ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ФИЛОЛОГИЯ

JOURNAL OF YEREVAN UNIVERSITY
PHILOLOGY

№ 1(49)
2026

«Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն» հանդեսը լույս է տեսնում տարեկան երեք անգամ: Հրատարակվում է 2010 թվականից: Իրավահաջորդն է 1967-2009 թթ. հրատարակված «Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդեսի
Журнал «Вестник Ереванского университета. Филология» выходит три раза в год. Издается с 2010 года. Правопреемник издававшегося в 1967-2009 гг. журнала "Вестник Ереванского университета"
Three issues of “Journal of Yerevan University. Philology” are published annually. The journal has been published since 2010. It is the successor of “Journal of Yerevan University” published in 1967-2009

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ – РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ – EDITORIAL BOARD

Գլխավոր խմբագիր՝
Главный редактор:
Editor-in-chief:
Ավետիսյան Լևոն *(բ.գ.թ., դոց., l.avetisyan@ysu.am)*
Аветисян Левон *(к.фил.н., доц.)*
Avetisyan Levon *(Ph.D. in Philology, Associate Professor)*

Ավետիսյան Յուրի *(բ.գ.դ., պրոֆ., yuriavetisyan@ysu.am)*
Аветисян Юрий *(д.фил.н., проф.)*
Avetisyan Yuri *(Sc.D. in Philology, Professor)*
Գասպարյան Սեդա *(բ.գ.դ., պրոֆ., ԳԱԱ թղթակից անդամ, sedagasparyan@ysu.am)*
Гаспарян Седа *(д.фил.н., проф., член.кор. НАН РА)*
Gasparyan Seda *(Sc.D. in Philology, Professor, NAS RA Corresponding Member)*
Զէքիեան Պողոս-Լեւոն *(պ.գ.դ., ԳԱԱ արտասահմանյան թղթակից անդամ, պրոֆ., Իտալիա, zkybhs@gmail.com)*
Зекиян Погос-Левон *(д.ист.н., иностранный член НАН РА, проф., Италия)*
Zekiyan Poghos-Levon *(Sc.D. in History, NAS RA Foreign member, Professor, Italy)*

Կատվալյան Վիկտոր *(բ.գ.դ., պրոֆ., viktorkatvalyan@mail.ru)*
Катвалян Виктор *(д.фил.н., проф.)*
Katvalyan Victor *(Sc.D. in Philology, Professor)*
Կարապետյան Շուշան *(բ.գ.թ., ԱՄՆ, shushankarapetian@gmail.com)*
Карапетян Шушан *(к.фил.н., США)*
Karapetyan Shushan *(Ph.D. in Philology, USA)*
Մատթեոսյան Վարդան *(պ.գ.թ., ԱՄՆ, varny1@yahoo.com)*
Матеосян Вардан *(к.ист.н., США)*
Matteosyan Vardan *(Ph.D. in History, USA)*
Մարտիրոսյան Հրաչ *(բ.գ.թ., Նիդերլանդներ, hrchmartirosyan@gmail.com)*
Мартиросян Грач *(к.фил.н., Нидерланды)*
Martirosyan Hrach *(Ph.D. in Philology, Netherlands)*
Չոլաքյան Հակոբ *(պ.գ.դ., Սիրիա,* hagopcholakian@hotmail.com*)*
Чолакян Агоп *(д.ист.н., Сирия)*
Cholakyan Hakob *(Sc.D. in History, Syria)*
Պետրոսյան Դավիթ *(բ.գ.դ., պրոֆ.,* davidpetrosyan@ysu.am*)*
Петросян Давид *(д.фил.н., проф.)*
Petrosyan David *(Sc.D. in Philology, Professor)*

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ❋ СОДЕРЖАНИЕ ❋ CONTENTS

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
LITERARY CRITICISM

Ալբերտ Մակարյան – Ավետիք Իսահակյանի «Աղա Նազար» հեքիաթը և նրա արևմտահայ արձագանքը…… 6
Альберт Макарян – Сказка Аветика Исаакяна «Ага Назар» и её западноармянская интерпретация
Albert Makaryan – Avetik Isahakyan's “Agha Nazar” Tale and its Western Armenian Reception

Արա Առաքելյան, Նատալիա Գոնչար-Խանջյան – Նավի սեմիոտիկան. առասպելից դեպի ազգային ինքնաճանաչման մոդել (ռուս.)…… 17
Ара Аракелян, Наталия Гончар-Ханджян – Семиотика корабля: от мифа к модели национального самопознания
Ara Arakelyan, Natalia Gonchar-Khanjyan – The Semiotics of the Ship: From Myth to the Model of National Self-Knowledge (на русс.)

Հայկանուշ Շարուրյան – Պետրոս Դուրյանն անգլերեն թարգմանություններում…… 35
Айкануш Шарурян – Петрос Дурян в английских переводах
Haykanush Sharuryan – Petros Duryan in English Translations

Հասմիկ Հակոբյան – Պատմագրական մետագեղարվեստականության տեսությունը իբրև հետմոդեռն պատմավեպի քննության մեթոդաբանություն…… 50
Асмик Акопян – Теория историографической метапрозы как методология изучения постмодернистского исторического романа
Hasmik Hakobyan – The Theory of Historiographic Metafiction as a Methodology for Examining the Postmodern Historical Novel

Արփի Մուրադյան – Լևոն-Զավեն Սյուրմելյան հայ բանաստեղծը՝ ամերիկացի անգլիագիր վիպասան…… 61
Арпи Мурадян – Левон-Завен Сюрмелян армянский поэт – американский англоязычный романист
Arpi Muradyan – Levon-Zaven Surmelian Armenian Poet, American English – Language Novelist

ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ЯЗЫКОЗНАНИЕ
LINGUISTICS

Յուրի Ավետիսյան – Տերմինաբանական տեղաշարժեր. զանգվածային *լրատվության*, թե՞ *հաղորդակցության* միջոցներ..... 77
Юрий Аветисян – Терминологические сдвиги: средства массовой информации или массовой коммуникации?
Yuri Avetisyan – Terminological Shifts: Mass Media or Mass Communication Media?

Շուշանիկ Պարոնյան – Բողոքելու մշակութային գործաբանական տարբերությունները անգլերենում (անգլ.)..... 90
Шушаник Паронян – Социокультурные прагматические различия в выражении жалоб на английском языке (на англ.)
Shushanik Paronyan – Sociocultural Pragmatic Differences of Complaining in English

Արտաշես Սարգսյան – Բառընտրության հիմնական չափանիշները..... 101
Арташес Саргсян – Основные критерии выбора слова
Artashes Sargsyan –Basic Criteria for Vocabulary Choice

Վարդան Պետրոսյան – Հին գրական հայերենի *աւ* (au̯) երկբարբառակերպի համաժամանակյա բնութագրերը..... 118
Вардан Петросян – Синхронические характеристики дифтонгоида աւ (au̯) древнеармянского литературного языка
Vardan Petrosyan – On the Synchronous Characteristics of the Diphthongoid աւ (au̯) in Old Armenian

Աննա Կարապետյան – Ատելության խոսքի ոչ խոսքային մեխանիզմները էլեկտրոնային դիսկուրսում (անգլ.)..... 129
Анна Карапетян – Невербальные механизмы речи ненависти в электронном дискурсе (на англ.)
Anna Karapetyan – Decoding Digital Hostility: Non-Verbal Mechanisms of Hate Speech in Electronic Discourse

ԺՈՒՌՆԱԼԻՍՏԻԿԱ
ЖУРНАЛИСТИКА
JOURNALISM

Լիանա Աբրահամյան **–** Ճգնաժամային հաղորդակցությունը հեղեղումների պայմաններում և ՀՀ մեդիադաշտը (Լոռու և Տավուշի մարզերի օրինակով, 2024 թ.)…… 138

Лианна Абраамян – Кризисная коммуникация в условиях наводнений и медиапространство Республики Армения (на примере Лорийской и Тавушской областей, 2024 г.)

