Սոնա Կ. Ալավերդյան

ՇՐՋԱՆԱԿՎԱԾ ԱՐՁԱԿԻ (FRAME STORY) ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՀԵՏՔԵՐՈՎ*

Բանալի բառեր – շրջանակված արձակ, շրջանակման հնար, պատմական զարգացում, հիմնական պատում, ներդիր պատում, պատումային մակարդակ:

Մուտք

«Շրջանակված արձակ»[1] (frame story) հասկացությունը, որը հայտնի է նաև «տեքստ տեքստում», «պատմություն պատմության մեջ», «շրջանակ», «չինական տուփ», «ռուսական տիկնիկ», «միջարկված պատմություն», «բնավորված պատմություն», «տուփավորված պատմություն»[2] տարբերակներով[3], գրականագիտական բառարաններում[4] հիմնականում սահմանվում է որպես **պատմություն, որում ներդրված է մեկ այլ պատմություն, կամ որը պարունակում է պատմությունների շարք:** Եվ չնայած շրջանակված արձակը՝ որպես գրականագիտական հայեցակարգ, եվրոպական մշակույթում հայտնվել է 18-րդ դարի վերջին և 19-րդ դարի սկզբին, այնուամենայնիվ, գրական այս տեսակի ստեղծագործությունների ամենավաղ օրինակները անտիկ շրջանի գրականության պտուղ են: Ավելին՝ ժանրն առ այսօր շարունակում է մնալ գրողների ուշադրության կենտրոնում՝ որպես գրողական ժամանակակից հետաքրքրությունների բավարարման հարմար հար-

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 23.11.2021:

1 Որպես «frame story» եզրույթի հայերեն համարժեք տարբերակ՝ մեզ հայտնի է միայն գրականագետ Մելս Սանթոյանի և Արեն Սանթոյանի հեղինակած «Գրականագիտական բառարանում» արձանագրված «շրջանակված արձակ»-ը, որն էլ նպատակահարմար ենք համարել գործածել սույն աշխատանքում (տե՛ս **Սանթոյան Մ. Գ., Սանթոյան Ա. Մ.**, Գրականագիտական բառարան, Եր., «Վան Արյան» հրատ., 2006, էջ 150-151):

2 Տե՛ս **Nelles W.**, Frameworks: Narrative levels and embedded narrative, New York, Peter Lang, 1997, էջ 1:

3 Հիմնականում այս բոլոր եզրույթները գործածվում են որպես հոմանիշներ, ուստի հիշյալ հասկացության ուսումնասիրության համար սույն աշխատանքի շրջանակներում անդրադարձել ենք գրականագիտական միևնույն երևույթի տարբեր եզրույթներով բնութագրումներին՝ իհարկե նախընտրելով գործածել «շրջանակված արձակ» տարբերակը:

4 Տե՛ս **Cuddon J. A.**, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, London, Penguin Books, 1991, էջ 354, **Baldick C. R.**, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, New York, Oxford University Press, 2001, էջ 101, **Abrams M. H., Harpham G. G.**, A Glossary of Literary Terms, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2009, էջ 332, **Սանթոյան Մ. Գ., Սանթոյան Ա. Մ.**, նշվ. աշխ., էջ 150:

թակ, և հենց այս հանգամանքով է պայմանավորված խնդրի ուսումնասիրման արդիականությունը:

Հարցի պարզաբանումը պահանջում է փաստական հարուստ նյութ և ժամանակային մեծ ընդգրկում, ուստի սույն հոդվածի սահմաններում կքավարարվենք առանցքային հիմնախնդիրների համառոտ մեկնաբանությամբ: Ասվածից կարելի է ենթադրել, որ հոդվածում ոչ թե ներկայացվելու է ժանրի ամբողջական պատմությունը, այլ շեշտը դրվելու է նրա արմատների, կառուցվածքի, առանցքային հատկանիշների, պատմական զարգացման ընթացքում շարունակական փոփոխությունների ուսումնասիրության և զարգացման յուրաքանչյուր փուլի համար ժանրի ընդհանրական մոդելների ուրվագծման վրա:

1. Շրջանակված արձակի ակունքները

Ժանրի ակունքները հավանաբար պետք է փնտրել Արևելքում[5], մասնավորապես՝ Հին Եգիպտոսում և Հին Հնդկաստանում: Հին Եգիպտոսից մեզ հասած ժանրային ամենավաղ նախատիպերն են՝ «Հեքիաթ նավաբեկության ենթարկվածի մասին» (մոտ մ.թ.ա. 20–17–րդ դդ.), «Վեստքարի պապիրուսը» (հավանաբար մ.թ.ա. 18–16–րդ դդ.) և «Պերճախոս գյուղացին» (մոտ մ.թ.ա. 19–րդ դ.)[6], իսկ ահա Հին Հնդկաստանից հասածները՝ վեդայական գրականությունը (մոտ մ.թ.ա. 12–4–րդ դդ.), «Մահաբհարաթան» ու «Ռամայանան» (մոտ մ.թ.ա. 4–մ.թ. 3–րդ դդ.): Հարցի ուսումնասիրությամբ զբաղվող տեսաբանների կարծիքով՝ շրջանակված արձակը նկատելիորեն զարգացել և առավել մշակված դրսևորվել է «Պանչատանտրայում» («Հինգ գիրք», մոտ 3–4–րդ դդ.), որը, ըստ Ժ. Դյուբուայի (հայտնի է «Պանչատանտրայի» ֆրանսերեն թարգմանությամբ), Հնդկաստանում բացառիկ ժողովրդականություն է վայելել ինչպես ստեղծման ժամանակ, այնպես էլ դրանից շատ դարեր անց (այդ մասին են վկայում ստեղծագործության ամենուր տարածվածությունն ու դրա հետևանքով սանսկրիտ տասից ավելի տարբերակների գոյությունը)[7]: Ըստ էության, «Պանչատանտրայից» առաջ եղած ստեղծագործությունները պետք է համարել ժանրաստեղծ ուժեր, իսկ «Պանչատանտրան»՝ ժանրի կայացման առաջին ապացույց, որի ոչ միայն կառուցվածքային առանձնահատկությունները,

5 Երբեմն ժանրի առաջացումը կապվում է նաև հունական անտիկ գրականության հետ: Որպես փոքր պատմությունները մեծ պատմությամբ շրջանակելու հնարքի կիրառման օրինակ հաճախ հիշատակվում է Հոմերոսի «Ոդիսականը», որում Ոդիսևսը փեակների արքա Ալկինոսին է պատմում իր կյանքից պատմություններ: Համաձայնելով, որ այս ստեղծագործության մեջ կիրառված է շրջանակման հնարքը՝ կարծում ենք, որ ստեղծագործության ընդհանուր կառուցվածքի համար դա վճռորոշ նշանակություն չունի, քանի որ այն տվյալ երկի ձևավորման հիմնական միջոցը չէ:

6 Տե՛ս **Jay J. E.**, Orality and Literacy in the Demotic Tales, Leiden/Boston, Brill, 2016, էջ 27-36:

7 Տե՛ս **Гринцер П. А.**, Избранные произведения в 2 томах, Том 1. Древнеиндийская литература, М., Российский государственный гуманитарный университет, 2008, էջ 275:

այլև կյանքի պատկերման, գեղարվեստական պատկերի կառուցման ընդհանուր սկզբունքները հիմք են դառնում հետագայում գրվելիք ստեղծագործությունների համար: Այն ներառում է հինգ տանտրա-պատմություններ («Ընկերության կորուստը», «Ընկերներ ձեռք բերելը», «Պատմություն ագռավների և բվերի պատերազմի մասին», «Ձեռքբերումների վախճանը», «Անխոհեմ արարքները»), որոնք շրջանակման միջոցով ներդրվում են Վիշնուշարմանի եզերող պատմության մեջ: Եզերող պատմությունից իմանում ենք, որ Վիշնուշարմանը թագավորի խնդրանքով է շարադրել այս ստեղծագործությունը՝ իբրև ուսուցողական նյութ նրա որդիների համար, որպեսզի վերջիններս սովորեն պետությունն իմաստնորեն կառավարել: Պ. Գրինցերը, վերլուծելով «Պանչատանտրան», նշում է, որ հինգ տանտրաներն իրենց հերթին պարունակում են ներդիր բազմաթիվ պատումներ (առակներ, հեքիաթներ, պատմվածքներ, անեկդոտներ), որոնցից շատերը ևս ունեն պատումային երրորդ, չորրորդ և նույնիսկ հինգերորդ ենթամակարդակներ[8]:

2. Հետագա զարգացումը

Շրջանակված արձակի ավանդույթները շարունակվեցին նաև հետագայում: Գրինցերի պնդմամբ՝ միջնադարյան Հնդկաստանում գրեթե նույնքան տարածված և նույն հաջողությունը վայելող շրջանակված ստեղծագործություններ էին «Հիտոպադեշան» («Բարի խրատ», 9–10-րդ դդ.), «Վետալապանչավինշատին» («Քսանհինգ պատմություն Վետալների մասին», 5–7-րդ դդ.), «Շուքասապտատին» («Թութակի յոթանասուն պատմությունները», մոտ 5–2-րդ դդ.) և «Վիկրամաչարիտան» կամ «Սինհասանադվատշիկան» («Վիկրամայի կյանքը» կամ «Արքայական գահի 32 պատմությունները», մոտ 11–12-րդ դդ.): «Հատկապես ուշագրավ է, որ շրջանակված արձակը հանրաճանաչություն ձեռք բերեց ոչ միայն Հնդկաստանում, այլ նաև նրա սահմաններից դուրս, ոչ միայն հնդկական, այլ նաև ասիական և եվրոպական շատ ժողովուրդների լեզուներով»[9],– գրում է Գրինցերը: Ի. Ս. Ռաբինովիչը շրջանակված արձակի այս բացառիկ լայն տարածվածությունը բացատրում է դրա՝ «սանսկրիտ գրականության ամենադեմոկրատական ժանրը» լինելու հանգամանքով: Ըստ տեսաբանի՝ **ժանրն իր ծագմամբ պարտական է անտիկ շրջանի արվեստին**, որի կանոնները կտրականապես արգելում էին հասարակ ժողովրդին որպես հերոս հայտնվել թատրոնի բեմում: Ուստի հենց նման հերոսների և նման հանրույթի համար

