանի որ դրանք կարող են մեկնաբանվել դիցաբանական մոտիվների հիման վրա: Դիցաբանական մոտիվները մաքուր ձևով հանդես են գալիս միֆերում, հեքիաթներում, ժողովրդական բանահյուսության մեջ:

Պատահական չէ, որ հրաշապատում երազների պոետիկայի ուսումնասիրությունը սկսվում է հավաքական անգիտակցականի արքետիպերի քննությունից, քանի որ դրանք վառ արտահայտում է գտել մանկական բանահյուսության և առասպելաբանության մեջ: Մանկական բանահյուսությունն ու մանկական գրականությունը՝ կրելով միջգիտակարգային բնույթ, պատկանում են մանկական ենթամշակույթին: Ըստ Դ. Ն. Մեդրիշի՝ տիպաբանական ընհանրություններով պայմանավորված՝ դրանք հիմք են դարձել մանկական գեղարվեստական բանահյուսությունը որպես «մետահամակարգ» դիտարկելու համար (Медриш 1981: 190): Հայտնի բանագետ և ազգագրագետ Գ. Ս. Վինոգրադովը իր «Մանկական խաղային պիեսներ» աշխատությունում գրում է. «Նորագույն մանկական գրականությունը մանկական բանահյուսության արգասիքն է» (Виноградов 1998: 156): Իսկ բանագետ Մ. Կիտայնիկը նշում է. «Այն պահից ի վեր, ինչ մանկական բանահյուսությունը ներթափանցեց գրականության դաշտ, բազմաթիվ մանկական երկեր ստեղծվեցին մանկական բանահյուսության գիտակից կիրառման հենքի վրա» (Китайник 1940: 12): Գրականագետ Ս.Մ. Լոյթերը կիսելով վերջիններս կարծիքը՝ մանկական բանահյուսությունը դիտարկում է որպես մանկական գրականության պոետիկայի առաջնային տարրերից մեկը (Лоитер 2005: 13):

Անդրադառնալով հոդվածի բուն նպատակին՝ վերլուծենք մանկական հորինվածքներում ամենատարածված երազային խորհրդանիշերը, որոնք էական դեր են խաղում ստեղծագործության կառուցվածքային և իմաստաբանական համատեքստում:

Անցուղիներ

Որպես կանոն, երազային աշխարհ մուտք գործել՝ հնարավոր է միայն ինչ-որ անցուղու միջով: Ալիսի պարագայում մի դեպքում ճագարի բույնն է,

մյուս դեպքում՝ հայելին, Քորալայնին դեպի Այլ Աշխարհ տանող ուղին աղյուսեպատ դուռն է, իսկ Ններլենդ՝ մանուկները ճամփա են ընկնում լուսամուտով:

Ն. Գեյմանի «Քորալայնում» դուռը՝ որպես մոտիվ, տարբեր աշխարհներ իրար կապելու գաղափարի խորհուղ ունի: Երկում նույնիսկ ինքնանպատակ չէ դռան չափսի և ձևի նկարագրությունը:

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

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

“Nowhere, dear.”

“It has to go somewhere.”

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

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

The door swung open.

*Her mother was right. The door didn’t go anywhere. **It opened onto a brick wall** (Gaiman 2008: 7).*

Սովորական դուռը հազիվ թե այդքան մեծ հետաքրքրություն առաջացներ, ինչպես հերոսուհու, այնպես էլ ընթերցողի մոտ և տեղիք տար մտածելու, թե այն ինչ-որ անսովոր վայր տանող մուտք է: Հերոսուհու համար այդ դուռը նաև իրական և երևակայական աշխարհների միջև կապն է: Հատկանշական է դռան հետևի աղյուսե պատը, որն ընթերցողին մի պահ ստիպում է զգալ, թե այն ինչ գտնվում է պատի հետևում, կարող է ամեն ինչ փոխել: Պատումում կարևոր դեր է խաղում նաև բանալու սիմվոլը: Բանալիներից միայն մեկն է, որ կարող է բացել Այլ Աշխարհ տանող դուռը: Քորալայնն ու Այլ Մայրը փորձում են իրենց ձեռքում պահել այն, որը, համեմատած մյուս բանալիների, *ամենահինն է, ամենասևն ու ամենաժանգոտը*: Տարբերվում է մյուս բանալիներից այնպես, ինչպես Այլ Աշխարհն է տարբեր իրական աշխարհից: Բանալու նկարագրությունն ակնարկ է Այլ Աշխարհի ինչպիսին լինելու մասին: Կարելի է ասել, որ հրաշապատում երկերում ընդհանրապես բանալու տեսքը ուղիղ համեմատական է դռնից այն կողմ գտնվող աշխարհի հետ:

Ի տարբերություն Քորալայնի հին ու ժանգոտ բանալու, որը բացում է սարսափաշխարհ տանող դուռը, Ալիսի բանալին ոսկուց է, որովհետև այն բացելու է մի դուռ, որի հետևում հիասքանչ ու անմահ պարտեզ է:

Suddenly she came upon a little three-legged table, all made of solid glass; there was nothing on it except a tiny golden key [...] Alice opened the door and found that it led into a small passage, not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw. (Carroll 1879: 2)

Սովորաբար բանալիները ստիպում են մտածել որևէ բան բացելու մասին. Քորալայնը նույնպես բացառություն չէ: Բայց կարևոր է նշել, որ դուռ բացող բանալիները կարող են հեշտությամբ քեզ դնից այն կողմ փակել: Քորալայնը սաստիկ անհանգստանած է այդ մտքից: Ուստի այդ վախից ազատվելու համար նա ազատվում է բանալուց՝ այն նետելով ջրհորը, որտեղից ոչինչ ետ չի դառնում:

Ալիսին հրաշքների աշխարհ տանող ճամփան ճագարի բույնն է: Դա հենց այն կետն է որտեղից սկիզբ է առնում աղջնակի արկածները: Ալիսի՝ ճագարի բույն ընկնելու ընթացքը նրա քուն մտնելու պատկերումն է:

...when the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket or a watch to take out of it, and burning with curiosity, she ran across the field after it, and was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge. In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again. The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down what seemed to be a very deep well (Carroll 1979: 3).

Հերոսուհու անկումը դեպի հրաշքների աշխարհ այնքան դանդաղ է ընթանում, որ նա ժամանակ է ունենում անգամ ապակե տարաներից մեկը վերցնելու, զննելու և դարձյալ տեղը դնելու: Հերոսուհու վայրէջքի ընթացքում կատարվող բոլոր տարօրինակությունները, կարելի է ենթադրել, որ նրա երևակայության արդյունքն են: Սպիտակ ճագարը և վայրէջքի ժամանակի խեղաթուրումը փաստում են, թե որքան արագ է Ալիսը ընկղմվում երազի մեջ: Սպիտակ ճագարի ու երազայինի կապը կարելի հաստատել նաև այն հանգամանքով, որ երբ վերջապես Ալիսը հասնում է բույն և դիպչում է գետնին, տեսնում է անկյունով արագ սլացող ճագարին: Եվ քանի որ այդ կենդանու հայտնվելը առաջին նշանն էր, որ Ալիսը նիրհի մեջ է, ապա Ալիսի՝ արդեն ճագարի բնում լինելը և արագ անցնող ճագարին տեսնելը փաստում են, որ հերոսուհին խորը քնած է և գտնվում է երազների աշխարհում:

Հետաքրքրական է, որ չնայած աղջիկը համակերպվում է երազային աշխարհում մնալու մտքի հետ, այնուամենայնիվ, չի կորցնում արթնության

աշխարհի տրամաբանությունը: Նա ինքնիրեն մտածում է, որ այդպիսի վայրէջքից հետո իրենց տան սանդուղքից գլորվելն իր համար ուղղակի դատարկ բան կլինի:

“Well !” thought Alice to herself, “ after such a fall as this, I shall think nothing of tumbling down stairs ! How brave they ’ll all think me at home! Why, I wouldn’t say anything about it, even if I fell off the top of the house !” (Which was very likely true.) (Carroll 1979: 4).