Lianna Abrahamyan **–** Crisis Communication During Floods and the Media Landscape of the Republic of Armenia (The Case of Lori and Tavush Regions, 2024)

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 6-16
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.006

ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ «ԱՂԱ ՆԱԶԱՐ» ՀԵՔԻԱԹԸ ԵՎ ՆՐԱ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԱՐՁԱԳԱՆՔԸ

ԱԼԲԵՐՏ ՄԱԿԱՐՅԱՆ՝
Երևանի պետական համալսարան

Այսպես կոչված «թափառիկ դիպաշարերի» բազմազանության մեջ հայ գրողները, եթե բացառություն անենք «Սասնա ծռեր» էպոսի համար, հատկապես հետևողականորեն զբաղվել են «Քաջ Նազար» հեքիաթի գրական մշակումներով: Համաշխարհային գրականության մեջ լայն տարածում ունեցող հավերժական ու հանրահայտ մի հերոսի տեսակի՝ գերմանացի Գրիմ եղբայրների Քաջ Դերձակի, հունական Պարոն Ղազարոսի, ռուսական Ֆոմա Բերեննիկովի և գրական այլևայլ մշակումների համատեքստում արդեն շատ վաղուց իրենց արժանավոր տեղն ունեն նաև հայկական Քաջ Նազարի տարբերակները: Այս թեմայի գեղարվեստական մշակումները ժանրային առումով բազմազան են՝ արձակ կամ չափածո հեքիաթ, կատակերգություն, վեպ և այլն: Այն մշակել են Հովհաննես Թումանյանը և Ավետիք Իսահակյանը, Սիպիլն ու Համաստեղը, Դերենիկ Դեմիրճյանը և Ստեփան Զորյանը, հետագայում՝ Մարտիրոս Վեսպերը, Մկրտիչ Սարգսյանը, Հովհաննես Գրիգորյանը, Նորայր Ադալյանը և շատ ուրիշները: Այդ մշակումներից մի քանիսի մասին գրվել են արժեքավոր բազմաթիվ ուսումնասիրություններ՝ դրանք քննելով տարբեր դիտանկյուններից:

Հոդվածը նվիրված է Ավետիք Իսահակյանի «*Աղա Նազար*» հեքիաթին և նրա արևմտահայ արձագանքին՝ երևելի գրագիտուհի Սիպիլի՝ ընթերցողին դեռևս քիչ հայտնի «*Հանըմ Նազար*» չափածո հեքիաթին, որի մասին մինչ օրս արվել են սոսկ առանձին ակնարկներ, այն էլ՝ հիմնականում առանց սկզբնաղբյուրի հղման:

• Հետազոտությունը աջակցվել է ՀՀ Բարձրագույն կրթության և գիտության կոմիտեի կողմից (հետազոտական ծրագիր № 24SSAH-6B014):

* **Ալբերտ Մակարյան** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ԵՊՀ ակադ. Հրանտ Թամրազյանի անվան հայ գրականության պատմության և գրականության տեսության ամբիոնի վարիչ

Альберт Макарян – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории армянской литературы и теории литературы им. академика Г. Тамразяна ЕГУ

Albert Makaryan – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of YSU Chair of History of Armenian Literature and Literary Theory after Academician Hrant Tamrazyan

Էլ. փոստ՝ albert.makaryan@ysu.am ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5111-5412

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 12.01.2026
Գրախոսվել է՝ 13.02.2026
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

«Հանըմ Նազար»-ը, ի դեպ, ուշարժան է մի քանի առումներով։ Ամենից առաջ՝ նրանով, որ գրվել է Ավետիք Իսահակյանի «Աղա Նազար»-ի անմիջական տպավորության տակ և նվիրված է հենց Իսահակյանին։ Բացի այդ՝ ինչ-որ չափով դարձել է այդ հեքիաթի գրական ծաղրանմանությունը (պարոդիան)՝ իբրև դրա բովանդակության և ոճի միտումնավոր ընդօրինակման հետևանք։ Նկատենք, որ հեգնանքի ու գրական նախատիպի հակադրության այդ տեսակն արդեն վաղուց կիրառվել էր հայ գրականության մեջ. հիշատակելի են, օրինակ, Միքայել Նալբանդյանի «Մամիկոնյան մեծ Վահանի պատասխանը» բանաստեղծության ծնունդը Ռափայել Պատկանյանի պոեմի («Հիմի է՞լ լռենք») համանուն հատվածի առիթով կամ նույն հեղինակի «Աղցմիք» երգիծական բանաստեղծությունների շարքը՝ ուղղված Նար-Պեյի (Խորեն Գալֆայան) «Վարդենիք» ժողովածուի դեմ։ Հիշենք նաև Շիրվանզադեի՝ ներքին բանավեճ պարունակող «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակ-պարոդիան, որի ստեղծման ազդակը դարձավ Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղ»-ը։ Գրական այդ տեսակը, ներառելով ոճական և դիպաշարային մի շարք նմանություններ, կենսունակ եղավ նաև հետագայում՝ հասնելով մինչև հանճարեղ Եղիշե Չարենց. նկատի ունեմ նրա կյանքի հատկապես վերջին տասնամյակում այլ երկերի նմանությամբ գրված որոշ գործեր, ասենք՝ Սամուիլ Մարշակից կատարած պոեմ-փոխադրությունը՝ «Գիքորի երազը»։

Մեր ուսումնասիրության առաջնահերթ խնդիրներն են եղել զուգադրական մեթոդով քննել «Աղա Նազար»-ի և «Հանըմ Նազար»-ի դիպաշարային, կոմպոզիցիոն նմանություններն ու տարբերությունները, Սիպիլի կողմից կին/տղամարդ հերոսների միտումնավոր փոխատեղումը, որը միանգամայն նոր երանգ է հաղորդում երկին՝ այն դարձնելով ավելի ինտրիգային ու հետաքրքրաշարժ։ Այստեղ մեր կարևոր եզրահանգումն այն է, որ երկու հեղինակներն էլ, ճիշտ է, տարբեր ուղիներով, բայց յուրովի կարողացել են վեր հանել արատավոր երևույթի համամարդկային ու հավերժական բնույթը։ Բացի այդ՝ «Հանըմ Նազար»-ում առաջին անգամ գահ բարձրացնելով իգական սեռի ներկայացուցչին՝ հեղինակը որոշակիորեն արձագանքում է նաև, այսպես կոչված, կանանց «ազատագրության» խնդրին՝ հեգնանքով ու զավեշտի պաթոսով ներկայացնելով ծույլ և անարժան, բայց բախտի բերմամբ փառքի հասած կնոջ ճակատագիրը։