8 Տես նույն տեղում, էջ 279:
9 Նույն տեղում, էջ 276:

ստեղծվեց մի ժանր, որը սնվում էր հասարակ մարդկանց, արհեստավորների, վաճառականների արժեքների, հավատալիքների և ավանդույթների համակարգով ու նրանց կենսակերպի և վարքագծի շնչով[10]:

Շրջանակված արձակի լայն տարածվածության խնդրին անդրադարձել է նաև Գրինցերը՝ խոսելով դրան նպաստող ժանրային մի քանի առանձնահատկությունների մասին: Ըստ նրա՝ **առաջինը** բխում է ժանրի կառուցվածքային-կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններից. շրջանակված արձակը բնութագրվում է ընդհանուր պատմողական շրջանակով, որում ներդրվում են մեծ և փոքր պատմություններ, որոնք երբեմն թեմատիկորեն կապված են շրջանակի հետ, բայց ավելի հաճախ ուղղակիորեն կապ չունեն: Այս հատկանիշն է ահա, որ հնարավորություն է տվել համատեղելու տարասեռ և տարաբնույթ պատմություններ մեկ գրքում՝ միաժամանակ ապահովելով ստեղծագործության ներքին ամբողջականությունը: **Մյուսը**, որը, ըստ Գրինցերի, ամենակարևորն է, ճկունությունը, հեշտ փոփոխելիությունն է. «....քանի որ ներդիր պատմությունները կարծես թե հայտնվում են հիմնական գործողության դադարների ընթացքում և քիչ են կախված շրջանակող պատումից, շրջանակված արձակի յուրաքանչյուր հեղինակ, կազմող կամ թարգմանիչ կարող էր, ըստ իր ճաշակի, ձևափոխել դրանք, փոխարինել նորով, լրացնել կամ փոփոխել: ....Շրջանակային կոմպոզիցիան այս կերպ ապահովել է շրջանակված արձակի օրգանական հարմարեցումը ցանկացած ժամանակի և մշակութային ցանկացած միջավայրի»[11]:

Վերոնշյալ առանձնահատկությունների շնորհիվ է, որ այս ժանրը դարերի ընթացքում աստիճանաբար տարածվել է Մերձավոր Արևելքում և Եվրոպայում: Հավանաբար շրջանակված առաջին ստեղծագործությունը, որ թարգմանվել է այլ լեզվով, «Պանչատանտրան» է: Ամենավաղ թարգմանության հեղինակը 6-րդ դարի պարսիկ բժիշկ Բորզույան է, որը Խոսրով Անուշիրվանի ցուցումով այն փոխադրել է պահլավերենի (միջին պարսկերեն)[12]: 570 թ. մեկնելով Հնդկաստան՝ Բորզույան ի սկզբանե նպատակ է ունեցել որոնելու այն առասպելական բույսը, որը կպահեր կյանքի էլիքսիրն ու մահացածներին հարություն կտար: Սակայն երկարատև և ապարդյուն փնտրտուքներից հետո նա վերջապես հանդիպել է մի փիլիսոփայի, որը հայտնել է, որ էլիքսիրն իրականում գիրք է, և այդ գիրքը «Պանչատանտրան» է: Հնդկաստանի թագավորը Բորզույային թույլ է տվել կարդալ ստեղծագործությունը միայն չպատճենելու պայմանով: Բորզու-

10 Տե՛ս **Рабинович И. С.**, Сорок веков индийской литературы: Очерк истории, М., «Наука», 1969, էջ 87:

11 **Гринцер П. А.**, указ. соч., с. 278-279.

12 Մեկ այլ տեսակետի համաձայն՝ Բորզույան սանսկրիտ տարբերակը գրառողն է, իսկ թարգմանիչը Սասանյան ազնվական Բոզորգմեհրն է, որին Բորզույան ուղարկել էր «Պանչատանտրայի» կրկնօրինակը՝ պահլավերեն փոխադրելու համար (տես **Djalal Khaleghi-Motlagh**, Encyclopaedia Iranica, Vol. IV, Fasc. 4, 1989, էջ 381-382, https://iranicaonline.org/articles/borzuya-also-burzoe-a-physician-of-the-time-of-kosrow-i- (մուտք՝ 01.05.2021)):

յան, իհարկե, առերես ընդունել է պայմանը, բայց իրականում չի հնազանդվել այդ ցուցումին: Նա, ամեն օր անգիր սովորելով գրքի մի գլուխը, վերադարձել է իր սենյակ և թղթին հանձնել այն, ինչ մտապահել է՝ այդպիսով ըստ էության կրկնօրինակելով «Պանչատանտրան»[13]: Եվ չնայած այս թարգմանությունը չի պահպանվել, այնուամենայնիվ, մեզ են հասել ստեղծագործության փահլավի տարբերակի երկու՝ հին սիրիերեն և արաբերեն փոխադրությունները: Սրանցից առավել կարևոր նշանակություն է ունեցել արաբերեն տարբերակը (8-րդ դ.), որի հեղինակը պարսիկ գրականագետ և արձակագիր, ադաբի գրականության հիմնադիր Աբդալլահ իբն ալ-Մուկաֆան է: Նրա փոխադրությունը որոշակիորեն տարբերվում է Բորզույայի փոխադրությունից, քանի որ հարստացված է պարսկական և արաբական հեքիաթներով, Ղուրանից մեջբերումներով, իսկ ստեղծագործության որոշ հատվածներ էլ պարզապես հանված են: Արաբերեն տարբերակը ստացել է նոր վերնագիր՝ «Քալիլա և Դիմնա». **Քալիլա**-ն և **Դիմնա**-ն «Պանչատանտրայում» որպես պատմողներ հանդես եկող երկու շնագայլերի՝ Կարատակայի և Դամանակայի անունների ձևափոխված տարբերակներն են: Աբդալլահ իբն ալ-Մուկաֆայի փոխադրության նշանակությունը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ հենց նրա «Քալիլա և Դիմնա»-ն է դարձել եվրոպական տասնյակ թարգմանությունների հիմնական աղբյուրը: Մոտ 1080 թ. Սիմեոն Սեթի թարգմանությամբ հունարեն տարբերակը, որում շնագայլերը հանդես են գալիս Ստեֆանիտ և Իխնիլատ անուններով, տարածվել է Բյուզանդիայում, ապա նաև հիմք է հանդիսացել լատիներեն և սլավոնական բազմաթիվ լեզուներով փոխադրումների համար: Իսկ մոտ 1100 թ. ռաբբի Ջոելի եբրայերեն թարգմանությունը աղբյուր է հանդիսացել եվրոպական մի շարք լեզուներով տարբերակների համար: Ընդհանուր առմամբ, ծնունդ առնելով Հնդկաստանում, «Պանչատանտրան» փահլավերենի ու արաբերենի միջոցով անցել է Եվրոպա և Միջին Արևելք, ու մինչև 17-րդ դարը շրջանառության մեջ էին ստեղծագործության ավելի քան հարյուր տարբերակներ[14]:

«Պանչատանտրայի» թարգմանված տարբերակներից բացի՝ միջնադարյան շրջանում ի հայտ եկան շրջանակված արձակ ժանրի նոր ստեղծագործություններ՝ երբեմն գրական տվյալ երկի փոխառության և տարածման, երբեմն էլ ինքնուրույն զարգացման հետևանքով: Հայտնի են հավանաբար հնդկական ծագմամբ և միջին պարսկերենով ու արաբերենով դեպի եվրոպական գրեթե բոլոր երկրներ անցած «Իմաստուն յոթ վարպետները» կամ «Հռոմի յոթ իմաստունները», իսպանական գրականության աշ-

13 Տե՛ս նույն տեղում:

14 Տե՛ս **Гринцер П. А.**, նշվ. աշխ., էջ 276-277, **Keith-Falconer I. G. N.**, Kalilah and Dimnah or The Fables of Bidpai, Cambridge, Cambridge University Press, 1885, էջ XIV-XV, **Panchatantra**: Indian Literature, Encyclopaedia Britannica, /https://www.britannica.com/topic/Panchatantra-Indian-literature (մուտք՝ 01.05.2021):

խատանքներից Պեդրո Ալֆոնսոյի «Ուղեցույց հոգևորականներին»-ը (12-րդ դ.) և Խուան Մանուելի «Կոմս Լուկանորը» (14-րդ դ.), լատինական գրականության հուշարձան «Հռոմեական արարքները» (13-րդ դ. վերջեր) և այլն:

Հարկ ենք համարում նշել, որ շրջանակված արձակի մասնակի դրսևորումներ նկատվել են նաև աստվածաշնչյան տեքստերում, մասնավորապես՝ Ծննդոցում և Հիսուսի առակներում: Ծննդոցի պարագայում խոսքը Հովսեփի պատմության (Ծննդոց 37:50) մասին է, որի մեջ ներ- դրված է Հուդայի և Թամարի պատմությունը (Ծննդոց 38): Այն ակնհայտորեն Հովսեփի պատմության սյուժետային գծի շարունակությունը չէ, սակայն այս ներդիր պատումը հնարավորություն է տալիս զուգահեռներ անցկացնելու Հովսեփի և Թամարի կերպարների միջև: Ինչ վերաբերում է Հիսուսի առակներին, ապա դրանցում շրջանակման միջոցով ստեղծվում է բանավոր հաղորդակցական իրադրություն, որում Հիսուսը, պատմողական ձայն ստանալով, մի շարք ուսուցողական պատմություններ է պատմում՝ պատումը միաժամանակ հաղորդելով և՛ այդ պատմության անմիջական իրացնողներին՝ գեղարվեստական ունկնդիրներին, և՛ ընթերցողին: Այնուամենայնիվ, դարձյալ ընդգծենք, որ բերված օրինակները Աստվածաշնչի ընդհանուր կառուցվածքում միայն մասնակի դրսևորումներ են:

Շրջանակված արձակի ժամանակակից ընկալման դիտանկյունից հայացք նետելով միջնադարյան հայ մատենագրությանը՝ կարող ենք որոշ առնչություններ գտնել նաև հայ պատմական արձակի և շրջանակված արձակի գեղարվեստական կառուցվածքների միջև: Այդ առնչություններն առավել ցայտուն դրսևորվում են հատկապես այն դեպքերում, երբ հեղինակներն իրենց խոսքը կառուցելիս կա՛մ դիմում են պատմական զանազան իրական աղբյուրների օգնությանը՝ կատարելով տեքստային ուղղակի կամ անուղղակի ներդրումներ՝ այդպիսով ապահովելով ստեղծագործության հավաստիությունը, կա՛մ էլ պատմական որևէ անցքի վերաբերյալ սեփական շարադրանքը վերագրում են հնարովի հեղինակի՝ իբրև ականատեսի գրավոր վկայություն՝ հաղորդվածի իսկության նկատմամբ ընթերցողներին հավատ ներշնչելու համար: Որպես օրինակ կարելի է հիշել հայ դասական պատմագիտության հիմնասյուն Մովսես Խորենացու «Պատմութիւն Հայոց»-ը, որում Պատմահայրը պատմական աղբյուրներից տեքստային ներդրումներ է անում, ընդ որում, ներդրված պատմողական իրադրությունը հիմնական պատմողական իրադրությունից տարբերվում է նրանով, որ պատմողը (տվյալ դեպքում՝ Խորենացին) մնում է նույնը, տեսանկյունն է փոխվում (օրինակ, երբ կիզակետավորման սուբյեկտ են դառնում Մար Աբաս Կատինան, Հուլիոս Ափրիկանոսը, Բարդածանը և շատ ուրիշներ):

Ժանրային առնչություններին նպաստող մյուս հանգամանքը, մեր կարծիքով, պայմանավորված է պատմիչների երկերում շատ հաճախ հանդիպող թղթային միավորներով, որոնք հիմնականում, ինչպես իրավացիորեն նկատել է Ստեփանոս Մալխասյանը, «վավերական պատճեններ չեն իրոք գրված թղթերի, այլ հորինված են հեղինակից այն ձևով ու բովանդակությամբ, որ հեղինակի կարծիքով պետք է ունենային այդ թղթերը, եթե իրոք գրված լինեին»[15]: Ամեն դեպքում այդ թղթերը, անկախ նրանից՝ վավերական պատճեններ են, թե հեղինակային երևակայության արդյունք, ներդրվող տեքստեր են, որոնք օրգանապես բխում են թեմայից, նպաստում նկարագրվող իրադարձությունների բացահայտմանը:

Որպես հայ միջնադարյան գրականության մեջ շրջանակված արձակի տիպիկ օրինակ, կարծում ենք, կարելի է դիտարկել «Պատմութիւն Տարօնոյ» երկը, ընդ որում, այս հարցում բացարձակ նշանակություն չունի՝ այն մեկ անձնավորության գրչին է պատկանում, թե երկու[16]: Փաստն այն է, որ դրանում ընդգրկված երկու հիմնական պատմությունները շարադրված են ասորի Ձենոբ Գլակի և Հովհան Մամիկոնյանի պատմողական ձայներով, որոնք միավորված են հեղինակային մտահղացման միասնությամբ, ինչը ներկայացված է երկի վերջում տեղ գտած հիշատակարանում: Հանդես գալով որպես կոմպոզիցիոն շրջանակ՝ հիշատակարանը թեև չի բացում բուն պատմությունը, սակայն սկզբից և վերջից այն առնում է որոշակի շրջանակի մեջ: Ավելին՝ հենց դա է օգնում ենթադրելու, որ տվյալ ստեղծագործության՝ նման եղանակով կառուցման հեղինակային դրդապատճառը հավանաբար պետք է պատմողի ասելիքի նկատմամբ ընթերցողի վստահության մեծացումը եղած լիներ: Դա, ի դեպ, շրջանակման հնարի «մատուցած հիմնական ծառայություններից» մեկն է:

Այսպիսով՝ նկատենք, որ չնայած շրջանակված արձակի կառուցվածքը դեռ վաղ ժամանակներից էր հայտնվել արևելյան և արևմտյան գրականություններում, երկար ժամանակ պահանջվեց, որ այն՝ որպես գրական ժանր, գիտական պատշաճ ուշադրության արժանանա և իր հաստատուն տեղը զբաղեցնի գրականության պատմության ու տեսության համայնապատկերում: Այդ հարցում կարևոր նշանակություն ունեցան կոթողային այնպիսի աշխատանքներ, ինչպիսիք են Ջովաննի Բոկաչչոյի «Դեկամերոնը» (1353 թ.), Ջեֆրի Չոսերի «Քենթերբերյան պատմությունները» (1387–1400 թթ.) և «Հազար ու մի գիշերը» (եվրոպական առաջին թարգմանությունից հետո, որը լույս տեսավ 12 հատորով 1704–1717 թթ.), որոնց կառուցվածքն էապես ազդեց հետագա գրողների ստեղծագործությունների վրա և շարժեց տեսաբանների քննասիրությունը:

15 **Խորենացի Մ.**, Հայոց պատմություն, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1981, էջ 327:
16 Տե՛ս **Մամիկոնյան Հ.**, Տարոնի պատմություն, Եր., «Խորհրդային գրող» հրատ., 1989, էջ 3-18:

Շրջանակված արձակ ժանրը նոր շունչ, նշանակություն և կիրառություն ստացավ հատկապես 19-րդ դարում՝ շնորհիվ գերմանական գրականության: Այն նախընտրելի ժանր էր դարաշրջանի ականավոր մի շարք գրողների համար, ինչպիսիք են Յոհան Վոլֆգանգ ֆոն Գյոթեն («Գերմանացի փախստականների զրույցները»), Կլեմենս Բրենտանոն («Պատմություն ազնիվ Կասպերլի և գեղեցիկ Աննելի մասին»), Վիլհելմ Հաուֆը («Շպեսարտի պանդոկը»), Ֆրանց Գրիլպարցերը («Սանդոմիրյան վանք», «Աղքատ երաժիշտը»), Գոտֆրիդ Կելլերը («Սելդվիլացի մարդիկ», «Ցյուրիխյան նովելներ», «Էպիգրամը»), Կոնրադ Ֆերդինանդ Մեյերը («Վանականի հարսանիքը»), Էռնեստ Թեոդոր Ամադեուս Հոֆմանը («Սերապիոն եղբայրներ») և այլք:

Յ. Վ. Գյոթեի «Գերմանացի փախստականների զրույցները» (1795 թ.), ներկայանալով որպես մի խումբ հերոսների կողմից բանավոր պատմված պատմությունների շարք, պահպանեց Բոկաչչոյի «Դեկամերոնի» միջոցով հաստատված կապը նովելի և շրջանակված արձակի միջև՝ այդ կերպ ժանրը դարձնելով գերմանական գրական ավանդույթի մի մասը: Գրական դաշտում Գյոթեի ստեղծագործության հայտնվելուց հետո գերմանացի շատ գրողներ, հետևելով նրա օրինակին, ընդլայնեցին եզերող շրջանակն ու նրա հերոսների թիվը՝ միևնույն ժամանակ ուշադրության կենտրոնում պահելով եզերող շրջանակի և ներդիր պատումների բովանդակությունների կապման ձևը (**եզերող և ներդիր պատումների բովանդակային կապը նախկինում ստեղծված երկերում հիմնականում բացակայում էր.** այդ երկերը, ըստ էության, կառուցվում էին ճիշտ այնպես, ինչպես «Հազար ու մի գիշերը» կամ հայ գրականությունից Ռուբեն Ֆիլյանի «Անծանոթ ինքնակենսագրությունը»[17], գրված, իհարկե, շատ ավելի ուշ շրջանում):

Ապա սկսեցին փորձարկել ժանրը՝ շրջանակված արձակի կառուցվածքում կատարելով էական փոփոխություններ: Նախ՝ եզերող շրջանակը, որ նախկինում պարզապես բազմաթիվ պատմություններ միավորող կաղապար էր, ստեղծագործության՝ իրադարձությունների մասին կապակցված և կարգավորված ձևով տեղեկացնող ընդհանուր կառուցվածքում ստանձնեց կարևոր դերակատարություն՝ շնորհիվ պատմողական որակների ավելացման: Երկրորդ՝ գրողների կողմից շրջանակող և շրջանակված պատումների միմյանց հետ հարաբերվելու հարցն ուշադրության կենտրոնում ունենալը հանգեցրեց նրան, որ պատումային տարբեր մակարդակների գործող անձանց միջև ստեղծվում են տարատեսակ բարդ հարաբերություններ: Ասվածը լավ պատկերացնելու համար հետադարձ