Ժամանակակից անգլիական մշակույթում “down the rabbit hole” փոխաբերությունը լայն տարածում է գտել՝ արտահայտելով «որևէ նոր աշխարհի հետազոտելու կամ անհայտ մի բանի մեջ խորասուզվելու» իմաստը:

Անցում կատարելով Մ. Բարիի «Փիթեր Փեն» վեպին՝ պետք է ընդգծել երկում ամրապատուհանի կարևորությունը: Պատուհանն է միջոց դառնում, որ երեխաների՝ Նևերլենդում ապրելու երազանքը ի կատար անցնի և հենց նույն պատուհանի միջոցով են երեխաները տուն վերադառնում: Ուստի կարելի է գուցահեռներ անցկացնել Նևերլենդի և պատուհանի միջև: Ինչպես նշում է գրականագետ Փ. Հոլլինդեյլը. «Պատուհանը երկվություն ունի. փակ պատուհանը երեխաներին ետ է պահում դուրս գնալուց՝ դեպի երևակայական աշխարհ մուտք գործելուց, մինչդեռ բաց պատուհանը նրանց թույլ է տալիս մտնել ներս՝ դեպի տուն» (Hollindale 2005: 200):

Պատուհանը վեպի հերոսուհուն՝ Վենդիին, տալիս է ոչ միայն երազելու, այլ նաև իրականություն վերադառնալու հնարավորություն: Կորած տղաները նույնպես հավատում են, որ պատուհանը բաց կլինի, որովհետև նրանք հավատում էին Վենդիին, ով նրանց համար մոր պես է: Պատուհանն այս դեպքում նրանց տալիս է իրական կյանքում իսկական մոր հետ ապրելու հնարավորություն: Իսկ Փենն, ընդհակառակը, համոզված է, որ պատուհանը փակ է լինելու, որովհետև մի ժամանակ նրա պատուհանը մշտապես փակ է եղել, և դա նրա միակ հիշողությունն է այն աշխարհից, որտեղից փախել է: Այս դեպքում փակ պատուհանը փականքի, բանտարկված լինելու և անազատության խորհրդանիշ է, որն էլ Փիթեր Փենին հավերժ հետ կպահի իրական աշխարհից, և նա ընդմիշտ կմնա ժամանակից զուրկ երազների աշխարհում:

Հայելիներ

Վերջին ժամանակներում «հայելու» թեման բազմիցս դարձել է գիտական ուսումնասիրության առարկա: Դրա վառ ապացույցն են այդ թեմայի շուրջ գրված բազմաթիվ գիտական աշխատությունները:

Ու. Էկոյի «Հայելի» աշխատությունը (1983) դարձավ *հայելիության* նշանագիտական ուսումնասիրության առաջին լուրջ փորձերից մեկը:

Վերջինս խորը վերլուծության է ենթարկում հայելու՝ որպես օպտիկական օբյեկտի հնարավորությունները, որը հանդես է գալիս որպես նշան՝ հայելին և հայելանման առարկաները դիտարկելով մարդու անձնական (առօրեական) կիրառման տեսանկյունից: Հենվելով ֆրանսիացի հոգեվերլուծաբան Ժ. Լականի «հայելիային «ես»-ի» հայեցակերպի վրա՝ Ու. Էկոն հայելին ուսումնասիրում է որպես «անհատի ինքնորոշման գործիք»: Նա հայելին դուրս է թողնում սեմիոտիկ նշանների դաշտից՝ մատնանշելով. «Հայելին չի «մեկնաբանում», այլ միայն վերարտադրում է իր վրա ընկածն այնպես, ինչպես այն կա: Հայելուն հատուկ է գերճշգրտություն, որը հայտնի է բոլոր նրանց, ովքեր հայելու մեջ նայելով՝ գիտակցում են, որ այլևս չեն կարող իրենք իրենց խաբել: Մեր ուղեղը մեկնաբանում է աչքի ցանցաթաղանթով ներթափանցող ցանկացած տեղեկատվություն, միջդեռ հայելին արտացոլվող օբյեկտը մեկնության չի ենթարկում» (Eco 1983: 207-208):