Բանալի բառեր – *Ավետիք Իսահակյան, Սիպիլ, «Աղա Նազար», «Հանըմ Նազար», «Քաջ Նազար», հավերժական կերպար, գրական ծաղրանմանություն, չափածո հեքիաթ, դիպաշար, կոմպոզիցիա*

Հայտնի է, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան յուրովի սրբագրում և հավելումներ է անում ժողովրդական բանահյուսության ու գրականության մեջ հարատևած և իմաստաբանորեն նոր հատկանիշներ ձեռք բերած *հավերժական կերպարների* նկատմամբ։ Դրանք անսպառ են և մշտապես կենսունակ։ Այդպիսին է նաև Քաջ Նազարը[1]։ Նրա «կերպարն իր հիմնական «պարամետ-

[1] Մանրամասն տե՛ս **Սարգսյան, Վ.** (1991)։ Քաջ Նազարի գրական հետագիծը, Եր., «Հայաստան» հրատ., 161 էջ։

րերով» գրականության մեջ բառիս բուն իմաստով հայտնագործեց Հովհ. Թումանյանը՝ ժողովրդական բանահյուսության և անհատական ստեղծագործության զուգակցման ճանապարհով,- իրավացիորեն նկատել է ակադ. Էդ. Ջրբաշյանը և ավելացրել:- «Հայտնագործեց» բառն այստեղ չպետք է համարել պայմանականություն կամ չափազանցություն: Իր այս հեքիաթն ստեղծելիս Թումանյանը նկատի է ունեցել ոչ միայն հայկական, այլև արևելյան և արևմտյան ուրիշ համանման հեքիաթային սյուժեներ (թվով շուրջ 30), ամենից ավելի՝ կովկասյան ժողովուրդներինը: Նա ընթացել է բանահյուսական օգտագործման ամենից բարդ, բայց և ամենից արդյունավետ ուղիով: Ինչպես շատ ուրիշ դեպքերում, այստեղ ևս նա բանահյուսական տարբեր աղբյուրներից հավաքել ու միավորել է թեմատիկ, հոգեբանական և արտահայտչական բազմազան մանրամասներ, հորինել է և նոր դրվագներ: Այդ ամենի հիման վրա վերստեղծվել է մի բոլորովին նոր գեղարվեստական ամբողջություն՝ և՛ կառուցվածքով, և՛ մակարդակով»[2]:

Եվ ահա Իսահակյանի «*Աղա Նազար*»-ը: Այն թեև գրվել է 1911-ի դեկտեմբերին Իզմիթում (նախկինում՝ Նիկոմեդիա) և առաջին անգամ լույս տեսել Թումանյանի մշակումից փոքր-ինչ առաջ՝ նախ՝ 1912-ի հունվարին «Ազատամարտ» օրաթերթի էջերում, ապա նույն թվականին՝ առանձին գրքով Կ. Պոլսում, բայց և այնպես ակնառու է Իսահակյանի կողմնորոշումը դեպի թումանյանական մշակման սկզբունքները, դեպի «Վերնատան»՝ Քաջ Նազարի շուրջ ծավալված գրական քննարկումներն ու բանավոր զրույցները: Հենց թեկուզ գլխավոր հերոսի անվան ընտրությունը. հայտնի է, որ Թումանյանը չի հավանել Գարեգին Սրվանձտյանցի գրի առած հայկական տարբերակի *Դրժիկո* անբարեհունչ անվանումը և հեքիաթի հյուսիսկովկասյան տարբերակների օրինակով (*Նազնայ*, *Նացար*) ընտրել է հայկականում ևս տարածված *Նազար* անունը՝ նրան կցելով «Քաջ» հեգնական մակդիրը: Մեր նպատակներից դուրս թողնելով Թումանյանի և Իսահակյանի գրական մշակումների զուգադրական քննությունը՝ բավարարվենք միայն նկատելով, որ նրանց միջև կան որոշակի տարբերություններ ոչ միայն հերոսի ու նրա շրջապատի մեկնության, ոճի ու գաղափարի առումներով, այլև ժողովրդի մեջ նրանց հերոսների տարածվածության, թողած ազդեցության աստիճանով և գեղարվեստական որակով: Զուգակշռի մեջ Թումանյանի «Քաջ Նազարը» անտարակուսելիորեն մնում է հեքիաթի գրական մշակման չհաղթահարված բարձունքը:

«Աղա Նազար»-ի և ժողովրդական հեքիաթի դիպաշարային հիմնական առանցքը գրեթե նույնն է. տարբերություններից են թերևս Նազարի հանդիպումը քարավանին, նախկին կնոջ վերադարձը և հերոսի մեկնաբանման գաղափարական դիրքորոշումները: Բանասիրության մեջ տասնամյակներ առաջ

---

[2] **Ջրբաշյան, Էդ.** (1989): Գրականության պատմա-գործառական ուսումնասիրության սկզբունքները // «Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսաբանությամբ» գրքում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., էջ 40:

հայտնվել է այն ճշմարիտ կարծիքը, որ, ի տարբերություն ժողովրդական հեքիաթի և Թումանյանի Նազարի, Իսահակյանի հերոսը *պատումի հենց սկզբից* է «հանդես գալիս արդեն ձևավորված կենսափիլիսոփայությամբ»[3]: Հիրավի, ըստ նրա, կյանքում հաջողության հասնելու համար միայն բախտ է հարկավոր, իսկ այն «ոսկի հավկիթ ածող մի կույր հավ է, որ անարժանների գոգի մեջ է իր բնկալը դնում»[4]: Եթե Թումանյանի Նազարը լիովին ձերբազատված է խորամանկություններից, և հերոսը միայն վախկոտ է, թույլ ու անօգնական, ապա Աղա Նազարը նաև խորամանկ է, վճռական պահերին՝ շրջահայաց և արագ կողմնորոշվող: Հիշատակելի են, ասենք, նրա հանդիպումները քարավանապետի կամ քառասուն հոգանոց ավազակախմբի պարագլխի հետ և համարձակ պատասխանները, կամ էլ թագավորի դեմ մենամարտի տեսարանը, երբ Աղա Նազարը, զգալով, որ նա ևս իր պես անասելի վախեցել է, որսում է պահը, թռչում է գետին ու ահից ձեռքի ամբողջ թափով իր ժանգոտ թրով ինքնամոռաց խփում է թագավորի գլխին և վզին այնքան, մինչև թագը գլորվում է վար… Իսահակյանը կերպարակերտման առումով ինչ-որ տեղ հակվել է դեպի Դըժիկոն, որը թեև նույնպես բախտի ու դիպվածի կամակատարն է, այնուամենայնիվ ունի որոշ խորամանկություններ: Օրինակ՝ այն հարցին, թե «Աղա, քո ձին, քո զենք, քո ծառաներ ո՞ւր ես թողեր, հրամանք արա, երթանք, բերենք», Դըժիկոն անվարան պատասխանում է. «Զենք ու ձի վախկոտ մարդկանց ապավեն է, ես գործածած չեմ երբեք, պետք չէ եղած, եթե մեծ կռվի բռնվիմ, այն ատեն ձի և զենք կգործածեմ, իսկ ծառայի երբեք պետք չունիմ, աշխարհ իմ ծառաներն են… Ես Դըժիկոն եմ, մեկ ափով յոթն հոգի կ'սպաննեմ»[5]:

Իսահակյանն իր պատումն սկսում է հանդարտ ու անշտապ. «Նազարը մի փոքրիկ գյուղի գզիր էր, ծույլ ու աղքատ և մանավանդ շատ վախկոտ մարդու մեկն էր, բայց սիրում էր մեծ-մեծ խոսել և գլուխ գովել» (282): Հաստլիկ ու կարճ հասակով այդ մարդը, որ հաստ գոտի էր կապում՝ մի կողմից ցած իջնող կարմիր թաշկինակով, իսկ մյուս կողմից՝ «գրիչ-մելանի» տուփով, մի ժամանակ գրել-կարդալ էր սովորել գյուղի հանգուցյալ տերտերից և իրեն համարում էր միջավայրի միակ գրագետը: Նա գզիրի իր պաշտոնից ստացած չնչին գումարը ծախսում էր ծխախոտի և օղիի վրա և տանը որևէ օգուտ չէր տալիս: Ընտանիքի հոգսն ընկած էր կնոջ վրա, որը պատումում *անանուն է*. նա օրնիբուն հարևանների մոտ զանազան աշխատանքներ էր անում, հաց թխում, կով կթում… Ապրում էին գյուղի եզերքին գտնվող «երկաչքանի մի փլփլկած խրճիթում»: «Մի աչքում մարդ ու կնիկ էին ապրում,- գրում է Իսահակյանը,- մյուսումն էլ՝

---

[3] Տե՛ս **Գուլլակյան Ս.** (1965): Ավետիք Իսահակյանի «Աղա Նազարը», Եր., «Սովետական գրականություն», ամսագիր, հոկտեմբեր, էջ 91:

[4] **Իսահակյան, Ավ.** (2014): Երկերի լիակատար ժողովածու տասնչորս հատորով, հ. V, Եր. , ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ. , էջ 284: Այս հատորից հետագա բոլոր մեջբերումների էջերը կտրվեն տեքստում՝ փակագծի մեջ:

[5] **Սրվանձտյանց, Գ.** (1978): Երկեր, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., էջ 475:

էշն ու աքլորի ընտանիքը» (282)։ Հեղինակը նկատում է, որ Նազարը «դեռ լավ էր, որ ցերեկը փորը դուրս էր գցում այս ու այն հարևանի կամ ռեսի տանը, եթե ոչ, խեղճ կինը անկարող էր կշտացնել նրան, որ բախտի տվածով՝ անհագ ախորժակի տեր էր։ Ո՛չ տղա ունեին, ո՛չ աղջիկ, միայն մի սև էշ ունեին, մի քանի հավ և մի աքլոր» (282)։ Գյուղի չարաճճի երեխաների կողմից «Փչան Նազար» անվանվող զզիրը նրանց ստիպում էր իրեն «Աղա Նազար» կանչել և շարունակ գլուխ էր գովում։ Կնոջ համբերության բաժակը երբեմն լցվում էր, սաստելով ամուսնուն՝ նրան համարում էր «մարդաչնման-մարդաչհավան»։ Աղա Նազարն էլ իր հերթին անպատվում էր աշխատասեր ու համբերատար կնոջը և տարբեր առիթներով ասում. «Կնի՛կ, դու կնիկ ես. փուչ կխոսիս», «Պապանձվի՛ր, կնիկն ի՞նչ է, որ իր գլխավորի վրա էսպես ամբարտավան բերան բանա…» (283), «Հողը էն տղամարդու գլխին, որ կնկա անուն կուտա» (286)։

Մեզ թվում է՝ գլխավոր հերոսի՝ առհասարակ կնոջ մասին ունեցած *այս արհամարհական հայացքն է ազդակել* Սիպիլին՝ երկու տարի հետո՝ 1914-ին, ստեղծելու «Աղա Նազար»-ի գրական ծաղրանմանությունը՝ «*Հանըմ Նազար*»-ը։ Այստեղ, սակայն, պետք է ուշադիր լինել. արևմտահայ գրագիտուհին, որքան էլ լինելով կնոջ ազատագրության ու տղամարդուն հավասար իրավունքների պահանջների առաջամարտիկներից մեկը և շարունակելով ֆեմինիստներ Սրբուհի Տյուսաբի, Էլպիս Կեսարացյանի, Մարի Պեյլերյանի, Օրիորդ Մենիկի և այլոց գրական ավանդները, այդուհանդերձ թիրախում է պահում կնոջը, սուր երգիծանքով նշավակում որևէ արժանիք չունեցող ամբարտավան կնոջ սրընթաց ու հեշտ վերելքը՝ շեշտադրելով Հանըմ Նազարի էության աղաղակող անհամապատասխանությունը և զավեշտի նետերն ուղղելով հենց դրան։ Մի պահ կարող է թվալ՝ հյուսվածքի հիմքում դրված է կնոջ ազատագրության խնդիրը։ Բնավ։ *Առաջարկելով Նազարի իր վարկածը՝ գրագիտուհին յուրովի հակառակվում է Աղա Նազարի փիլիսոփայությանը՝ այս անգամ բախտի ու դիպվածի մեջ դնելով կնոջը՝ իբրև «կեղծիքի աղբյուրի»*։ Այստեղ կարևորը ենթատեքստն է. տղամարդու պես անարժան կինը ևս հանգամանքների բերումով կարող է բազմել արքայական գահին, որին, ինչպես և Իսահակյանի մոտ, նպաստում են բոլոր ժամանակներին հատուկ միամիտ ամբոխի անբացատրելի հիացմունքն ու չգիտակված առաջմղումը։ «Աղա Նազար, դու քո աղայությանդ վայել, հանգիստ նստիր, քո անունը մեր վրա լինի, հերի՛ք է» (289),- ասում է ավազակապետը։ Իսկ Հանըմ Նազարին իր գահույքին է նստեցնում «անփորձ, պարզ սրտով նորաբողբոջ» իշխանը՝ «դյութված քերթողի փառքեն, սնգույրեն խեղկատակ կնոջ»[6]։

[6] **Սիպիլ** (1915)։ Հանըմ Նազար // Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը» գրքում. Կ. Պոլիս, տպարան Մ. Հովակիմյան, էջ 236։ Այս գրքից հետագա բոլոր մեջբերումների էջերը կտրվեն տեքստում՝ փակագծերի մեջ։