17 Հետաքրքրական է, որ այս ստեղծագործությունը ներդիր պատումների միջև բովանդակային կապի բացակայության պատճառով համարվել է պատմվածաշար, սակայն իրականում երկն ունի հստակ եզերող շրջանակ («Նախաբանի փոխարեն» հատվածը), ինչը թույլ է տալիս մեզ ասել, որ գործ ունենք շրջանակված ստեղծագործության հետ:

հայացք նետելով գրեթե նույն շրջանի հայ գրականությանը՝ հիշենք Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին», որի հիմնական պատումն ընդմիջարկվում է վիպակի գլխավոր հերոսներից Ռուբեն Թուսյանի և Սառայի սիրային պատումով (ներկայացված հենց իր՝ Թուսյանի կողմից), ինչն օգնում է բացահայտելու հիմնական պատումում նույնպես հանդես եկող այդ կնոջ՝ մնացյալ հերոսների հետ հարաբերվելու հոգեբանական խոչընդոտները, ինչպես նաև չափազանց մեծ նշանակություն է ունենում այդ երկու կերպարների որոշակիացման և հոգեբանական ամբողջացման համար:

Այս շրջանում շրջանակված արձակի նման լայն կիրառականությունը բացատրվում է մի քանի հանգամանքներով: **Առաջին** դրդապատճառը պայմանավորված է արտաքին ազդակով՝ պատմաքաղաքական իրավիճակով, որն առկա էր 19-րդ դարում: Ինչպես հայտնի է, տվյալ ժամանակաշրջանում գերիշխում էին պատերազմները, հեղափոխություններն ու ապստամբությունները, և շրջանակված արձակի կառուցվածքն ու նրա՝ պատմողական բազմաթիվ ձայներ ունենալու առանձնահատկությունը թույլ տվեցին ժամանակի հեղինակներին արդյունավետորեն անդրադառնալ քաղաքական և սոցիալական տեղաշարժերին՝ հերոսների միջև քննարկումներ ծավալելու միջոցով: **Մյուս** հանգամանքը կարող է պայմանավորված լինել տվյալ շրջանում լայն տարածում գտած ինքնառեֆլեքսիայի և ինքնաճանաչման հասկացություններով, որոնք փիլիսոփայության մեջ լայնորեն քննարկվել էին Կանտի, Հեգելի և այլոց կողմից: Վերջիններիս հուզում էին գիտակցության միջոցով մարդու ինքնաճանաչման, այդ գործունեության սուբյեկտը դառնալու, «ես»-ը «ոչ ես»-ից տարբերակելու խնդիրները: Այդ նույն հարցերը հայտնվեցին նաև գրականության հետաքրքրության տիրույթում: Գեղարվեստական ռեֆլեքսիաների սկիզբը դրվեց գերմանական ռոմանտիզմի շրջանակներում՝ ստեղծելով մի գրականություն, որն ինքն իրեն գիտակցում է: Եվ քանի որ **գրականության ինքնառեֆլեքսիա** ասելով սովորաբար հասկացվում էր գրականության արտացոլումը գրականության մեջ (տեքստ, որը խորհրդածում է ինքն իր մասին և ի վերջո հենց գրական տեքստի տիրույթում պատկերում խորհրդածման արդյունքը[18]), այդ հանգամանքը ևս նպաստեց 19-րդ դարի սկզբին շրջանակված արձակի նկատմամբ հատուկ հետաքրքրության մեծացմանը:

Շրջանակման հնարը, գրեթե նույն ժամանակից սկսած, թափանցեց նաև աստիճանաբար զարգացող գոթական վեպ[19]՝ հնարավորություն ընձե-

18 Տե՛ս **Էթարյան Ե. Հ.**, Մետագրականությունը և ռոմանտիկական հեգնանքը, «Գրականագիտական հանդես», Եր., «Արմավ» հրատ., 2019, ԺԸ, էջ 114-128:

19 «18-րդ դարի 2-րդ կեսի և 19-րդ դարի 1-ին կեսի արևմտաեվրոպական և ամերիկյան գրականություններում «սարսափների և գաղտնիքների» վեպ, որի տարբերակիչ հատկանիշը «համաշխարհային չարի» թեմատիկան և փիլիսոփայությունն են: Ծագել է որպես հակադրություն լուսավորական վեպի ռացիոնալիզմի: **Գոթական վեպին** բնորոշ է գերբնականի, հանելուկայինի, մռայլության պատկերումը: Սյուժեները, որպես կանոն, գաղտնի հանցա-

ռելով ստեղծելու իրականի և անիրականի փոխհարաբերության նոր պատկերներ: Գոթական գրեթե բոլոր կանոնիկ վեպերը հենց շրջանակված արձակ ժանրի ստեղծագործություններ են: «Գոթական պատմությունները պատմությունների ներսում: Շրջանակ պատումները և ռեալիզմը տվյալ ժանրում (1790–1900)» աշխատության հեղինակ Թար Քլեյթոնը, հենվելով նախկինում խնդրին անդրադարձած մասնագետների տեսակետների վրա, գտնում է, որ եթե ռեալիզմը ցույց է տալիս հայելու մեջ արտացոլված աշխարհը, ապա գոթական գրականությունն ապակուն նայում է մռայլ կերպով՝ առաջարկելու մարդկային փորձի թաքնված ոլորտները: Գոթական շրջանակված արձակը վերացնում է պատումայինի և ճանաչողության սահմանները՝ թողնելով ապակայունացնող ազդեցություն, որը մարտահրավեր է նետում ռացիոնալ իմացաբանությանը և առաջարկում ավելի խոր «իրականություն»: Ընդ որում, ըստ Քլեյթոնի, այդ այլընտրանքային «իրականության» բացահայտումն իրականացվում է պատմողական շրջանակների ձևական հատկանիշների, դրանց բնորոշ գործառույթի, ստեղծագործությունների կենտրոնական պատումների և դրանց շրջանակների փոխազդեցության դինամիկայի շնորհիվ[20]: Համաձայն լինելով այս պնդմանը՝ կարծում ենք՝ գոթական շրջանի գրողները նախընտրեցին կիրառել շրջանակման հնարը գերազանցապես այն պատճառով, որ դրանով ստեղծված գործերի **պատումային բազմամակարդակ կառուցվածքը** լավագույնս կարող էր թույլ տալ պատկերել ու քննել բնականի և գերբնականի միջև ընկած տարածությունները: Այս է պատճառը, հավանաբար, որ բնականի և գերբնականի, իրականության և այլընտրանքային իրականության մռայլ ու տանջալի քննումը գոթական շրջանակված արձակում սկսվում է էքստրադիեգետիկ պատումով[21], որը հիմնականում ծառայում է որպես ընթերցողին ստեղծագործության գեղարվեստական աշխարհ տեղափոխելու համար նախապատրաստող տարածք: Շնորհիվ այն հանգամանքի, որ եզերող շրջանակի՝ էքստրադիեգետիկ մակարդակի պատումային իրականությունն ավելի մոտ է ընթերցողական իրականությանը, քանի որ նա դեռ չի հասցրել շատ հեռանալ իր իրականությունից, պատմողի ասելիքի նկատմամբ ընթերցողը լցվում է մեծ վստահությամբ, ինչի հետևանքով էլ հնարավորություն է ունենում առավել խորանալու գեղարվեստական իրականության մեջ՝ ներքաշ-

---

գործություններն են, հերոսները կրում են ճակատագրի և դիվականության կնիքը» (**Սանթոյան Մ. Գ., Սանթոյան Ա. Մ.**, նշվ. աշխ., էջ 38-39):

20 Տե՛ս **Tarr C. C.**, Gothic Stories within Stories: Frame Narratives and Realism in the Genre, 1790-1900, Jefferson, McFarland, 2017, էջ 2-3:

21 Շրջանակված արձակը պատումային մակարդակների դիտանկյունից քննած Ժ. Ժենետը «Պատմողական դիսկուրս» աշխատության մեջ առանձնացնում է պատմողական երեք մակարդակ՝ **էքստրադիեգետիկ**, որը ցանկացած պատմությունից դուրս պատումային իրադարձությունն է, **ինտրադիեգետիկ** կամ **դիեգետիկ**, որը հիմնական պատումում ներկայացված իրադարձությունների ամբողջությունն է, և **մետադիեգետիկ**, որը ինտրադիեգետիկ մակարդակում ներդրված պատումն է (տե՛ս **Genette G. R.**, Narrative Discourse: An Essay in Method, New York, Cornell University Press, 1983, էջ 228-229):

վելով ներդիր պատումում **ստեղծված նոր իրականություն** և մոտիկից ծանոթանալով կենտրոնական գործողություններին: Առավել մոտ դիրքերից ծանոթացումն էլ իր հերթին հանգեցնում է նրան, որ կենտրոնական գործողությունների սարսափեցնող և մռայլ տրամադրություններն ու իրադարձությունները տպավորիչ ազդեցություն են թողնում ընթերցողների վրա:

Պատմության կառուցման համար գոթական բազմաթիվ ստեղծագործությունների շրջանակումն իրականացվում է ինչ-որ մեկի կողմից օրագրերի, գրառումների, նամակների կամ բանավոր խոսակցությունների օգտագործման միջոցով: Երբեմն նաև նկատում ենք, որ ներդիր պատումները միմյանցից ձևային առումով առանձնացնելը (գլուխների բաժանելը) պարտադիր պայման չէ շրջանակման հնարի կիրառման համար:

Շրջանակված արձակի վերոշարադրյալ առանձնահատկություններն արտահայտված ենք տեսնում գոթական գրականության այնպիսի երկերում, ինչպիսիք են Հորաս Ուոլփոլի «Օտրանտո ամրոցը», Ննա Ռադքլիֆի «Ուդոլֆ ամրոցի գաղտնիքները», Մեթյու Լյուիսի «Վանականը», Չարլզ Մեթյուրինի «Մելմոթ թափառականը», Բրեմ Սթոքերի «Դրակուլան», Վալտեր Սքոթի «Իմ տանտիրոջ հեքիաթները», Մերի Շելլիի «Ֆրանկենշտեյն կամ ժամանակակից Պրոմեթևսը», Ջեյմս Հոգի «Արդարացված հանցագործի գաղտնի խոստովանությունները», Էմիլի Բրոնտեի «Մոլեգին հողմերի դարավանդը», Հենրի Ջեյմսի «Պտուտակի պտույտը», Ջոզեֆ Քոնրադի «Խավարի սիրտը» և այլն:

3. Շրջանակված արձակն այսօր

Գրականության հորիզոնում շրջանակված արձակը դարձյալ վերածնվեց պոստմոդեռնիզմի շրջանում՝ հանդես գալով կիրարկման այլ միտումով ու ձևով: Շրջանակման հնարը դարձավ ստեղծագործության կառուցման հիմնական միջոց՝ կարևորագույն տեղ զբաղեցնելով պոստմոդեռնիզմի սահմանման և բնութագրման առանձնահատկությունների շարքում: Ժառանգելով մոդեռնիզմի մտահոգությունները՝ ճշմարտությունը գտնելու անկարողությունը, տեխնոլոգիական հասարակությունից օտարումը, զանգվածային մշակույթի իմաստը հասկանալու դժվարությունը՝ պոստմոդեռնիստները, սակայն, ոչ թե մոդեռնիստների նման փորձարկումներով արձագանքեցին այդ մարտահրավերներին (համենայնդեպս, նրանց թվաց, թե այդ ճանապարհով չեն ընթանում), այլ իրենց մտավախությունը հայտնեցին այն մասին, որ բոլոր հնարավոր փորձարկումներն արդեն իսկ արվել են: Ուստի նրանք փորձեցին **գտնել** գրական յուրօրինակ ձևեր, որոնք պարզապես նախկինների ածանցյալները չէին լինի:

Գրելու սպառված հնարավորությունների պայմաններում գրականությունը վերականգնելու համար իբրև այլընտրանքային հնարավոր ուղի ընտրվեց **սպառվածությունն իր իսկ օգտին օգտագործելը**: Այն հենվում էր տեքստի կառուցվածքը քանդելու ու դրա հիմքում ընկած կառույցները բացահայտելու վրա, ինչի նպատակն էր ընթերցողի ուշադրությունը պատմողական բովանդակությունից շեղել դեպի իրական պատմողականություն կամ այն պարագան, որում ստեղծվում է պատմությունը: Այսպիսով՝ ստեղծվեցին երկեր, որոնք գրելու անհնարինության համար հնարավորության հիմք դարձան: Որպես արդյունք՝ գրողական հայացքն ուղղվեց շրջանակված արձակին, որը, սակայն, նախորդ շրջաններում ստեղծված նույն ժանրի գործերից հիմնականում տարբերվեց նրանով, որ **շրջանակման հնարի կիրարկմամբ գրողները միջպատումային ակտիվ փոխշփումներով ու փոխազդեցություններով օժտեցին իրենց երկերը, որպեսզի դրանցում պատումներն անպայմանորեն հատվեն, արձագանքեն մեկը մյուսին և գործեն միջտեքստային տարածությունում:** Ընդ որում, երկխոսության և փոխազդեցության մեջ դրվեցին՝

1. ներկայում՝ ստեղծագործությունը գրելու ընթացքում ստեղծվող պատումները, օրինակ՝ Հրանտ Մաթևոսյանի «Աշնան արևը» (հիմնական պատումում երբեմն-երբեմն հայտնվում են ներդիրներ Արմենակի գրվածքներից, որոնք հեղինակի ստեղծած կերպարի գրչին են պատկանում, հետևաբար տվյալ գործի շրջանակում ծնված տեքստեր են), Հովհաննես Երանյանի «Մեղքի պարանը» (գործ ունենք հոր, որդու և դստեր ձայներով ներկայացված պատումային երեք մակարդակների հետ, որոնք դարձյալ ծնվել են տվյալ ստեղծագործության տիրույթում),

2. արդեն իսկ ստեղծված, գրական շրջանառության մեջ դրվածները: Ավելին՝ մի դեպքում հնարավոր է՝ տվյալ ստեղծագործության մեջ ներդրվի որևէ հատված նույն հեղինակի այլ ստեղծագործությունից (օրինակ՝ Լևոն Խեչոյանի «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպը, որում Խեչոյանը ներդրել է դրան նախորդող «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» գործից Արշակի և Փառանձեմի իր շարադրած պատմության ողջ հատվածը՝ օգտագործելով այն այլ համատեքստում[22]), մյուս դեպքում՝ այլ հեղինակի տեքստ, բանահյուսական պատմություն (օրինակ՝ Զորայր Խալափյանի «Որտե՞ղ էիր, մարդ Աստծո» վեպը, որում ներդրվել է ճապոնական մի հեքիաթ փոքրիկ ձկնորս Ուրասիմայի մասին):

Ուշագրավ է, որ վերջին տիպի փոխազդեցությունների միջոցով գրվեցին և շարունակում են գրվել ստեղծագործություններ, որոնցում մեծ տեղ է հատկացված դասական տեքստերին, դրանց հղմանը, ընթերցմանը և վե-

22 Տես **Խեչոյան Լ. Վ.**, Երրորդ որդին: Պատմվածքներ: Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի, Եր., «Նաիրի» հրատ., 2002, էջ 181-183, Ջայներ և տեսիլքներ, Եր., 2006, էջ 28-30:

րահմաստավորմանը: Այն համապատասխանում է գրականագիտության ո-լորտում «միջտեքստայնություն»[23] («ինտերտեքստայնություն») կոչվող եր-ևույթին, որը գիտական ճանաչում ստացավ 20-րդ դարի կեսերին և քնն-վեց պոստմոդեռնիզմի փիլիսոփայության դիրքերից Յուլիա Կրիստևայի, Ռոլան Բարտի, Ժերար Ժենետի և այլոց կողմից:

Անդրադառնալով հայ գրականագիտության մեջ միջտեքստայնության խնդրին՝ գրականագետ Ժենյա Քալանթարյանը կարևոր հարց է բարձ-րացնում. «Ինչո՞ւ հատկապես 20-րդ դարի կեսերին երևույթը ստացավ գի-տական ճանաչում ու որակում: Ոչ միայն ընդհանուր քաղաքակրթական, այլև զարգացման շատ ավելի փոքր փուլերի ավարտի պահին ամբողջ մշակույթը, այդ թվում և գրականությունը կանգնում են սպառված լինելու վտանգի առջև, և այլևս անհնար է թվում նոր ձևերի, մեթոդների ու հնա-րանքների հայտնագործումը: Գրողը ստիպված է ոչ միայն հաշվի առնել ի-րենից առաջ ստեղծված գրականությունը, որն այսպես, թե այնպես, կա նրա գիտակցության մեջ ու արդեն որոշակի ճաշակ է ձևավորել, այլև նոր ձևերի որոնման ճանապարհին նա հաճախ ստիպված է լինում համադրել-միավորել կամ պարոդիայի ենթարկել, հաստատել կամ ժխտել նախկին ձևերը: Այս կերպ՝ անցյալը միֆի, գրական սյուժեի կամ հերոսի, համեմա-տության, զուգահեռի, ակնարկի և այլ ձևերով թափանցում է նորօրյա գրականություն: Սակայն այս երևույթը տեսաբանները բնորոշ են համա-րում ոչ միայն գրականությանն ու մշակույթին (կինոյին, նկարչությանը, ե-րաժշտությանը և այլն), այլև հետմոդեռնիզմի շրջանի մարդու էությանը ընդհանրապես: Միջտեքստայնությունը դարձել է ժամանակակից մարդու ինքնագիտակցությունն ու աշխարհընկալումը բնութագրելու միջոց»[24]:

Շարունակելով Ժ. Քալանթարյանի միտքը, կարծում ենք, տեղին է հիշատակել նաև թուրք ժամանակակից գրող Օրհան Փամուքի տեսակետը. «Արդիականացումը պարտադիր չէ, որ մոռացման մասին լինի: Դու պետք է մեկ անգամ էլ գրես այդ առասպելները, գրես ու տաս դրանց ժամանա-կակից տեսք: Փաստացի դա այն է, ինչ ես անում եմ իմ այս գրքում[25], ինչ արել եմ «Իմ անունը Կարմիր է», «Սև գիրքը» երկերում: Այսինքն՝ ինձ հա-մար արդիականացումը (ինչպես էլ կոչենք այն՝ մոդեռնիզմ կամ պոստմո-դեռնիզմ) միջնադարյան անցյալը, միջնադարյան տեքստերը մոռանալու համար չէ, այլ դրանք վերստին գրելու, համապատասխանեցնելու այնպի-սի եղանակով, որ դա ավելի խոր ձևով լույս սփռի այն ամենին, ինչը մեր օրերում է տեղի ունենում»[26]: Սրանով Փամուքը նկատի ունի, որ իր՝ որպես

23 «Ինտերտեքստայնություն» եզրույթի հայերեն համարժեք տարբերակն առաջարկել է Ժենյա Քալանթարյանը (տես Գրականության տեսության արդի խնդիրներ: Ուսումնական ձեռնարկ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2016, էջ 136-153):
24 Նույն տեղում, էջ 138-139:
25 Խոսքը Փամուքի «Կարմրահեր կինը» վեպի մասին է:
26 The Storyteller of Istanbul, television program, Studio 2, Canada, 2017, https://youtu.be/zkyvui49wmY, 13:12 (մուտք՝ 25.04.2021).

