

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՄՅՈՒԺԵԻ ԵՎ ՖԱԲՈՒԼԱՅԻ ՓՈԽԱՌՆՉԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ

ԱՇԽԵՆ ԶՐԲԱՇՅԱՆ

Մյուժեի մասին պատկերացումներն ու տեսական ըմբռնումները ձևավորվել են պոետիկայի սկզբնավորման ամենավաղ փուլերում և մշտապես եղել են գրականագիտության առանցքային հարցերի թվում: Դրանք այնքան հին են, որքան ինքը՝ պոետիկան: Արիստոտելի «Պոետիկայում», որը շատ կողմերով կանխորոշել է պյուժեի տեսության ձևավորումը, գործողությունն անվանվում է «միֆոս», որ նշանակում է իրադարձությունների համակարգ: Արիստոտելի *mythos* տերմինը հավասարագոր է անգլերեն *plot* բառին. այն գործողությունների դասավորությունն է, որի կարևորագույն գործառույթը գրական երկի մյուս բոլոր տարրերն իրեն ենթարկելն է: Արիստոտելը *mythos*-ը հակադրում է *logos*-ին, որը նշում է իրականում տեղի ունեցած գործողությունը, այսինքն՝ *միֆոսը* ընտրությունն ու հնարավոր վերաձևումն է այն նյութի, որը պարունակում է *լոգոսը* (իրական գործողությունը):

Արիստոտելի «Պոետիկայի» տարբեր լեզուներով կատարված թարգմանություններում, այդ թվում՝ ռուսերեն և հայերեն տեքստերում, «միֆոսը» իրավացիորեն թարգմանված է «ֆաբուլա» բառով: Թեպետ Արիստոտելն այդ տերմինը չի օգտագործել, բայց թարգմանիչները փորձել են տալ բառիմաստի իրական համարժեքը, միևնույն ժամանակ խուսափել «միֆի» (առասպելի) հետ շփոթելուց: Մյուս կողմից, *միֆոսի* լատիներեն համարժեքը հենց *ֆաբուլան* է (*fabulare*՝ *պատմել* բառից), որը նշանակում է պատմություն, պատում. ծագումնաբանորեն այն սերում է *ֆաբլիո* բառից (նախապես այն եղել է խրատական բնույթի փոքր ժանրի անվանում): Եվ արիստոտելյան միֆոսն էլ իրականում նշանակում էր հենց պատմություն իրադարձությունների մասին՝ դրանց կառուցման որոշակի սկզբունքով:

«Մյուժե» տերմինը առաջացել է ֆրանսերեն *sujet* (առարկա) բառից և իբրև գրականագիտական հասկացություն լայնորեն սկսել է կիրառվել ֆրանսիացի կլասիցիստների տեսական աշխատություններում: Այդ տերմինին մենք հանդիպում ենք Բուալոյի «Քերթողական արվեստում», Կոռնելի քննադատական հոդվածներում և շատ ուրիշ տեսաբանների երկերում: Հետևելով ֆրանսիական ավանդույթին՝ ռուս գրականագիտությունը 19-րդ դարի սկզբներից նույնպես սկսում է լայնորեն

կիրառել այդ տերմինը, իսկ ֆաբուլան՝ ավելի ուշ՝ նույն դարի կեսերից, և նրա կիրառությունը շատ ավելի սահմանափակ էր: Այսպես, 1897-1906 թթ. գրված «Սյուժեների պոետիկա» աշխատության մեջ Ա. Ն. Վե սելովսկին օգտագործում է միայն «սյուժե» տերմինը: Երկար ժամանակ *սյուժեն* և *ֆաբուլան* գործածվել են իբրև զուգահեռ և լիովին համարժեք տերմիններ, և միայն ավելի ուշ գրականագիտության մեջ առաջացավ դրանք տարբերակելու ավանդույթը, կամ, ավելի ճիշտ, փորձեր արվեցին դրանց մեջ ներառելու տարբեր բովանդակություններ:

Այդ ավանդույթն սկսվեց ռուս ձևապաշտներից (Բ. Տոմաշևսկի, Վ. Շկլովսկի, Բ. Էյխենբաում, Մ. Պետրովսկի և ուրիշներ), որոնք մշակեցին նարատիվ կառույցի ամենաազդեցիկ մոդելներից մեկը՝ հստակ տարբերակելով այդ երկու հասկացությունները: Սյուժե-ֆաբուլա հակադրամիասնությունը սկիզբ դրեց պատումային երկերի կառուցվածքային վերլուծության մի շարք նոր սկզբունքների: Ըստ «ֆորմալ դպրոցի» ներկայացուցիչների՝ ֆաբուլան իրադարձությունների «հում», անմշակ նյութն է, որը գրողին տրվում է շրջապատող իրականությունից, ուրիշ հեղինակներից կամ դիցաբանական ու բանահյուսական երկերից, սյուժեն՝ այն եղանակը, որով իրադարձությունները ներկայացվում են ընթերցողին: Կյանքն սկսեց դիտարկվել իբրև ֆաբուլաների անսպառ աղբյուր, որոնք համապատասխան երկերում ստանում են իրենց սյուժետային կոնկրետ մշակումը:

Սակայն պետք է նշել, որ հենց ֆորմալիստների շրջանում այս հասկացությունները տարբեր մեկնաբանություններ են ստացել: Առաջիններից մեկը, ով այդ հարցերին անդրադարձել է, Վիկտոր Շկլովսկին էր, որի հետաքրքրությունների ոլորտում մշտապես եղել են սյուժեի խնդիրները: «Սյուժեի ըմբռնումը շատ հաճախ շփոթում են իրադարձությունների նկարագրման հետ, այն բանի հետ, ինչ ես առաջարկում եմ պայմանականորեն անվանել *ֆաբուլա*: Իրականում ֆաբուլան միայն նյութ է սյուժետային ձևավորման համար»¹, - գրում է նա: Բ. Էյխենբաումը նույնպես տարբերակում է սյուժե և ֆաբուլա հասկացությունները՝ ֆաբուլան դիտարկելով իբրև նյութ, իսկ սյուժեն՝ նրա մարմնավորման ձևը:

1920-ական թթ. ռուս գրականագետ Միխայիլ Պետրովսկին առաջարկում է տրամագծորեն հակառակ մոտեցում. այն, ինչ Էյխենբաումը և Շկլովսկին անվանում էին ֆաբուլա, Պետրովսկին կոչում է սյուժե, և, ընդհակառակը, մշակված սյուժեին նա տալիս է ֆաբուլա անվանումը: «Սյուժեն... գործողությունների համակարգ է, ...որը այս կամ այն ձևավորմամբ ներկայանում է բանաստեղծին,- գրում է նա,- սակայն որը դեռևս նրա սեփական ստեղծագործական... աշխատանքի արդյունքը չէ: *Բանաստեղծորեն* մշակված սյուժեն ես հակված եմ անվանելու *ֆա-*

¹ Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929, с. 204.

բուլա տերմինով»²: 1925 թ. լույս տեսած «Գրական տերմինների բառարանում» Յա. Ջունդեղյանը նույն կերպ է բնութագրում այուժե և ֆաբուլա հասկացությունները. «Այուժեն վերացարկում է, եզրակացություն, որ արվում է մեր կողմից իրադարձությունների, երևույթների, իրադրությունների և այլնի ամբողջությունից, բայց որը բուն ստեղծագործության մեջ ամրագրված չէ որևէ լեզվական բանաձևով... Ֆաբուլան... ինչ-որ կոնկրետ դրսևորված բան է»³:

20-րդ դարի երկրորդ կեսից ֆորմալիստների երկաստիճան բաժանման հիմքերն աստիճանաբար սկսում են խարխլվել, և ավելի ու ավելի հաճախ են հնչում դրանից հրաժարվելու կոչեր: Լև Վիգոտսկին, որը կուլտուր-պատմական և հոգեբանական դպրոցների հետևորդ էր, քննադատում է ֆորմալիստներին և շարադրում այուժեի վերաբերյալ իր սեփական տեսությունը: Ըստ էության՝ նա ժխտում է ֆաբուլայի և այուժեի առանձնացման անհրաժեշտությունը, քանի որ ֆաբուլան տեքստից դուրս գոյություն ունեցող ինչ-որ բան չէ. «...Ձևավորման ենթակա փաստերի ընտրությունն ինքնին արդեն ստեղծագործական ակտ է... գրողը, ընտրելով իրադարձությունների՝ միայն իրեն պետքական գծերը, ամենասկտիվ կերպով մշակում և վերադասավորում է կենսական նյութը»⁴: Իր վերլուծություններում Վիգոտսկին մի կողմից տեսականորեն չի ընդունում այսպես կոչված «հում» նյութի՝ ինքնուրույն արժեք ունենալու փաստը, քանի որ նյութը, ըստ նրա, գործառութային դեր ունի միայն գրական ստեղծագործության մեջ, մյուս կողմից գերագնահատում է այդ նյութի կոմպոզիցիոն կառուցման դերն ու նշանակությունը:

Թեպետ *այուժե-ֆաբուլա* հակադրությունը ներկայումս չունի լայն կիրառություն, սակայն հենց այս հասկացությունների ներմուծումն էր, որ ազդակ հանդիսացավ նարատոլոգիայի՝ իբրև գիտության ձևավորման համար (գիտաճյուղի անվանումը տրվել է Ցվետան Տոդորովի կողմից): Գրական պատումային երկերը սկսեցին դիտարկվել իբրև կենսական նյութի տարաբնույթ փոխաձևումների արդյունք՝ ներկայացված նարատիվ հնարքների միջոցով: Հենվելով ռուս ֆորմալիստների ավանդույթների վրա՝ նարատոլոգիան (հատկապես ֆրանսիականը) մշակեց մի շարք նոր մոտեցումներ ու հասկացություններ, որոնք կապվում են պատմողական երկերի վերլուծության հետ: Այսպես, Ռոլան Բարտը այուժեն դիտում է իբրև հստակ ձևավորված պատճառա-հետեվանքային ամբողջություն՝ միավորված ժամանակային որոշակի հաջորդականությամբ: Իսկ այսպես կոչված ժամանակային «խախտումների» կիրառումը Բարտը համարում է ոչ թե գրողի կողմից հա-

² «Проблемы поэтики». (Статья М. А. Петровского). М.-Л., 1925, с. 197.

³ «Словарь литературных терминов» в 2-х томах, Зунделович Я. Сюжет, Т. 2, М.-Л., 1925, с. 899-900.

⁴ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965, с. 206.

տուկ իրականացված հնարք, այլ բնականոն երևույթ, որը բխում է պատմողական երկի տրամաբանությունից և բնորոշ է ցանկացած սյուժեի: «...Պատմողական երկի բուն կառուցվածքը,- գրում է նա,- ենթադրում է իրադարձությունների ժամանակային հաջորդականության և պատճառային հերթականության՝ ժամանակագրության և տրամաբանության խախտում... Պատմողական ժամանակը պետք է բխի պատմողական տրամաբանությունից»⁵:

Պատումը (այլ կերպ՝ սյուժեն) այն միջոցն է, որի օգնությամբ եզակի գործողություններն ի մի են բերվում մեկ միասնական շղթայի մեջ՝ ցուցադրելով դրանց պատճառահետևանքային կապն ու ժամանակային հաջորդականությունը: Սակայն սյուժեն ոչ թե իրադարձությունների սովորական ժամանակագրական շարադրանք է, այլ դեպքերի շղթայի տարբեր օղակների դիալեկտիկ միավորում մեկ ամբողջի մեջ: «...Գրողը սովորաբար վերցնում է կյանքի պատահական և իրար հետ կապ չունեցող փաստերը և դրանք դասավորում է հաջորդական կարգով, որպեսզի մեկ նշանակալից ամբողջություն ստեղծի,- գրում է Լևոն-Ջավեն Սյուրմեյանը: - Եթե կյանքում պակասում են ներքին կապերը, արձակի մեջ գրողն ավելացնում է դրանք և լրացնում է բաց տեղերը...»⁶:

Ժամանակակից գրականագիտության մեջ այսօր սյուժե-ֆաբուլա ավանդական տարանջատումը հաճախ փոխարինվում է վերլուծության այլ սկզբունքներով, մոտեցումներով ու տերմինաբանությամբ: Այժմ լայն տարածում է գտել *պատմության* և *դիսկուրսի* տարբերակումը: Պատում, պատմություն և դիսկուրս հակադրությունը, որ առաջ էր քաշվել Է. Բենվենիստի կողմից, իր հետագա զարգացումն ստացավ Ռ. Բարտի, Յ. Տոդորովի, Ա. Գրեյմասի, Ժ. Ժենետի և ուրիշների աշխատություններում: Եթե պատմությունը դիտարկվում է իբրև դեպքերի որոշակի ամբողջություն, ապա դիսկուրսը՝ այն ներկայացնելու եղանակը: Ընդ որում՝ պատմությունը կարող է համընկնել ֆաբուլայի հետ, իսկ դիսկուրսն ավելի լայն է, քան սյուժեն. այն ընդգրկում է պատմողական տեքստի բոլոր մակարդակները, նարատիվ բոլոր հնարքները, որոնք կիրառում է պատմողը՝ ֆաբուլան ներկայացնելու համար: Պատմված իրադարձությունն ընկալվում է իբրև իրականում տեղի ունեցածի (լսածի, կարդացածի և այլն) սիմվոլացում ժամանակային ընթացքի մեջ: Ըստ այդմ՝ նարատիվում գործում է երկու տրամաբանություն՝ պատմության (ֆաբուլայի) տրամաբանությունը և դիսկուրսի (ֆաբուլայի ներկայացման) տրամաբանությունը: Նրանց միջև առկա է մշտական կոնֆլիկտ, որի շնորհիվ էլ հենց ձևավորվում է պատումը:

Նմանատիպ հակադրություն է նաև *իրադարձություն* և *իրադարձության ներկայացում* երկաստիճան բաժանումը, որը նշում է պատմո-

⁵ **Барт Ролан.** Введение в структурный анализ повествовательных текстов, *В. кн.* «Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму». М., 2000, с. 211.

⁶ **Լևոն-Ջավեն Սյուրմեյան,** Արձակի տեխնիկա. չափ և խելություն, Եր., 2008, էջ 125:

ղական երկի կառուցվածքային մակարդակները՝ կապված կենսական նյութի և դրա ներկայացման բարդ փոխհարաբերության հետ: Այդ հակադրությունը լայնորեն կիրառվում է ժամանակակից ֆրանսալեզու նարատոլոգիայում: Որոշ դեպքերում ֆաբուլա տերմինը կիրառում են *թեմա* հասկացության իմաստով, որը նույնպես մատնանշում է գրական երկի հիմքում դրված կենսական նյութը:

Այսպիսով, թեև *սյուժե-ֆաբուլա* տարանջատումն այսօր կարող է նույնիսկ ավելորդ թվալ, սակայն հաճախ առաջանում է դրա անհրաժեշտությունը, մանավանդ երբ մենք գործ ենք ունենում տարբեր դարաշրջաններում, գրական տարբեր երկերում կամ ժանրերում, անգամ արվեստի տարբեր ձևերում նույնական ֆաբուլաների օգտագործման հետ: Դա հատկապես տեսանելի է մի ժանրից մեկ ուրիշին անցնելիս: Հաճախ վեպից դրամայի կամ կինոսցենարի անցնելիս նախորդ ժանրը նորի համար հանդես է գալիս իբրև ֆաբուլա:

Այսօր նաև միակողմանի են թվում ֆորմալիստների (մասնավորապես՝ Տոմաշևսկու և Շկլովսկու) այն պնդումները, թե ֆաբուլան դեպքերի բնական հաջորդականությունն է, իսկ սյուժեն՝ գեղարվեստական երկում դրանց ներկայացման եղանակը: Միայն այս հատկանիշով (դրվագների ժամանակային դասավորությամբ) տարբերակելով սյուժեն ֆաբուլայից՝ մենք զգալիորեն աղքատացնում ենք այդ հասկացությունների բուն բովանդակությունը և միևնույն ժամանակ անտեսում այն բազմաբնույթ փոխաձևումները, որ տեղի են ունենում դիպաշարային պատումի ընթացքում: Այս առումով անհրաժեշտ է կատարել մի շարք դիտարկումներ, որոնք կարող են փոխել այս խնդրի վերաբերյալ պատկերացումները:

Նախ, *պատմության ժամանակը* և *պատումի ժամանակը* իրենց բնույթով ի սկզբանե տարբեր հասկացություններ են, և հնարավոր չէ հավասարության նշան դնել դրանց միջև կամ պատկերացնել որևէ ստեղծագործություն, որտեղ դրանք լիովին նույնական լինեն: Եվ պատումի հիմնական գործառնությունից մեկն էլ մի ժամանակի փոխարկումն է մյուսին, և դա բնորոշ է ոչ միայն գեղարվեստական արձակին, այլև կինեմատոգրաֆիային, նաև բանավոր պատումին: Պատումի ժամանակը իրականում թվացյալ է. սա է պատճառը, որ այն անվանում են նաև *պսևդոժամանակ*⁷:

Սովորաբար ընդունված է կարծել, որ ժամանակային փոխաձևումները, իրական ժամանակի ընթացքից շեղումները առավելապես բնորոշ են նոր ժամանակների պատմողական երկերին, իսկ հնագույն բանահյուսական երկերը, էպոսները հնարավորինս գերծ են այսպիսի «խախտումներից»⁸: Սակայն դա բոլորովին էլ այդպես չէ. ժամանակա-

⁷ Տե՛ս *Женетт Ж.* Фигуры, в 2-х томах, том 1-2, М., 1998, էջ 70:

⁸ Նարատոլոգիայում ժամանակային այդպիսի խախտումները կոչվում են *անախրոնիաներ*:

յին խախտումների բազմաթիվ օրինակներ կան Հոմերոսի «Իլիականում» և «Ոդիսականում», ժողովրդական հեքիաթներում և առասպելներում: Այսպես, Հոմերոսն իր պոեմների հենց սկզբում դիմում է մուսային՝ համառոտ կերպով ներկայացնելով, թե ինչ իրադարձությունների մասին է պատմելու, այսինքն՝ դեպքերից ժամանակով առաջ է անցնում: Ժամանակային խախտումները, հետևաբար, գրական պատումի հնագույն և ամենաավանդական հնարքներից են:

Պետք է նշել, որ կյանքում նույնպես իրադարձությունների ճանաչողությունը միշտ չէ, որ տեղի է ունենում ժամանակային ճշգրիտ հերթականությամբ. շատ բան մեզ չի տրվում փորձով, այլ զգում ենք, գուշակում ինչ-ինչ նշաններից, իսկ որոշ իրադարձություններ էլ հուշում են անցյալի դեպքերի մասին: Նույն գործընթացները տեղի են ունենում նաև գրողի գիտակցության մեջ իրականության ճանաչողության ընթացքում, և, հետևաբար, գրական երկի պոեմատային կառուցվածքը շատ հաճախ ոչ թե ստեղծագործողի ցանկության, այլ նրա կողմից կյանքի ընկալման եղանակի արտահայտությունն է:

Մյուս կողմից, ժամանակային հերթականության խախտումներն ամեննին էլ պարտադիր պայման չեն պատմողական երկի ձևավորման համար. մենք կարող ենք բերել բազմաթիվ երկերի օրինակներ, որտեղ ժամանակային բնականոն ընթացքն ընդհանրապես խախտված չէ (օրինակ՝ Շ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակում, շատ նովելներում, պատմվածքներում և դրամատիկական երկերում), սակայն, միևնույնն է, պոեմն և կենսական նյութը՝ ֆաբուլան, այդ դեպքում ևս հեռու են նույնական լինելուց: Բանն այն է, որ պատմության ժամանակի և պատումի ժամանակի տարբերությունները դրսևորվում են ոչ միայն հերթականության, այլև դրանց պարբերականության և տևողության մեջ⁹: Հնարավոր չէ, օրինակ, պատկերացնել որևէ տեքստ, որի ժամանակային տևողությունը հավասար լինի իրական պատմության տևողությանը: Այն կա՛մ ավելի կարճ է (այս ձևն ամենատարածվածն է), կա՛մ ավելի երկար¹⁰: Ժամանակային տևողությունը «...բնականաբար վերահսկվում է վիպասանի կողմից, որը կարող է մի քանի նախադասություն հատկացնել այն բանին, ինչը տարիներ է տևել, իսկ թեյելուն կամ պարին՝ երկու երկար գլուխ»¹¹: Բացի այդ, պատումի ժամանակն առհասարակ չի կարող նույնությամբ լինել իրական ժամանակի պրոյեկցիան, քանի որ գրողը հաճախ պետք է ներկայացնի զուգահեռաբար և միաժամանակ կատարվող տարբեր իրադարձություններ: Այդ դեպքում նա կիրառում է կոմպոզիցիոն և նարատիվ տարաբնույթ հնարքներ:

⁹ Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Женетт Ж.**, նշվ. աշխ., էջ 70-153:

¹⁰ Մովորաբար նշում են, որ միայն երկխոսային դրվագներում է կարծես ստեղծվում այդ երկու ժամանակների հավասարության պատրանք, սակայն այդ «հավասարությունը» շատ կողմերով պայմանական է, քանի որ չեն հաղորդվում խոսքի իրական արագությունը, դադարները կամ, ընդհակառակը, արագացումները:

¹¹ **Ռ. Ուելլեք, Օս. Ուորրեն**, Գրականության տեսություն, Եր., 2008, էջ 324:

Հետևաբար, սյուժե-ֆաբուլա հարաբերակցությունը պետք է հանգեցնել ոչ այնքան ժամանակային խնդիրների, որքան ավելի խոր, բովանդակային տարբերությունների բացահայտմանը, որոնք արդյունք են պատումային (նարատիվ) փոխաձևումների: Ամերիկացի տեսաբան Ջոնաթան Բալերի համոզմամբ՝ «Իրադարձությունների շարքն ինքնին դեռ սյուժե չի ստեղծում: Սյուժեում պետք է լինի հանգուցալուծում, որը օրինաչափորեն բխում է հանգույցից...»¹²:

Սյուժետային նյութը չի կարելի պատկերացնել իբրև կյանքից ուղղակիորեն վերցված և պատմողական հնարքներով գրական երկում արտահայտված իրողություն: «...Սյուժեն անկախ, անմիջականորեն կենցաղից վերցված կամ պասիվ կերպով ավանդույթից ստացված ինչ-որ բան չէ,- գրում է Յու. Լոտմանը: - Սյուժեն օրգանապես կապված է աշխարհի պատկերի հետ, որը տալիս է այն բանի մասշտաբը, թե ինչ է իրադարձությունը, նաև ինչ է նրա տարբերակը, որը մեզ ոչ մի նոր բան չի հաղորդում»¹³:

Սյուժեի ձևավորումը, հետևաբար, պարզունակ գործընթաց չէ. այստեղ դեր են խաղում տեսանելի և անտեսանելի բազմաթիվ գործոններ: «Խորհրդանիշը սյուժեի գեներն է» հողվածում Յու. Լոտմանը ցույց է տալիս, թե ինչպես որևէ պատկեր, որևէ տպավորություն շղթայական տարաբնույթ փոխակերպությունների միջոցով կարող է ծնել այս կամ այն սյուժեն: Գիտնականի պնդմամբ՝ Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը» պոեմի սյուժեում առկա են մի շարք խորհրդանիշներ, որոնց ազդակները գալիս են Կարլ Բրյուկովի «Պոմպեյի վերջին օրը» կտավի անմիջական և ուժեղ տպավորությունից: Եվ այն, ինչ սյուժեում կյանքի պարզունակ պատկերն է թվում, հաճախ բարդ այլաբանություն է, որը կարոտ է գրականագիտական լուրջ մեկնության¹⁴:

Սյուժե-ֆաբուլա հարաբերակցության մասին խոսելիս անհրաժեշտ է նշել նաև հետևյալը. կենսական փաստերի մեջ չկա որևէ կենտրոնական, գերակա խնդիր, մինչդեռ սյուժեն կառուցվում է հենց այդպիսի գերակայության ընտրության հիմքի վրա. գրական երկում գործողությունների ողջ համակարգը կենտրոնանում է որևէ գլխավոր խնդրի (կամ խնդիրների) շուրջ, այնինչ ստեղծագործության «հում» նյութը պասիվ է, անտարբեր. նրանում բացակայում է հենց կիզակետը: Գրողի նարատիվ վարպետությունը երևում է այն բանից, թե ինչ առանցքի շուրջ է նա միավորում իր երկի դիպաշարը, կենտրոնական ինչպիսի խնդիր է առանձնացնում, ինչպես է ի մի բերում, միավորում «չոր» փաստերը, ինչպես է տեսնում և ընդգծում այն խոր հակասությունները, որոնք հաճախ թաքնված են մարդկային սովորական տեսա-

¹² Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. М., 2006, с. 95.