Սիպիլի չափածո հեքիաթը չունի «Աղա Նազար»-ի կոմպոզիցիոն հարըստությունը կամ դիպաշարային հետաքրքրաշարժ զարգացումները, ուր գործողությունն ընթանում է մերթ տարբեր տեղանքներում, մերթ բավականին աշխույժ երկխոսություններով, մերթ էլ գրավիչ պատկերներով։ Երկար է Աղա Նազարի անցած ճանապարհը՝ գյուղ, կնոջ կողմից տնից վռնդված մարդու թափառումներ, թաշկինակը դրոշակ դարձրած արկածախնդրի՝ ճամփորդներից սկզբում մանր-մունր բաներ (հաց ու ծխախոտ, օղի ու չամիչ…) ստանալուց բավարարվածություն։ Հետո՝ քարավանատեր դառնալը, այնուհետև՝ մեկ մարդու պես քառասուն ավազակների՝ իրեն հնազանդվելը և, ի վերջո, պատումում զգալի տեղ զբաղեցնող արքայական գահ բարձրանալու տեսարանը։ Ուշագրավ է հեքիաթի վերջնամասը. պարտված թագավորի չքնաղ թագուհին նստում է Նազարի աջակողմում, իսկ նրա առաջվա կինն էլ, լսելով նրա համբավը, կարոտով աճապարում է, գրկում փառապանծ ամուսնուն և թագավորական հրամանով բազմում է նրա ձախ կողմում։ Այստեղ արդեն պարզորոշ բացահայտվում է պատեհապաշտ Նազարի «փիլիսոփայության» զավեշտն ու ամբողջ հակասականությունը. խնջույքի ժամանակ դառնալով թագուհուն՝ ասում է՝ «*Աշխարքիս երեսին բախտ-մախտ դատարկ բաներ են, խելք ու կտրիճություն է մենակ պետք*», բայց նույն պահին, շրջվելով սեփական կնոջ կողմը, նրա ականջին փսփսում է. «Տեսա՞ր, կնիկ, ինչպես թագավոր դառա։ Բա՛ ես չէի՞ ասում, թե *խելք ու կտրիճություն դատարկ բաներ են աշխարքիս երեսին. մարդս բախտ պետք է ունենա, մենակ բախտ*» (294)։

«Հանըմ Նազար»-ը թեև չունի Իսահակյանի հեքիաթի գունագեղությունը, ձևի ու բովանդակության հարստությունը, բայց և այնպես բավականին տպավորիչ է և ինտրիգային։ Չափածոյի սկզբնամասում ևս ներկայացվում են «փլփըլած» խրճիթը և բնավորությամբ ու կեցվածքով զարմանալի հականիշների հավաքածու հիշեցնող «ամոլը».

…Այնտեղ, շատ անշուք տընական մը մեջ կես մը փլփըլած,
Որջի պես աղտոտ, ջրհորի պես թաց,
Ամոլ մը կ’ապրեր. իրենց անունն էր Նազար ու Կատար։
Նազարն այրն էր, բայց ո՞վ կը հավտար։
Այնքան փափուկ էր հասակն ու դեմքը այդ խեղճ մարդուկին,
Որ զայն տեսնողը կը կարծեր տիկին,
Ու կը կոչեին կընոջ անունով Կատարիկ աղա (233-234)։

Տեղի է ունենում թե՛ դերերի և թե՛ անունների փոխատեղում. գիշերուզօր բանող ամուսինը տառապում է «ամեն բանի մեջ անկարող, անխիղճ, տգետ ու թեթև» կնոջ ձեռքին՝ հիմնականում մնալով քաղցած։ Եվ գյուղացիները Կատարիկին հեգնաբար կոչում էին Հանըմ Նազար՝ նկատի ունենալով նրա՝ «անտաշ գերանի» տեսքը, բամբ ձայնը, խոժոռ դեմքն ու կռվազան բնավորությունը.

Ուժգին կը գոռար. «Քու գործդ ի՞նչ է որ. բանճա՞ր կը ժողվես,
Կը վայլե՞ հոգնիլ, բանիլ ու դատիլ կընոջ մ’ինձի պես։

Հասակիս նայե՛, մատղաշ ու դալար ծառ մըն եմ տանձի.
Քեզի պես երկու մարդ վրայե վըրա չեն հասներ ինծի:
Քաղքին իշխանը եթե վայրկյան մը ձայնիս ունկնդրե,
Իսկույն զիս իրեն թագուհի կ'ընտրե» (234):

Կանացի ծեքծեքուն հրապույրները, պճնանքները քողարկում են նրա սնամեջ ու ճշմարիտ էությունը.

Փոթորիկ կ'ելլեր, երբոր կը հազար,
Ու կը կոչեին զայն Հանըմ Նազար:
Իր կաշին թուխ էր մազոտ ու ճարպոտ, հասակն ալ՝ երկայն,
Բայց նոճի մը չէր, այլ անտաշ գերան:
Ամեն բանի մեջ անկարող, անխելք, տըգետ ու թեթև՝
Բայց գիտեր աչքին ծիրը ըստվերել ածուխով սեփ սև,
Հետո այտերուն, շրթունքին գույն տալ, ակնարկներ որսալ,
Կեղտոտ տենչերով սընանիլ ու մեծ պերճանքներ հուսալ (235):

Չորս փոքր մասերից բաղկացած չափածո գործը զարգանում է նպատակասլաց. մերթ խայթող սատիրայով, մերթ հրճվալի հումորին հատուկ արտահայտչամիջոցներով Սիպիլն ստեղծում է գեղարվեստական բավականին տպավորիչ պատկերներ: Ամուսինների հերթական վեճերից մեկի ժամանակ իրեն խիստ վիրավորված համարող Հանըմ Նազարը հեռանում է ու գիշերում գոմում: Խիստ վրդովված Կատարիկ աղան, վախենալով, որ նա հանկարծ կարող է վերադառնալ, կնոջ ծրարը՝ կապոցը, և քնարը նետում է նրա հետևից՝ բացականչելով.

Կորսըվե՛, ըսավ, մեծ քերթողուհի, հեռացի՛ր իզմե,
Թագուհի եղիր և իշխաններու գահույքը բազմե՛ (235):

Գոմում՝ գոմեշների կողքին, գիշերող Հանըմ Նազարը մի պահ տատանվում է՝ միգուցե տո՞ւն վերադառնա, դառնա շնորհքով կի՞ն, վարի «կյա՞նք մը լուրջ, աշխատասեր, ազնիվ, անարատ»: Հոգեկան խռովքը, սակայն, չափազանց կարճ է տևում. առավոտյան վշտից այնքան է գոռգոռում, «սայլի ճռինչներ» հիշեցնող ձայնով բախտն անիծում, զարկում քնարի լարերին, մինչև՝

Որ գոմեշները սարսափած, իրեն ձայնակից եղան.
Եվ Հանըմ Նազար լսելով անոնց բառաչումին ձայն,
Ըսավ. «Իմ ողբերս կը հուզեն նույն իսկ պաճարներն անբան.
Ուրեմըն ես մեծ երգչուհի մըն եմ» (235):

Այստեղից էլ սկսվում է հերոսուհու փառքի ուղին. նա պես-պես փայլուն գույներով սնգուրում է դեմքը, դառնում է հուրի և «քնարի լարերեն վեհ շեշտեր քամելով»՝ անմիջապես գրավում բանջարեղեն վաճառող սայլորդի սիրտը: «Վսեմ երգչուհին» քիչ անց հայտնվում է «ժամանցի կարոտ» այդ միամիտ գեղջուկ տղայի կողքին: Ինչպես «Աղա Նազար»-ի՝ հիացմունքից ապշահար ամբոխը՝ իր ժողովրդական գուսաններով (Աղա Նազար, մեծ թագավոր, Բարձրդ, գահըդ շնորհավոր. Հազար տարի ապրած կենաս, Ու հետո էլ մահ չունենաս

(292)), այնպես էլ «Հանըմ Նազար»-ի միամիտ արվեստասերները հիացմունքի ու ցնծության մթնոլորտ են ստեղծում միանգամայն անարժանի ու ապաշնորհի շուրջ և ծնծղաներով ուղեկցում դեպի երկրի գլխավոր իշխանի պալատ: Եթե Իսահակյանի արձակ հեքիաթին տեղ-տեղ ձուլված չափածոն որոշակի հեգնանք ու քնարականություն է հաղորդում երկին, ապա Սիպիլի չափածոն գնալով դառնում է է՛լ ավելի գունագեղ, սատիրական ծաղրով հասնում է գագաթնակետին, և ընթերցողը չափազանց շոշափելի տեսնում է Հանըմ Նազարի հաղթարշավը.