ժամանակակից գրականության ներկայացուցչի օգտագործած ստեղծագործական հիմնական նյութը կազմված է անցյալի տեքստերից, պատկերներից: Եվ մի դեպքում նա փորձում է այդ տեքստերի միջև զուգահեռներ անցկացնել, մյուս դեպքում՝ երկխոսության մեջ դնել անցյալի տեքստերը ժամանակակից իրողությունների հետ՝ ստեղծելով բազմապատումային երկեր: Ջուգորդություններին ու երկխոսությանը դիմելու հետևանքով է, որ Փամուքի վեպերն ընթերցելիս անընդհատ բախվում ենք տարատեսակ անկախ, ինքնուրույնաբար գոյություն ունեցող սյուժեների համադրմանը:

Նույնպիսի զուգորդությունների և երկխոսությունների շատ հաճախ հանդիպում ենք նաև Լևոն Խեչոյանի արձակում: Հիշենք հենց միայն «Սև գիրք, ծանր բզեզ»-ը կամ «Միերի դռան գիրքը», որոնցից առաջինում Փառանձեմի և Արշակի, Փոքր Միերի պատմությունների, Վահագնի առասպելի, իսկ երկրորդում մեր ազգային վեպի մեկնաբանումն ու վերակերտումը միջոց են դառնում ներկա բարդ իրողությունների քննարկման, ընկալման և գալիքի նշմարման համար:

Պոստմոդեռնիստական շրջանակված արձակին բնորոշ ոչ պակաս կարևոր առանձնահատկություններից է **նաև պատումի ընթացքում հեղինակ և տեքստ, ընթերցող և տեքստ փոխհարաբերությունների, ինչպես նաև պատումային համակցումների խաղը,** ինչպես Խուլիո Կորտասարի «Ցատկախաղ» կամ Ժորժ Պերեկի «W կամ մանկության հուշեր» երկերում, որոնք, լինելով ոչ գծային վեպեր, կարող են ընթերցվել տարբեր եղանակներով, ընդ որում, պատումների համակցման խաղի կանոններն ընտրում է ընթերցողը: Այն կարող է արտահայտվել հետևյալ ձևերով.

1. **Ստեղծագործության ինքնարձագանքմամբ, ինքնարտացոլմամբ ու ինքնապարունակմամբ,** այլ կերպ ասած՝ պատումային արձագանքն այս տեսակ երկերում հայելային արտացոլման բնույթ ունի: Որպես օրինակ կարող ենք հիշել Օրհան Փամուքի «Սև գիրքը», Գուրգեն Խանջյանի «Ներսուդուրսը», Հովհաննես Թեքգյոզյանի «Փախչող քաղաքը», որոնցում տեղ գտած պատումներից մեկն արտացոլում է մյուս պատումը, և շատ հաճախ դրանցում պատումային ընթացքը կարող է անվերջ շարունակվել (օրինակ՝ Գաբրիել Յոսիպովիչիի «Մյոբիուս մերկապարողը», որի երկու պատումներից առաջինի ավարտը մեկնակետ է դառնում երկրորդի համար, իսկ երկրորդի ավարտն իր հերթին մեկնակետ է դառնում առաջինի համար):

2. Պատումային մակարդակների միջև սահմանների խախտմամբ՝ մետալեպսիսով[27]**:** Այն դրսևորված տեսնում ենք, օրինակ, Խ. Կորտասարի «Պուրակների շարունակականությունը» (սա վեպ է վեպ ընթերցող մարդու մասին, որի ընթերցած երկի վիպական՝ մետադիեգետիկ կերպարը ներ-

27 Մետալեպսիսի մասին առաջին անգամ խոսել է ժենետը (տե՛ս **Genette G. R.**, նշվ. աշխ., էջ 234-236):

խուժում է դիեգետիկ աշխարհ՝ ընթերցողի իրականություն) կամ Լևոն Խեչոյանի «Միերի դռան գիրքը» (այստեղ էլ, հակառակը, դիեգետիկ պատմողը՝ դասախոս-գրողն է հայտնվում իր վեպի իրականությունում՝ մետադիեգետիկ աշխարհում, ինչի հետևանքով կայանում է Փոքր Միերի ու դասախոսի հանդիպումը) վեպերում:

3. Տվյալ գեղարվեստական երկի ստեղծման, սյուժեի կառուցման, տեքստի և ընթերցողի փոխազդման, կերպարակերտման, գրողի և գրելու պրոցեսի ուսումնասիրությամբ: Հիշենք Իտալո Կալվինոյի «Եթե ձմռան գիշերը մի ճանապարհորդ» վեպը, որն անդրադառնում է գեղարվեստականության և իրականության փոխկախվածության, ընթերցանության, ընթերցողի ակնկալիքների, հեղինակի մտադրությունների, հեղինակ-ընթերցող փոխհարաբերությունների խնդիրներին, կամ էլ Արմեն Օհանյանի (Արմեն Հայաստանցի) «Կիկոսի վերադարձը» պատմվածքը, որի կերպարը՝ Կիկոսն ինքն է ծանոթացնում ստեղծագործության հեղինակին, քննարկում տվյալ գործի ստեղծման հեղինակային դրդապատճառը և, ըստ էության, գիտակցում իր՝ հորինովի կերպար լինելը (առհասարակ, այս դրսևորումները բնորոշ են Արմեն Օհանյանի ողջ արձակին):

Պոստմոդեռնիզմի տեսական մտահոգությունների ցայտուն արտահայտություն է նաև ամերիկյան պոստմոդեռն գրականության ծաղկման շրջանում ստեղծագործած, պոստմոդեռնիստական գրականության լավագույն տեսաբաններից Ջոն Բարտի «Շրջանակ-պատմությունը»[28], որը, հեղինակի բնորոշմամբ, թեև անգլերենով գրված ամենակարճ պատմվածքն է (տասը բառ), սակայն միևնույն ժամանակ անվերջ է[29]: Լինելով պատումային ինքնարձագանքման, ինքնապարունակման և ինքնահղման արդյունք՝ այն չափազանց պատկերավոր է ներկայացնում, թե ինչպես է նման կառույցով ստեղծագործության մեջ պատումային ցանկացած մակարդակ իր ելքն օգտագործում հաջորդ մակարդակ մուտքի համար՝ միևնույն ժամանակ այդ շարունակ ինքնավերադարձների պայմաններում ձևավորելով երբեք չավարտվող և ինքնահղվող մի շրջան[30], որի ամեն հաջորդ շրջանակ-պատում,

---

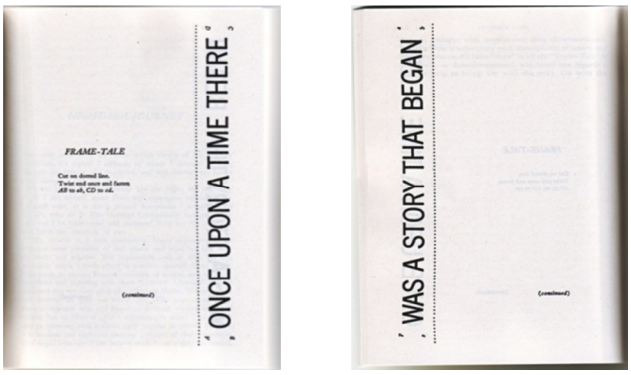
28 Ջ. Բարտը գլխավորողներից մեկն է այն շարժման, ըստ որի՝ գեղարվեստական երկերը հաճախ մեկնաբանվում են որպես ուսումնասիրություններ այն մասին, թե ինչպես են դրանք ստեղծվում, և ինչպես են տեքստն ու ընթերցողը փոխազդում: Բացառիկ նշանակություն ունի նրա «Մոլորվելով զվարճանքի տանը» փորձարարական գիրքը, որում և ընդգրկված է «Շրջանակ-պատմությունը»: Գրքի «Նախաբանում» (գրքի առաջին՝ 1968 թ. հրատարակության մեջ այդ նախաբանը բացակայում է. այն գրվել է ավելի ուշ՝ 1987 թ.) Բարտը բացատրում է դրա կառուցվածքը. **«Մասերը կմիավորվեն մի քանի արձագանքվող ու զարգացող թեմաներով և հետ կպտտվեն ամբողջի վրայով՝ ոչ թե կազմելու մի պարզ շղթա Ջոյսի «Ֆինննեգանի հոգեհացի» նման, որը խորհրդանշում է վիկտորյան հավերժական վերադարձը, այլ Մյոբիուսի թերթի պես մի պտույտով շրջադարձ կատարելու համար, որը կխորհրդանշի… դե՛ լավ, կարդացե՛ք գիրքը»** (**Barth J. S.**, Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice, New York, Anchor Books, 1988, **https://royallib. com/read/ Barth_ John/ lost_in_the_ funhouse.html#0** (մուտք 28.04.2021)):