Ավելի ուշ լուրջ գիտական փորձեր արվեցին Տարտուի պետական համալսարանի լեզվաբանների կողմից՝ բացահայտելու հայելու նշանագիտական հնարավորությունները գեղարվեստական տեքստում: Նրանց կարծիքով հայելին աշխարհի պատկերը կանոնակարգող մի մեխանիզմ է, որը միտված է տարբեր աշխարհներ իրար հակադրելու: Այս պարագայում հայելին սահմանագիծ է «մեր» և «օտար» աշխարհների միջև: Այսինքն՝ առաջ է քաշվում այն վարկածը, որ հայելին օժտված է աշխարհի կառուցվածքը կազմակերպելու հատկությամբ: Այս մոտեցումը շարունակում է Յու. Մ. Լոտմանի «Գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքը» մենագրության գաղափարները, որտեղ գեղարվեստական աշխարհը ներկայացվում է որպես երկու իրար հակադրված տարածքների համակարգ (Лотман 1970: 267):

Հայելու պոետիկան մանկական գրականության մեջ հնարավորություն է տալիս այն դիտարկել որպես ընդհանուր գրական գործընթացի անքակտելի մաս, որը չի սահմանափակվում այնպիսի բաղադրիչներով, ինչպիսիք են սյուժեն, կոնֆլիկտը, արժեքային ուղենիշերը: Հայելին մեծ դեր է խաղում մանկահաս տարիքում. այն դառնում է երեխայի գեղարվեստական գիտակցության ակտ (В. Баллон, Ж. Лакан, Ф. Дольто): Երեխան հայտնաբերելով իր պատկերը հայելու մեջ՝ անմիջապես համակարգված խաղի մեջ է մտնում վերջինիս հետ: Ընդ որում՝ նա գերագույն հաճույք է ստանում այդ խաղ-հետազոտությունից: Այդ խաղի մեջ անհետանում է պայմանական և իրական աշխարհների մեջ գտնվող անջրպետը: Երեխան ճանաչում է (առաջին անգամ) և ընդունում է (ընդմիջտ) իր պատկերը (Лойтер 2001: 7-15): Նա յուրացնում է այն՝ հավատալով, որ այդ պատկերը իր սեփականն է: Տեսնելով իր

արտացոլանքը հայելու մեջ՝ երեխան դեռ պետք է ճանապարհ անցնի՝ այդ օտար պատկերն ընդունելու՝ իբրև սեփական:

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

Հայելին որպես գերբնական և անդրշիրիմյան իր, որն օժտված է կախարդական հատկություններով, հաճախ օգտագործվում է գրական հեքիաթում: Հայելու աշխարհը աբսուրդ, բոլոր կոորդինատները գլխիվայր աշխարհ է: Այն կարող է հանդիսանալ շրջապատող իրականությունը վերագիտակցելու միջոց: Մանկական երկերի հերոսները հայելու միջոցով թափանցում են ուրիշ աշխարհ՝ այնտեղ հանդիպելով իրենց կրկնօրինակին: Հայելու մոտիվը, սկզբունքը և կերպարը կարող են ռեալիզացվել ստեղծագործության բոլոր մակարդակներում՝ պոեմատային, կառուցվածքային և պատկերային: Հայելին շատ ստեղծագործություններում երեխաների համար կարևոր պոեմատային դեր է խաղում: Շատ հաճախ այն օգտագործվում է որպես գեղարվեստական հնար և որպես բանալի՝ մանկական ստեղծագործությունը հետազոտելու համար: Հայելին մանկագրության մեջ դառնում է միջոց՝ շրջապատող աշխարհի գեղարվեստական ընկալման համար: Առանձին դեպքերում այն «մանկական հիշողության» հեղինակային վերարտադրման միջոց է (Pogachev 2015: 178):

Հայելին տարածված սիմվոլ է ժողովրդական պատումներում և հրաշապատում երկերում: Ս. Թումսոնի «Ժողովրդական բանահյուսության մոտիվների ցուցիչները» աշխատության մեջ կան հայելու անհամար օրինակներ, որոնք գաղտնագերծող և ձևափոխող գործառույթ ունեն:

Հրաշապատում հորինվածքներում այն նաև դեպի ֆանտաստիկ աշխարհ տանող անցուղի է: Ասվածի վառ օրինակ է Լ. Քերոլի «Ալիսը հայելու աշխարհում» վեպը: Այստեղ looking glass (անգլ. *հայելի*) բառը ժամանակակից անգլերենի mirror բառի վիկտորիանական տարբերակն է: Քերոլյան տեքստը կառուցված է հենց հայելու արտացոլքի սկզբունքով: Այնտեղ գերիշխում է հայելային պատկերը: Հայելու աշխարհը իրական աշխարհի հայելային արտացոլանքը կարծես լինի: Շատ առումներով երկը կարող է համարվել «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» վեպի հայելային տարբերակը, որն ամբողջությամբ կառուցված է հակադրությունների սկզբունքով: Եթե «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» վեպը սկսվում է դրսում արևոտ գարնանը, ապա «Ալիսը հայելու աշխարհում» ստեղծագործությունը