Ճամբան, աղջիկներ՝ հագված ու շըքված երբ զինքը տեսան,
Հարցուցին. «Ո՞ւր է այս հարսին փեսան»:
Իսկ դպրոցական չափահաս տըղաք
Որ ամեն առտու կ’երթային քաղաք,
Տեսնելով զինքը հոն դափնեպըսակ ու ձեռքը քընար,
Կ’ըսեին. «Անշուշտ քերթողուհի մ’է շըքեղ դիցափառ
Որ Ելլադայեն կու գա նըվագել Սափփովին երգեր»:
Ուրիշ մը կ’ըսեր. «Չէ՛, Մուսաներեն մեկն է հոս եկեր»:
Ու դափնիներու ոստերով շուրջը կազմեցին թափոր,
Որուն կու գային միանալ խումբ խումբ գյուղացիք բոլոր
Աղաղակելով. «Կեցցե՛ս, ո՛վ Մուսա, երգիչ երկնային,
Կեցցես դուն անմահ բանաստեղծներու չքնաղ թագուհին» (236):

Հանըմ Նազարը պալատ է հասնում այն պահին, երբ իշխանն իր շուրջը հավաքված աղջիկների միջից իրեն հարսնացու էր ընտրում: Գահակալը, սակայն, չի նկատում «գեղով ամոթխած» «ընտանի պարկեշտ աղջիկներին». նրան անմիջապես գերում է բյուր նազանքներով իրեն մոտեցող «կեղծիքի աղբյուր մրոտ աչքերով» Հանըմ Նազարը, որն անձնատուր էր եղել «պչրանքի ահեղ հաճույքին».

Իշխանն որ անփորձ տըղա մ’էր սրտով պարզ, նորաբողբոջ,
Դյութված քերթողի փառքեն, սնգույրեն խեղկատակ կընոջ,
Իր մատնին հանեց Հանըմ Նազարին բիրտ մատը անցուց
Իբրև հիացման վերին ապացույց… (236):

Եվ, ինչպես սովորաբար պատահում է հեքիաթներում, քառասուն ցերեկ ու գիշեր հարսանիք են անում: Սակայն պատումն այստեղ չի ավարտվում. իշխանի պալատ են աճապարում տարբեր խավերի բազմաթիվ մարդիկ, որոնց մեջ՝ նաև Գատարիկ աղան: Եթե Աղա Նազարն իր երբեմնի կնոջը պատվով բազմեցնում է ձախ կողմում, և վերջինս հիացած է ամուսնու քաջագործություններով ու թույլատրում է, որ նա «զզիրի իրեն հին սովորության պես կծի կնկա թուշը», ապա Գատարիկ աղան, տեսնելով կնոջ փառքը, *ամոթ* է զգում, հետո էլ լսում է անամոթ կնոջ՝ իրեն ուղղված ծաղրը.

«Զիս ճանչցա՞ր, հարցուց, իմ ով ըլլալս հասկցա՞ր հիմա
Ա՛լ կորի՛ր գընա՛» (237):

Խոստովանենք, որ Սիպիլն ստեղծել է երգիծական նպատակասլաց պատկերներ, կիրառել լեզվաոճական շքեղ արտահայտություններ և հատկապես արևմտահայերենի բառամթերքին հատուկ ծաղրի նրբերանգներ: Չափածո հեքիաթին ներքին ռիթմ ու երաժշտություն է հաղորդում նաև երկի տաղաչափական ճկուն ձևը: Բանաստեղծական խոսքը կառուցելով բացառապես 5-վանկանի անդամներով՝ Սիպիլն իր պատումն սկսում է երկարաշունչ՝ 15(5+5+5) կառուցվածք ունեցող տողերով, որոնք պարբերաբար ընդմիջվում են ավելի կարճ՝ 10(5+5)-վանկանի չափով: Այս զուգադրումները խոսքին հաղորդում են անկաշկանդություն և խաղային բնույթ, թույլ են տալիս ընդգծել կարևորագույն մտքերն ու պատկերները: Այսպես՝ եռանդամ 15-վանկանի տողերը խոսքին հաղորդում են հանդիսավոր բնույթ, ընդգծում պատումի երգիծական «էպիկականությունը», իսկ ավելի կարճ՝ երկանդամ տողերը մերթընդմերթ կոտրում են այդ հանդիսավորությունը և շեշտադրում որևէ էական միտք կամ պատկեր: Ահա մի օրինակ.

Իշխանն որ անփորձ / տըղա մ'էր սրտով / պարզ, նորաբողբոջ,
Դյութված քերթողի / փառքեն, սնգույրեն / խեղկատակ կնոջ,
Իր մատնին հանեց / Հանըմ Նազարին / բիրտ մատը անցուց
Իբրեւ հիացման / վերին ապացոյց...

Չափածո հեքիաթի եզրափակիչը տողը միակ 5-վանկանին է, այսինքն՝ ամենակարճը, որի միջոցով Սիպիլը հասնում է դիպաշարային գագաթնակետի և գաղափարի խտացման՝ «Ա՛լ կորի՛ր գընա՛»:

Այսպես ահա օգտագործելով «թափառիկ» ավանդական մոտիվը՝ արևմտահայ գրագիտուհին կարողացել է ստեղծել գեղարվեստական մի ինքնատիպ գործ, որը մի կողմից Իսահակյանի «Աղա Նազար»-ի ուղղակի արձագանքն է, մյուս կողմից՝ լիովին ինքնուրույն երկ՝ իր ուշարժան հարցադրումներով ու լուծումներով:

АЛЬБЕРТ МАКАРЯН – *Сказка Аветика Исаакяна «Ага Назар» и её западноармянская интерпретация*. – Во всемирной литературе персонажи типа «вечного героя» — широко распространённые и узнаваемые — давно заняли достойное место, в том числе и в армянской традиции. В этом контексте можно упомянуть таких героев, как Добрый портной братьев Гримм, греческий Господин Газарос, русский Фома Беренников и прочие литературные обработки. Армянские версии Храброго Назара также давно заняли своё почётное место. Эти художественные интерпретации разнообразны по жанру — это могут быть как прозаические или стихотворные сказки, так и комедии, романы и прочее. В армянской литературе к теме обращались классики — Ованес Туманян, Аветик Исаакян, Дереник Демирчян, Степан Зорян, а также более современные авторы — Мкртич Саргсян, Ованнес Григорян и Норайр Адалян...

О многих из этих обработок написано множество ценных исследований, в которых они рассматриваются с разных точек зрения. Настоящий доклад, однако, посвящён одному малоизвестному произведению — стихотворной сказке «Ханум Назар», написанной одной из выдающихся представительниц западноармянской литературы — Сипил. До настоящего времени о ней упоминали лишь в виде отдельных отрывочных замечаний, да и то — без ссылки на первоисточник.