29 Տե՛ս նույն տեղում:

30 Սա նման է ստախոսի պարադոքսի այն օրինակին, որում մ.թ.ա.7-6-րդ դարերի կիսամիֆական կրետացի փիլիսոփա, պոետ և մարգարե էպիմենիդեսը պնդում է, որ կրետացիները ստախոս են: Եթե ընդունենք, որ էպիմենիդեսը ճիշտ է ասում, ապա նա ևս ստախոս է, քանի որ կրետացի է, հետևաբար նրա պնդումը կեղծ է: Իսկ եթե նրա պնդումը կեղծ է, ստացվում է, որ կրետացիները ճշմարտախոս են, այսինքն՝ էպիմենիդեսը նույնպես ճիշտ է ասում, և պնդումը չի կարող սուտ լինել: Կարո՞ղ է այս խնդիրը երբևէ լուծվել, հնարավո՞ր է հասկանալ՝ ի վերջո

թեև ձևով և բովանդակությամբ նախորդի արտապատկերումն է, սակայն պատումային այլ մակարդակում է: Դա հիշեցնում է հնագույն խորհրդանիշ **ուրոբորոսին** (հին հունարեն՝ οὐροβόρος ὄφις «իր պոչը կծող օձը»), որը սովորաբար խորհրդանշում է ինքնազարգացումը, ինքնավերլուծությունը կամ փուլայնությունը և, անշուշտ, այն, ինչը մեզ ամենաշատը կարող է հետաքրքրել՝ ինքնաստեղծումը: Ուրոբորոսի պատկերը դիտելու դեպքում կնկատենք, որ այն պահին, երբ նա ուտում է սեփական պոչը՝ այդպիսով ավարտելով, սպանելով ինքն իրեն, նույն պահին էլ ինքնածնվում, ինքնաստեղծվում է: Այլ կերպ՝ նրա վերջի մեջ նրա նոր սկիզբն է:

Ճիշտ նույն սկզբունքով է կառուցված Բարտի «Շրջանակ-պատմությունը», որը բացվում է ընթերցողին ուղղված հեղինակային ցուցումով. «**Կտրե՛ք կետագծերի վրայով: Ոլորե՛ք ծայրերը և ամրացրե՛ք AB-ն ab-ին, CD-ն՝ cd-ին**»[31]: Այժմ կարող ենք կարդալ պատմվածքը, որի ողջ բովանդակությունը հետևյալն է. «Ժուկով-ժամանակով կար մի պատմություն, որն սկսվեց»[32]: Ըստ որում, «ԺՈՒԿՈՎ-ԺԱՄԱՆԱԿՈՎ» (“**ONCE UPON A TIME THERE**”) հատվածը թերթի մի երեսին է՝ աջակողմյան հատվածում, մյուսը՝ «ԿԱՐ ՄԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ, ՈՐՆ ՍԿՍՎԵՑ»-ը (“**WAS A STORY THAT BEGAN**”)՝ հաջորդ երեսի ձախակողմյան հատվածում:



Պատկեր 1: «Շրջանակ-պատմությունը» այնպես, ինչպես բնագրում է

Եվ եթե ընթերցողներս միացնենք կտրված թղթի ծայրերը՝ ըստ Բարտի ցուցումների, կստացվի Մյոբիուսի թերթ[33] (Պատկեր 2)՝ անընդհատ շարու-

կրետացիները ստախո՞ս են, թե՞ ճշմարտախոս: Իհարկե ոչ, մենք անընդհատ կպտտվենք նույն շրջանում, բայց երբեք լուծում չենք գտնի: Ինչո՞ւ: Քանի որ ստախոսի պարադոքսի այս օրինակում տրամաբանական խնդիրներն **ինքնահղվում** են:

31 **Barth John**, op. cit.

32 Նույն տեղում:

33 «**Մյոբիուսի թերթ**, մակերևույթ, որը ստացվում է ABB'A' ուղղանկյան AB և A'B' հակադիր կողմերը իրար այնպես միացնելուց, որ A-ն համընկնի B'-ին, A'-ն՝ B-ին: Մյոբիուսի թերթը միակողմանի մակերևույթ է: Եթե շարժվենք Մյոբիուսի թերթի վրայով (առանց հատելու եզրագիծը) և վերադառնանք նույն կետը, ապա ի տարբերություն երկկողմանի մակերևույթների (գունդ, գլան) կգտնվենք սկզբնական դիրքի նկատմամբ շրջված վիճակում: Եթե Մյոբիուսի թերթը կտրենք նրա միջին գծով, ապա այն ոչ թե կբաժանվի երկու անջատ մասերի, այլ կդառնա երկու

նակվող հանգույց՝ պատմության մասին, պատմության պատմության մասին, պատմության պատմության պատմության մասին և այսպես շարունակ: Շարժվելով անսահման կրկնությունների միջով՝ պատմությունն անընդհատ կվերադառնա ինքն իրեն ինքնահղման, ինքնարձագանքի միջոցով՝ անսահմանորեն ստեղծելով պատումային մակարդակներ:



Պատկեր 2: «Շրջանակ-պատմությունը»՝ Մյոբիուսի թերթի վրա

Առաջին հայացքից այս չափազանց պարզ և ոչինչ չասող ստեղծագործությամբ Բարտն իրականում նախ արտահայտում է պոստմոդեռն վախերը՝ մերժելով ստեղծագործության բովանդակային կենտրոնի առաջնայնությունը և ընդգծելով, որ որևէ առանձնահատուկ, ինքնատիպ իմաստ հաղորդել հնարավոր չէ[34]: **Մյուս կարևոր առանձնահատկությունը**, որի վրա Բարտը այս պատմվածքով կենտրոնացնում է մեր ուշադրությունը, հետևյալն է. շրջանակման հնարը կարող է առաջարկել կրկնվող կառույցներ, սակայն որևէ դեպքում այդ կրկնություններն ամբողջությամբ նույնը, **ամբողջությամբ կրկնելի չեն լինի**. դրանք կունենան առնվազն մի հատկանիշ, որով կտարբերվեն նախորդից (օրինակ՝ **պատումային կրկնվող ցանկացած մակարդակ իբրև լրացում ունենում է տարբեր լրացյալ**): Բարտն այս **կրկնությունների անկրկնելիության** մասին ակնարկում է իր տված ցուցումներով, երբ հրավիրում է ընթերցողին **կտրել**, **ոլորել** և **միացնել արդեն գրված տեքստի ծայրերը:** Սրանով նա թույլ է տալիս ընթերցողին որոշակիորեն փոփոխել եղածը՝ շեշտելով, որ ոչ մի գրական ձև չի կարող կատարելապես կրկնօրինակել նախորդին: Ցանկացած կրկնօրինակման ընթացքում ինչ-որ հանգամանք, իրողություն կխոչընդո-

անգամ ծռված գլանային օղակ» (**Մյոբիուսի թերթ**, https://hy.wikipedia.org/wiki/%D5%84%D5%B5%D5%B8%D5%A2%D5%AB%D5%B8%D6%82%D5%BD%D5%AB_%D5%A9%D5%A5%D6%80%D5%A9 (մուտք՝ 28.04.2021)):

34 Սա հիշեցնում է Բախտինին, ով ասում էր. «Միայն առասպելական Ադամը, որ առաջին բառով մոտեցավ կուսական և դեռևս խոսքով չորակավորված աշխարհին, միայնակ Ադամը կարող է իրապես մինչև վերջ խուսափել այս երկխոսային փոխազդեցություններից» (**Бахтин М. М.**, Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет, М., Худож. лит., 1975, с. 92):

տի դա (տվյալ պարագայում կտրելուց առաջ եղած տեքստը այն նշանակությունը չուներ, ինչ ուներ կտրել–ոլորել–միացնելուց հետո):

Այսպիսով՝ պոստմոդեռն գրականության մեջ հնարն ընտրելու հեղինակային նպատակներն ու այն օգտագործելու ձևերը կարող են վերը թվարկածից էապես տարբերվել, սակայն դրանք հիմնականում կառնչվեն գրականության սպառված լինելու պոստմոդեռն վախերին ու մտահոգություններին, գրական նորարարությունների փնտրտուքին՝ ըստ այդմ ունենալով դրսևորման մասնավոր տարաբնույթ առանձնահատկություններ, որոնք այս պահին ի մի բերելն ու ամբողջությամբ ներկայացնելը հնարավոր չէ՝ հաշվի առնելով գրական այս շրջանի ժամանակակից լինելու հանգամանքը: Հետևաբար այն, ինչը ներկա պահին վստահաբար կարող ենք ասել, հետևյալն է. պոստմոդեռնիստական շրջանակված արձակը հարմար հարթակ էր մի կողմից արվեստագետի՝ ստեղծագործական ճգնաժամի գիտակցումն արտահայտելու, իսկ մյուս կողմից անցյալի հիմնականում դասական ստեղծագործությունների և նորարարական փորձերի միջև տարատեսակ կապեր ստեղծելու միջոցով պոետիկական նոր հարցադրումներ բարձրացնելու համար:

Եզրակացություններ

Ամփոփելով նշենք, որ հարցի պատմության այս ընդհանուր անդրադարձը մեզ հանգեցնում է այն եզրակացությանը, որ իր ծագման պահից սկսած ցայսօր շրջանակված արձակ ժանրը, պահպանելով իր ընդհանուր բովանդակությունը, գեղարվեստական պատկերի կառուցման հիմնական սկզբունքները, կառուցվածքային–կոմպոզիցիոն առանցքային հատկանիշները, այնուամենայնիվ, տարբեր դարաշրջաններում և գրական տարբեր ուղղություններում պարբերաբար վերածնումների ընթացքում ենթարկվել է տարաբնույթ էական ձևափոխությունների՝ իր ճկունության շնորհիվ հեշտորեն արձագանքելով գեղարվեստական մտածողության մեջ տեղի ունեցող փոփոխություններին և հարմար միջոց դառնալով տվյալ ուղղության գեղագիտական ծրագրերի ու սկզբունքների արտացոլման համար: Ժանրային այդ ներքին տեղաշարժերը հանգեցրել են նրան, որ այսօր դժվար է ասել՝ այդ փոփոխությունների հետևանքով ստեղծվող նոր երևույթը ժա՞նր է, ժանրի վերափոխո՞ւմ, թե՞ սոսկ ստեղծագործությունը զարգացնելու տեխնիկական միջոց:

Սոնա Կ. Ալավերդյան – գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է հայ և արտասահմանյան ժամանակակից գրականությունը և գրական քննադատությունը:

Էլ. հասցե՝ sonaalaverdyan.gorsu@gmail.com

Summary

A HISTORICAL GLIMPSE ON THE DEVELOPMENT OF FRAME STORY

Sona K. Alaverdyan

Key words – frame story, framing technique, istorical development, main narrative, embedded narrative, narrative level.