սկսվում է ձնառատ ձմռանը, իսկ գործողությունները կատարվում են տանը:

So she was considering in her own mind, (as well as she could, for the hot day made her feel very sleepy and stupid,) whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly a white rabbit with pink eyes ran close by her (Carroll 1979: 2).

I can see all of it when I get upon a chair— all but the bit behind the fireplace. Oh! I do so wish I could see that bit! I want so much to know whether they’ve a fire in the winter: you never can tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too— but that may be only pretence, just to make it look as if they had a fire (Carroll 2007: 12).

Եթե առաջին վեպի կիզակետը ֆիզիկական փոփոխություններն են, ապա երկրորդում շեշտադրված են տարածաժամանակային փոփոխությունները: Հայելում աշխարհը գլխիվայր է երևում, որն էլ ընթերցողին ստիպում է կասկածի տակ դնել այս աշխարհի կարգունկնոնն ու օրենքները և դրանց սկզբնաղբյուրները: Հայելու մեջ ամեն ինչ հակառակ ուղղությամբ է շարժվում՝ ժամանակը, տարածությունը: Նույնիսկ տեքստն է հակառակ ուղղությամբ. Ալիսը ՓՐՉՐԹԱՆ (Jabberwocky) բանաստեղծությունը հակառակ ուղղությամբ է կարդում, Շրլիսկն ու Դրլիսկը միմյանց հայելային պատկերներ են, Սպիտակ ձին աջ ոտքը փորձում է ձախ կոշիկի մեջ դնել, Ալիսը կառքով հակառակ ուղղությամբ է շարժվում, իսկ անշարժ մնալու համար անհրաժեշտ է երբեմն վազել:

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

YKCOWREBBAJ

sevot yhtils eht dna .gillirb sawT

ebaw eht ni elbmig dna eryg diD

‘sevorgorob eht erew ysmim lla

.ebargtuo shtar emom eht dna (Carroll 2007: 18).

Քերոլի գրքի մասին մեկնաբանություններում Մ. Գարդները գրում է. «Հայելու մեջ բոլոր ասիմետրիկ առարկաները (առարկաներ, որոնք չեն համապատասխանում իրենց հայելային արտացոլանքին) ներկայանում են շրջված» (Кэролл 1978: 114-118): «Ալիսը հայելու աշխարհում» երկում նման հայելային արտացոլանքների օրինակները բազմաթիվ են: Օրինակ՝ գրքի սկզբում Ալիսն ասում է.

‘Now, if you’ll only attend, Kitty, and not talk so much, I’ll tell you all my ideas about Looking-glass House. First, there’s the room you can see through the glass— that’s just the same as our drawing room, only the things go the other way. I can see all of it when I get upon a chair— all but the bit behind the fireplace. Oh! I do so wish I could see that bit! I want so much to know whether they’ve a fire in the winter: you never can tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too — but that may be only pretence, just to make it look as if they had a fire. Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way; I know that, because I’ve held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room’ (Carroll 2007: 12).

Այստեղ Ալիսը հայտնվում է բովսարում գոգին, չնայած ինքն էլ չի նկատում, թե ինչպես է այնտեղ հայտնվել: Իսկ հայելին իսկապես սկսում է հալչել, ինչպես արծաթափայլ մշուշը: Փոքր-ինչ հետո Ալիսն անցնում է հայելու միջով և հեշտությամբ ցատկում հայելու աշխարհ:

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

Ն. Գեյմանի «Քորալայնում» նույնպես առկա է հայելու սիմվոլիկան, որն անմիջապես հիշեցնում է «Ալիսը հայելու աշխարհում» վեպը: Չնայած Քորալայնի համար դուռն է ծառայում որպես մուտք դեպի Այլ Աշխարհ, այնուամենայնիվ, հենց հայելու մեջ են թակարդված երեք ուրվական երեխաներն ու Քորալայնի ծնողները: Հայելու մեջ նայելիս ամեն ինչ նույնն է թվում, սակայն իրականում տարբեր է: Այս զգացողությունն ունի նաև Քորալայնը, երբ հայտնվում է Այլ Աշխարհում. այնտեղ ամեն ինչ իրեն ծանոթ է, սակայն մի բան այն չէ: Նույնիսկ Այլ Մայրը գիտեր, որ հայելիներն իրականությունը ճիշտ չեն ներկայացնում.