«Ханум Назар» представляет интерес по нескольким причинам. Прежде всего, потому что она написана под непосредственным впечатлением от «Ага Назара» Аветика Исаакяна и посвящена самому Исаакяну. Кроме того, в определённой мере она стала его литературной пародией. Отметим, что такая традиция уже существовала в армянской литературе: к примеру, в ответ на повесть Раффи «Золотой петух» Ширванзаде написал свою пародийную повесть «Из записок делопроизводителя», приуроченную к литературному юбилею Раффи.

Основные задачи нашего исследования заключались в сравнительном анализе сюжетных и композиционных сходств и различий между «Ага Назаром» и «Ханум Назар», а также в изучении намеренной трансформации мужского героя в женского у Сипил, что придаёт произведению новый, интригующий и увлекательный оттенок. Важнейшим нашим выводом стало то, что оба автора, хотя и разными путями, сумели по-своему выявить общечеловеческую и вечную сущность порочного явления. Кроме того, в «Ханум Назар» впервые на «трон» возводится героиня, и автор в определённой степени откликается на вопрос так называемого «освобождения женщины», с иронией изображая судьбу ленивой и недостойной женщины, которая благодаря случайности достигает славы.

Ключевые слова: *Аветик Исаакян, Сипил, «Ага Назар», «Ханум Назар», «Храбрый Назар», вечный герой, литературная пародия, стихотворная сказка, сюжет, композиция*

ALBERT MAKARYAN – *Avetik Isahakyan's "Agha Nazar" Tale and its Western Armenian Reception*. – In the context of the Brothers Grimm's Brave Tailor, the Greek Mr. Lazarus, the Russian Foma Berennikov and other literary adaptations of the eternal and famous hero type that is widely spread in world literature, the Armenian versions of Brave Nazar, too, have long had their rightful place. Literary developments of this theme are diverse in terms of genre: prose or verse fairy tales, comedy, novels, etc. In Armenian literature it was developed by the classics such as Hovhannes Tumanyan, Avetik Isahakyan, Derenik Demirchyan, Stepan Zoryan, Hamastegh, and among the modern ones are Mkrtich Sargsyan, Hovhannes Grigoryan and Norayr Adalyan... Many valuable studies have been written about these developments by examining them from different perspectives.

This paper, however, is dedicated to a work that is still unknown to our reader: it is the fairy tale in verse "Hanum Nazar" by one of the prominent Western Armenian women of letters, Sipil. Up to now only some hints have been made about it but no reference was made to the original source. "Hanum Nazar", by the way, is noteworthy in several aspects. First of all, it was written under the direct influence of Avetik Isahakyan's "Agha Nazar" and is dedicated to Isahakyan himself. Besides, to some extent, it has become its literary parody. Let us note that such a tradition already existed in Armenian literature: it is worth mentioning, for example, the novel-parody "From the Memoirs of an Executive" written by Shirvanzadeh on the occasion of Raffi's "The Golden Rooster" that is dedicated to Raffi's literary anniversary.

The primary objectives of our study were to examine, using a comparative method, the plot and compositional similarities and differences between "Agha Nazar" and "Hanum Nazar", and Sipil's deliberate alternation of male/female heroes, which gives the work a completely new tone, making it more intriguing and fascinating. Our important conclusion here is that both authors, albeit in different ways but by their own means, have managed to reveal the universal and eternal nature of the vicious phenomenon. Besides, by enthroning the heroine for the first time in "Hanum Nazar", the author also responds to the issue of the so-called "emancipation" of women, ironically presenting the fate of a lazy and undeserving woman who, by a stroke of luck, achieved fame.

Key words: *Avetik Isahakyan, Sipil, "Agha Nazar", "Hanum Nazar", "Brave Nazar", eternal hero, literary parody, fairy tale in verse, plot, composition*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ/References

Աղաբաբյան Ս. (1986): Սովետահայ գրականության պատմություն, Երևան (Aġababyan S. (1986): Sovetahay grakanutʿyan patmutʿyun, Erevan):

Աղբալյան Ն. (1959): Գրական-քննադատական երկեր, հ. 1, Բեյրութ (Aġbalyan N. (1959): Grakan-kʿnnadatakan erker, h. 1, Beyrut):

Ավագյան Մ. (1977): «Քաջ Նազարի» ոգին և ոճը, «Սովետական Հայաստան», թիվ 112 (Avagyan M. (1977): «Kʿaǰ Nazari» ogin yev očʿə, «Sovetakan Hayastan», tʿiv 112):

Գուլլակյան Ս. (1965): Ավետիք Իսահակյանի «Աղա Նազարը»: Երևան, «Սովետական գրականություն» ամսագիր, հոկտեմբեր, էջ 91: (Gullakyan S. (1965): Avetikʿ Isahakyani «Aġa Nazary»: Erevan. «Sovetakan grakanutʿyun» amsagir, hoktember, ej 91):

Դանիելյան Կ. (1986): Գրականություն և իրականություն, Երևան (Danielyan K. (1986): Grakanutʿyun yev irakanutʿyun, Erevan):

Թամրազյան Հ. (1976): Դերենիկ Դեմիրճյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 182 էջ (Tʿamrazyan H. (1976): Derenik Demirčʿyan, Erevan, «Hayastan» hrat., 182 ej):

Ինճիկյան Ա. (1977): Ավետիք Իսահակյան, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 260 էջ (Inčʿikyan A. (1977): Avetikʿ Isahakyan, Erevan, «Sovetakan groġ» hrat., 260 ej):

Իսահակյան, Ավ. (2014): Երկերի լիակատար ժողովածու տասնչորս հատորով, հ. հինգերորդ: Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ. (Isahakyan, Av. (2014): Erkeri liakatar žoġovacu tasnčʿors hatorov, h. hingeʿerord. Erevan. HH GA «Gitutʿyun» hrat.):

Մուրադյան Հ., (1961): Դերենիկ Դեմիրճյան, Երևան (Muradyan H. (1961): Derenik Demirčʿyan, Erevan):

Ջրբաշյան Էդ. (1989): Գրականության պատմա-գործառական ուսումնասիրության սկզբունքները / «Հայ գրականությունը պատմա-գործառական լուսաբանությամբ» գրքում: Երևան. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. (Jrbašyan Ed. (1989): Grakanutʿyan patma-gorcarakan usumnasirutʿyan skzbunkʿnery / «Hay grakanutʿyuny patma-gorcarakan lusabanutʿyamb» grkʿum. Erevan. HSSH GA hrat.):

Սանթոյան Մ. (2006): Էպիկական կերպարի ստեղծման չափումները, Երևան (Santʿoyan M. (2006): Epʿikakan kerpari steġcman čʿapʿumnerə, Erevan):

Սարգսյան, Վ. (1991): Քաջ Նազարի գրական հետագիծը: Երևան, «Հայաստան» հրատ. (Sargsyan V. (1991): Kʿaǰ Nazari grakan hetagiʿcʿə. Erevan. «Hayastan» hrat.):

Սիպիլ (1915): Հանըմ Նազար // Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը» գրքում. Կ. Պոլիս. տպարան Մ. Հովակիմյան, էջ 236 (Sipil (1915): Hanəm Nazar // Tʿeodik, «Amenun tarecʿuycʿy» grkʿum. K. Polis. tparan M. Hovakimyan, ej 236):

Սրվանձտյանց, Գ. (1978): Երկեր, հ. 1: Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. (Srvandztyancʿ G. (1978): Erker, h. 1. Erevan. HSSH GA hrat.):

Վարդանյան Ա. (1986): Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթները, Երևան (Vardanyan A. (1986): Hovhannes Tʿumanyani hekʿiatʿnery, Erevan):

Карасев Л. В. - Философия смеха, Москва, 1996, Российский государственный гуманитарный университет, 224 стр. (Karasev L. V. – Filosofiya smekha, Moskva, 1996, Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet, 224 str.).