The term "frame story" is generally defined as *a narrative that frames or surrounds another story or set of stories*. As a literary concept it appeared in the European culture in the late 18th and early 19th centuries, but the earliest examples of this type of literary work (Egyptian "Tale of the Shipwrecked Sailor", "Westcar Papyrus", "The Eloquent Peasant", Indian Vedic Literature, "Mahabharata", "Ramayana", later "Panchatantra") date back to ancient literature.

The traditions of frame story continued later as well however it received proper attention and is firmly established in the panorama of the history and theory of literature due to such monumental works, as Giovanni Boccaccio's "Decameron", Geoffrey Chaucer's "The Canterbury Tales", "One Thousand and One Nights", the structure of which significantly influenced on the works of later writers and moved the theorists' curiosity.

The genre of frame story received a new breath, meaning, and application in the 19th century, due to the German literature. It was the preferred genre of some prominent writers of the era such as Johann Wolfgang von Goethe ("Conversations of German Refugees"), Clemens Brentano ("The Tale of the Honest Casper and Fair Annie"), Wilhelm Hauff ("The Spessart Inn"), Franz Grillparzer ("The Monastery of Sendomir'', "The Poor Musician"), Gottfried Keller ("The People from Seldwyla", "Zurich Novellas", "Epigram"), Conrad Ferdinand Meyer ("The Monk's Wedding"), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ("The Serapion Brethren"), etc.

Since almost the same time, it has penetrated the gradually evolving Gothic novel, providing an opportunity to create new images of the relationship of reality and unreality. Almost all canonical Gothic novels are works of the genre of the frame story (Horace Walpole's "The Castle of Otranto", Ann Radcliffe's "The Mysteries of Udolpho", Matthew Lewis "The Monk", Charles Maturin's "Melmoth the Wanderer", Bram Stoker's "Dracula", Walter Scott's "Tales of My Landlord", Mary Shelley's "Frankenstein; or, The Modern Prometheus", James Hogg's "The

Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner", Emily Bronte's "Wuthering Heights", Henry James' "The Turn of the Screw", Joseph Conrad's "Heart of Darkness", etc.).

On the horizon of literature, frame story was reborn in the postmodern period and continues to be in the center of writers' attention to this day as a suitable platform for satisfying modern literary interests, which conditions the contemporaneity of the research into the problem.

Taking into account the fact that the clarification of the issue requires rich factual material and a large period in this article, we have been satisfied with a brief interpretation of the key issues. It is assumed that this work does not present the complete history of the genre but emphasizes its origins, structure, key features, the study of continuous changes in the historical process, and the outline of general models of the genre for each stage of development. The scientific novelty of the study is to initiate an attempt at the thorough examination of this disputable issue of the development of the history of the Armenian literary criticism.

Резюме

ПО СЛЕДАМ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ОБРАМЛЁННОЙ ПОВЕСТИ (FRAME STORY)

Сона К. Алавердян

Ключевые слова – «обрамлённая повесть», приём обрамления, историческое развитие, основное повествование, вставленное повествование, уровень повествования.

Понятие «обрамлённая повесть» в основном определяется как **история, в которую вложена другая история либо, которая содержит ряд историй.** Как литературоведческая концепция она появилась в европейской культуре в конце XVIII-начале XIX вв., однако ранние образцы произведений такого литературного жанра (египетская «Сказка о потерпевшем кораблекрушение», «Папирус Весткар», «Красноречивый крестьянин», индийская ведийская литература, «Махабхарата», «Рамаяна», позже «Панчатантра») являются плодами литературы античного периода.

Традиции обрамлённой повести продолжались и в дальнейшем, однако надлежащего внимания жанр удостоился в истории литературы и обосновался в теории, благодаря таким монументальным произведениям как «Декамерон» Джованни Боккаччо, «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера и «Тысяча и одна ночь», структура которые существенно повлияли на творчество последующих писателей и привлекли внимание теоретиков.

Жанр получил новое дыхание, значение и применение в XIX в. благодаря немецкой литературе. Он стал излюбленным жанром выдающихся писателей эпохи: Иоганна Вольфганга Гёте («Разговоры немецких беженцев»), Клеменса Брентано («Рассказ о честном Касперле и прекрасной Аннерль»), Вильгельма Гауфа («Харчевня в Шпéссарте»), Франца Грильпарцера («Сандомирский монастырь», «Бедный музыкант»), Готфрида Келлера («Люди из Зельдвилы», «Цюрихские новеллы», «Эпиграмма»), Конрада Фердинанда Мейера («Свадьба монаха»), Гофмана Эрнста Теодора Амадея («Серапионовы братья») и др.

Примерно в то же время жанр обрамлённой повести проник в постепенно развивающийся готический роман, предоставляя возможность создавать новые картины взаимоотношения реального и нереального. Почти все готические канонические романы написаны в жанре обрамлённой повести: Гораций Уолпол «Замок Отранто», Анна Радклиф «Удольфские тайны», Мэтью Льюис «Монах», Чарльз Метьюрин «Мельмот Скиталец», Брэм Стокер «Дракула», Вальтер Скотт «Рассказы о моем домовладельце», Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», Джеймс Хогг «Тайные записки и признания оправданного грешника», Эмили Бронте «Холмы бурных ветров», Генри Джеймс «Поворот винта», Джозеф Конрад «Сердце тьмы» и др.

На горизонте истории литературоведения обрамлённая повесть вновь появилась в период постмодернизма и до сих пор находится в центре внимания писателей, как удобная платформа для удовлетворения интересов современных писателей. Именно этим обстоятельством обусловлена актуальность изучения данной темы. Исходя из того, что для полного освещения этого вопроса необходим богатый документальный материал и большой временной охват, в данной статье мы ограничились кратким комментарием ключевых проблем. Из изложенного следует, что в данной работе не представлена всеобъемлющая история жанра, а сделан акцент на его корнях, структуре, ключевых признаках, на изучении непрерывных изменений в процессе истории, на особенностях модели жанра на каждом этапе развития. Научной новизной исследования является предпринятый нами первый опыт всестороннего изучения исторического развития вопроса, ставшего спорным в армянском литературоведении.

REFERENCES

1. **Baxtin M. M.**, Voprosy literatury I estetiki. Issledovanija raznyx let, M., Xudozh. lit., 1975 **(In Russian)**.
2. **Ēt‘aryan E. H.**, Metagrakanut‘yunĕ yev ṛomantikakan hegnank‘ĕ, “Grakanagitakan handes”, Yer., “Armav” hrat., 2019, ZHĔ **(In Armenian)**.
3. Grakanut‘yan tesut‘yan ardi khndirner: Usumnakan dzeṛnark, Yer., YEPH hrat., 2016 **(In Armenian)**.
4. **Grincer P. A.**, Izbrannyje proizvedenija v 2 tomax, Tom 1. Drevneindijskaja literatura, M., Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 2008 **(In Russian)**.
5. **Khech‘oyan L. V.**, Dzayner yev tesilk‘ner, Yer., 2006 **(In Armenian)**.

6. **Khech‘oyan L. V.**, Yerrord vordin: Patmvatsk‘ner: Arshak ark‘a, Drastamat nerk‘ini, Yer., “Nairi” hrat., 2002 **(In Armenian)**.
7. **Khorenats‘i M.**, Hayots‘ patmut‘yun, Yer., Yerevani hamalsarani hrat., 1981 **(In Armenian)**.
8. **Mamikonyan H.**, Taroni patmut‘yun, Yer., “Khorhrdayin grogh” hrat., 1989 **(In Armenian)**.
9. Myobiusi t‘ert‘, https://hy.wikipedia.org/wiki/%D5%84%D5%B5%D5%B8%D5%A2%D5%AB%D5%B8%D6%82%D5%BD%D5%AB_%D5%A9%D5%A5%D6%80%D5%A9 (mutk` 28.04.2021) **(In Armenian)**.
10. **Rabinovich I. S.**, Sorok vekov indijskoj literatury: Ocherk istorii, M., “Nauka”, 1969 **(In Russian)**.
11. **Sant‘oyan M. G., Sant‘oyan A. M.**, Grakanagitakan baṛaran, Yer., “Van Aryan” hrat., 2006 **(In Armenian)**.