The other mother smiled. “Mirrors,” she said, “are never to be trusted” (Gaiman 2008: 78).

Կողպված դռներ

Հեքիաթագիտության մեջ հատկանշական է նաև «կողպված դռան» սիմվոլիկան: Այն լայն կիրառում է ստացել հատկապես 19-րդ դարի սկզբին *միսթերի* ժանրի զարգացման հետ միասին: «Կողպված դռուր» դիպաշարային (սյուժետային) հնար է, ինչպես միսթերի, այնպես էլ հեքիաթի ժանրի ստեղծագործություններում:

Կողպված դռան սիմվոլը օգտագործվել է դեռևս «Հազար ու մի գիշեր» արաբական միջնադարյան հեքիաթների ժողովածուից սկսած մինչև մեր ժամանակների ամենահայտնի հերոս Հարրի Փոթերի մասին պատմվող վիպաշարում: Այն սրում է, ինչպես հերոսի, այնպես էլ ընթերցողի հետաքրքրությունն այն մասին, թե ո՞վ կամ ի՞նչ է դռնից այն կողմ, սակայն *միսթերի* ժանրի ստեղծագործություններում առավել կարևոր է, թե ինչպես են հերոսները հայտնվում դռան հակառակ կողմում:

Կողպված դռան սիմվոլը պակաս կարևոր տեղ չի գրավում նաև գրական երագում: Այս դեպքում հերոսն առաջ է ընկնում ստեղծագործությունում ծավալվող դեպքերից և երազի կամ երևակայության միջոցով անցնում է դռան մյուս կողմը՝ պարզելով փակ դռան գաղտնիքը: Այսպիսին է «Քորալայն» վեպի համանուն հերոսուհին: Երբ նրա մայրը հին ու ժանգոտ բանալիով բացում է փոքր և առեղծվածային դուռը, Քորալայնը, աղյուսե պատը տեսնելով, շատ է հիասթափվում: Սակայն ավելի է մեծանում նրա հետաքրքրությունը, և արկածների սիրահար աղջնակն ընկնում է երևակայության գիրկը:

Քորալայնի ենթագիտակցության մեջ դրոշմվում են փակ դռուն ու աղյուսե պատը, և մինչ նա քնով կընկներ, ենթագիտակցականը փորձում է բացահայտել փակ դռան առեղծվածը: Ուստի այս դեպքում փակ դուռը միջոց է՝ Քորալայնի երևակայությունն արթնացնելու համար:

Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» վեպի հերոս Ալիսի դեպքում դռան գործառույթն ու դերը միանգամայն այլ են: Աղջնակը, որ գրավված է փոքր դռնից այն կողմ գտնվող հրաշալի պարտեզով, անշուշտ, պետք է գործի դնի ամեն միջոց՝ այնտեղ հայտնվելու համար: Դրա համար նա պետք է խիզախի և անի ամեն ինչ՝ ձեռք բերելու դռան բանալին: Փակ դռներով միջանցքների մասին երագները հետապնդում են նաև Ջ. Ք. Ռոուլինգի հերոսին՝ կախարդ Հարրի Փոթերին:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Carroll L. (1979) *Alice in Wonderland* Moscow: Progress Publishers