¹³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 283.

¹⁴ Տե՛ս Լոտման Ե. Մ. Семиосфера, СПб., 2000, էջ 220-239:

դաշտից: Եթե ֆաբուլան ինքնին զուրկ է կյանքի նկատմամբ ունեցած գնահատականից¹⁵, ապա այուժեն չի կարող ձևավորվել առանց պատմողի գնահատականի, որքան էլ այդ գնահատականը խորքային և թաքնված լինի, ինչպես, օրինակ, Չեխովի նովելներում:

Այստեղ պետք է նշել, որ ֆաբուլայի մշակման եղանակը կախված է նաև այն բանից, թե գեղագիտական ինչ հասկացությունների լույսի տակ է գրողը դիտարկում կյանքի իրադարձությունները. մի դեպքում դրանք կարող են ստանալ *ողբերգական* մեկնաբանություն, մեկ այլ դեպքում նույն ֆաբուլան կարող է դրսևորվել *վեհի* կամ *գեղեցիկի* միջոցով (օրինակ՝ Պրոմեթևսի առասպելը, որը, սկսած անտիկ գրականությունից, ունեցել է բազմաթիվ մշակումներ): Կամ, հայտնի է, որ Ն. Վ. Գոգոլի երկու նշանավոր գործերի՝ «Մեռած հոգիների» և «Ռևիզորի» ֆաբուլաները նրան տվել է Պուշկինը, սակայն այդ ֆաբուլաների մշակումը հատկապես *կոմիկականի* լույսի ներքո Գոգոլի մեծագույն նվաճումներից է:

Վերջին տասնամյակների գրականագիտության մեջ լայն տարածում է գտել *տեսանկյան* հասկացությունը՝ իբրև ֆաբուլայից այուժեի անցման հիմնական միջոցի: Ըստ էության՝ այուժեն առանց տեսանկյան չի կարող գոյություն ունենալ. այն կառուցվում է ոչ թե երկի մասերի, դրվագների դասավորությամբ, այլ տեսանկյան միջոցով: Եթե ֆաբուլան պասիվ նյութն է, որը պետք է ինչ-որ կերպ ձևավորել, ապա ակնհայտ է, որ այդ ձևավորման առանցքում հենց տեսանկյունն է, այսինքն՝ այն դիրքը (ժամանակի, տարածության, սոցիալ-գաղափարական և լեզվական միջավայրում), որ գրավում է պատմողը իր ներկայացրած իրականության մեջ: Սա է պատճառը, որ տեսանկյունը դիտարկվում է իբրև գրական երկի կոմպոզիցիայի տարր¹⁶: Գրողը կարող է կիրառել նարատիվ-կոմպոզիցիոն տարբեր հնարքներ՝ իրադարձությունները կամ պատկերվող իրականությունը տարբեր տեսանկյուններից ներկայացնելու համար: Նման դեպքերում գործ ունենք, Մ. Բախտինի բնորոշմամբ, բազմաձայն (պոլիֆոնիկ) երկերի հետ՝ ի հակադրություն եվրոպական և ռուսական դասական վեպի, որն առավելապես կառուցվում էր մեկ տեսանկյունից դիտարկված այուժեով: Մ. Դոստոևսկին, ըստ Բախտինի, այդ նոր՝ բազմատեսանկյուն վեպի սկզբնավորողն է. «...Վիպական կառույցի բոլոր տարրերը Դոստոևսկու մոտ խորապես ինքնատիպ են. դրանք բոլորը բնորոշվում են գեղարվեստական այն նոր խնդրով, որ միայն ինքը կարողացավ դնել և լուծել իր ողջ լայնութ-