2. Carroll L. (2007) *Through the Looking Glass and What Alice Found There* Scituate, MA: Digital Scanning, Inc.
3. Eco U. (1983) *Mirrors Semiotics and the Philosophy of Language* Bloomington: Indiana University Press, pp. 202—226
4. Freud S. (1938) *The Basic Writings of Sigmund Freud*. New York: Modern Library
5. Freud S. (1917) *Delusion and Dream* translated by Helen M. Downey, M.A. New York: Moffat, Yard And Company
6. Gaiman N. (2008) *Coraline* USA: HarperEntertainment.
7. Glance C. J. (2001) *Revelation, Nonsense or Dyspepsia: Victorian Dream Theories* // NVSA Conference (Northeast Victorian Studies Association) Mercer University
8. Hall, C. S. (1953). *A Cognitive Theory of Dream Symbols* // The Journal of General Psychology, 48, 169-186.
9. Hollindale P. (№ 3, September 2005). *Children's Literature in Education* // A Hundred Years of Peter Pan. vol. 36
10. Jung, C. G. (1974) *Dreams* // Translated by Hull, R.F.C. Princeton: Princeton University Press
11. Leslie S. (1933) *Lewis Carroll and the Oxford Movement*. — «*The London Mercury*», July, pp. 233— 239. Cited: AA, p. 212.
12. Виноградов Г.С. Страна детей: избр. тр. по этнографии детства/ Г.С. Виноградов; сост., библиограф. А.В. Грунцовского; подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой.—СПб.:Историч. наследие, 1998.—С. 156
13. Китайник М. Детский фольклор и детская литература/ М. Китайник// Дет. лит.—1940. —№5.—С.12
14. Льюис Кэрролл (1978) *Алиса в Стране Чудес и в Зазеркалье* Москва: Издательство «Наука»
15. Лойтер С.М. Поэтика детского стиха в ее отношении к детскому фольклору/ С.М. Лойтер.—Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005.—С. 13—15
16. Лойтер С.М. Русский детский фольклор и детская мифология: исследование и тексты/ С.М. Лойтер; М-во образования РФ, КГГ1У. —Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2001. - С.7—15; Кукулин И. Детское чтение советской эпохи: несоветский взгляд/ И. Кукулин, М. Майофис// НЛО. - 2003. —№2 (60). - С.214 -217 образ. Он присваивает его, «поверив», что этот образ его
17. Лотман Ю.М. Структура художественного текста/ Ю.М. Лотман.— М., 1970.—С.267
- Зеркало. Семиотика зеркальности// Тр. по знак, системам. Т.ХХП/ Тарт. гос. ун-т; под ред. Ю.М. Лотмана.—Тарту, 1988.—(Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. вып.831)
18. Медриш Д.П. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики.—Саратов, 1980.—190 с.
19. Рогачев В. (2015) *Критическая интерпретация детской книги и категория «память детства»*. // Детские чтения, [S.l.], v. 7, n. 1, p. 176-182, июль 2015. ISSN 2304-5817. Доступно на: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/172>
20. <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>

Ի. Դադյան

**Հրաշապատում երազի սիմվոլիկան
Ամփոփում**

Սույն հոդվածը նվիրված է անգլալեզու հրաշապատում հեքիաթներում երազային սիմվոլների ուսումնասիրությանը, որի շրջանակներում քննության են ենթարկվել Ջ. Ֆրոյդի և Կ. Յունգի երազների վերաբերյալ տեսությունները՝ վեր հանելու երազի սիմվոլիկայի առանձնահատկություններն առհասարակ: Այնուհետև հենվելով անգլալեզու հեքիաթանյութի վրա՝ առանձնացվել են դրանցում առավել լայն կիրառում գտած երազային սիմվոլները, որոնք նշանակալից դեր են կատարում ստեղծագործության ներիմաստի և հեղինակի անհատականության դինամիկայի բացահայտման գործում:

И. Дадян

**Символика сновидений в сказках
Резюме**

Данная статья посвящена изучению символики сна в англоязычных волшебных сказках. В рамках исследования были проанализированы теории З. Фрейда и К. Юнга о снах в целях выявления особенностей символики сна. Затем, опираясь на англоязычный сказочный материал, автором были выделены наиболее частотные символы сна, которые играют значительную роль в выявлении внутреннего смысла произведения и динамики индивидуальности автора.

I. Dadyan

**Dream Symbolism in Fairy Tales
Summary**

This article is dedicated to the study of dream symbols in English fairy-tales, within the framework of which S. Freud's and K. Jung's theories about dreams have been investigated in order to reveal the peculiarities of dream symbolism in general. Then, the most frequently used dream symbols have been thoroughly analysed to understand the role that they play in shedding light upon the intrinsic meaning of a literary creation and upon the personality dynamics of the creator.