¹⁵ Շատ գրականագետներ (Պետրովսկի, Վիգոտսկի, Բարտ և ուրիշներ) իրավացիորեն նշում են, որ ֆաբուլան, ճիշտ է, զուրկ է գնահատականից, սակայն նրա ընտրությունն արդեն իսկ ենթադրում է գրողի որոշակի վերաբերմունք:

¹⁶ Ռուս գրականագետ Բ. Ուսպենսկու «Կոմպոզիցիայի պոետիկան» (1970) աշխատությունը սկիզբ դրեց տեսանկյան մասին նոր մոտեցումների (տե՛ս **Успенский Б. А. Поэтика композиции**, М., 1970):

յամբ ու խորությամբ՝ բազմաձայն աշխարհ կառուցելու և քանդելու համար եվրոպական, հիմնականում *մենախոսական* (միաձայն) վեպի մշակված ձևերը»¹⁷:

Ներկայումս լայնորեն կիրառվում է *սյուժեի կոմպոզիցիա* հասկացությունը: Մրա մեջ մտնում են և՛ սյուժեի ձևավորման նարատիվ եղանակները, և՛ տեսանկյան խնդիրը, և՛ ժամանակային տևողությունն ու դասավորությունը, և՛ հերոսների ուղղակի ու անուղղակի խոսքի գույքորդումներն ու մի շարք այլ տարրեր: Սյուժեի կոմպոզիցիան փաստորեն դառնում է ժանրաստեղծիչ գործոն, քանի որ յուրաքանչյուր ժանրի վերջո ունի սյուժետային կառուցվածքի որոշակի մշակված և ավանդաբար ընդունված սկզբունքներ:

Այսպիսով, կարելի է պնդել, որ **սյուժեն գեղարվեստորեն ձևավորված ֆաբուլան է**: Սակայն գեղարվեստական ձևավորումը ստեղծագործական բարդ գործընթացի արդյունք է, որը ներառում է ոչ միայն փաստերի ընտրություն գեղագիտական որոշակի հասկացությունների լույսի ներքո, այլև պատմողի տեսանկյունը, գաղափարական գնահատականը, հուզական շեշտադրումները, կենտրոնական խնդրի առանձնացումը և ժամանակային վերադասավորումները: Միայն այս ամենը հաշվի առնելով կարելի է խոսել ֆաբուլայից դեպի սյուժե անցման եղանակների և բարդ փոխաձևումների մասին:

Բանալի բառեր – սյուժե, ֆաբուլա, մոտիվ, կոմպոզիցիա, պատում, դիսկուրս, տեսանկյուն, կիզակետ, ժամանակային փոխաձևումներ

АШХЕН ДЖРБАШЯН – К вопросу взаимоотношения сюжета и фавулы. – Традиция разграничения сюжета и фавулы, формировавшаяся в работах русских формалистов, соотносит жизненный материал и его обработку в нарративных текстах. Именно введение этой дихотомии явилось толчком к развитию нарратологии как науки. В современном литературоведении приняты другие оппозиции: история и дискурс, сюжетная схема и сюжет. Различия сюжета и фавулы нельзя сводить только к выражению временной последовательности событий в литературных произведениях. Сюжет – продукт сложных трансформаций “сырого” материала, включая точку зрения рассказчика, его идеологическую оценку, акцентирование доминантной проблемы и, конечно, способы темпорального выражения событий.

Ключевые слова: *сюжет, фавула, мотив, композиция, наррация, дискурс, точка зрения, фокус, временные трансформации*

¹⁷ **Бахтин М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 8-9.

ASHKHEN JRBASHYAN – *The Issue of Interrelationship between Plot and Fabula.* – The tradition of differentiating the plot and the fabula has originated from the works by Russian formalists and states the relationship between life material and its elaboration in narrative texts. This very dichotomy gave incentives for the development of narratology as a science. In modern literary theory the usage of such oppositions, as narration and discourse, plot scheme and plot are more widely used. The difference between the plot and fabula must not be reduced to the expression of time succession solely in literary works. The plot is the result of complex transformations of the “raw” material. It involves the narrator’s viewpoint, ideological assessment, emphasizing of the dominant theme and also the means of temporal expression of the events.

Key words: *plot, fabula, motive, structure, narration, discourse, viewpoint, focus, time transformations*