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 17-34
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.017

СЕМИОТИКА КОРАБЛЯ: ОТ МИФА К МОДЕЛИ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОПОЗНАНИЯ

АРА АРАКЕЛЯН[*], **НАТАЛИЯ ГОНЧАР-ХАНДЖЯН**[**]
Ереванский государственный университет

Статья предлагает целостную исследовательскую оптику образа корабля как мультифункционального семиотического механизма, соединяющего мифологию, религиозную символику, культурную семиотику и поэтику модернистской и новейшей литературы. Теоретическая рамка объединяет топосологию, архетипический подход, мифологию и философию культуры, хронотопику, гетеротопологию и перинатальную психологию. На материале широкого корпуса – от античных и средневековых источников до Мелвилла, Стивенсона, По, Эко и Кортасара – демонстрируется, что корабль действует как оператор хронотопа (переводит пространственные конфликты во временные), как пространство власти и закона (модель государство/анти-паноптикум), как медиатор субъективного опыта (сценарии «смерти-и-рождения» у По) и как фигура национальной судьбы (роман Костана Заряна «Корабль на горе»). Научная новизна состоит в (1) типологии функций «корабля» (порог/дом/власть/личность) с показом их динамических переходов; (2) модели «корабль как оператор хронотопа», выявляющей эффекты анти-гетеротопии у Эко; (3) аргументации чтения Заряна как сотериологической и интроспективной парадигмы, где спасение интегрируется с программой национального самопознания. Сделан вывод, что корабль – не мотив-украшение, а ядро смыслового проектирования, **обеспечивающее трансфер смыслов** между мифом и историей, коллективным и личным, телесным и духовным планами, задающее универсальный язык описания пограничного опыта человеческого существования.

Ключевые слова: *топос, архетип, символ, хронотоп, гетеротопия, перинатальные матрицы, Мелвилл, По, Эко, Костан Зарян*

[*] **Ара Аракелян –** доктор филологических наук, профессор, кафедры зарубежной литературы ЕГУ
Արա Առաքելյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի պրոֆեսոր
Ara Arakelyan – Sc.D. in Philology, Professor at YSU Chair of Foreign Literature
Էլ.փոստ՝ arakelyan.ara@ysu.am ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5360-7602
[**] **Наталия Гончар-Ханджян** – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы
Նատալիյա Գոնչար-Խանջյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի դոցենտ
Natalia Gonchar-Khanjyan – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at YSU Chair of Foreign Literature
Էլ.փոստ՝ natalie.goncharkhanjyan@ysu.am ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-5462-8509

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 06.02.2026
Գրախոսվել է՝ 24.02.2026
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

Введение

Корабль – один из редких образов, обеспечивающих долговременную трансмиссию смыслов между мифом, религией, литературой и культурной практикой. Его семантическая мощность проистекает из тройственной природы: как топос он структурирует сюжеты и сцены (порог, путь, граница); как символ выступает носителем сотериологических, политико-правовых и антропологических кодов (ковчег, «государство-корабль», «корабль дураков»); как глубинный образ (в юнгианском горизонте) активирует сценарии рождения, испытания и обновления. В результате корабль функционирует не только как вещь или декорация, но как оператор хронотопа: он преобразует пространство во время, внешнее – во внутреннее, коллективное – в личное.

При всей обширности литературы о топике и символике морского мира (от *antiqua* до *modernitas*) поле остаётся фрагментированным: мифопоэтические трактовки редко сопрягаются с культурной семиотикой, перинатальной психологией, гетеротопологией и национальными нарративами в одном исследовательском контуре. Особенно заметна лакуна на пересечении западной романтической/ постмодернистской прозы (Мелвилл, Стивенсон, По, Эко) и армянской литературы XX века: роман Костана Заряна «Корабль на горе» ещё не рассмотрен как узловая точка, где сходится сотериологический потенциал образа с программой самопознания – индивидуального и национального.

Заявленная тема прежде всего имеет теоретическое измерение. Она сопряжена с такими понятиями, как топос, архетип и символ, значение которых исключительно важно с точки зрения интерпретации человеческой культуры. Несмотря на существенные различия между этими понятиями, они обладают и важным общим свойством: их смысловое содержание всегда богаче лексического значения. Как известно, термин топос употреблялся ещё Аристотелем в значении «предварительно выбранное доказательство» (*Риторика*, II, 22). В современной литературоведческой науке наибольшее распространение получило определение немецкого исследователя Эрнста Роберта Курциуса, согласно которому топос как риторико-стилистическая система подвергался семантической трансформации и, превратившись в стилистическое клише (например: «государство – корабль», «мир – сцена», «река жизни», «всемирное древо» и др.), проник во все жанры литературы[1]. Благодаря своей универсальности топос сближается, с одной стороны, с архетипом[2], а с другой – с устойчивыми формулами фольклора[3].

Символ же, в отличие от знака, обладает значительно более широким семантическим потенциалом. В античной традиции символ (от греч. σύμβολον) означал «знак узнавания», однако со временем его значение значительно расширилось. Благодаря богатству интерпретаций символ стал одной из важнейших эстетических категорий современной культуры и важнейшим средством социальной коммуникации.

Что касается архетипа, то его научная судьба напрямую связана с аналитической психологией К.Г. Юнга. Хотя сам Юнг неоднократно подчёркивал, что понятие

---

[1] **Kurtius, E.R.** (1984). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, München: Francke, S. 79-80.

[2] См.: *Литературная энциклопедия*. (2001). М.: НПК «Интелвак», с. 1076.

[3] См.: **Лорд, А.** (1984). *Сказитель*. М.: Восточная литература, РАН.

архетипа известно с древнейших времён и встречается у мистиков и алхимиков[4], современное научное понимание архетипа в основном базируется на его трудах. Архетип – одно из наиболее сложных понятий аналитической психологии, прошедшее длительный путь концептуализации и уточнения. Впервые Юнг систематически обращается к этому термину в 1919 году в работе «*Инстинкт и бессознательное».* Позднее архетипы становятся центральной категорией всей его теории. По Юнгу, архетипы и символы составляют содержание коллективного бессознательного. Их проявления находят выражение в снах, мифах и сказках.

Если архетип – это априорная, едва поддающаяся осмыслению идея, своего рода инстинктивный вектор, предрасполагающий к определённым образам и действиям (например, побуждение птицы вить гнездо, а муравья – строить муравейник; ср.: там же, с. 42), то символы, будучи связаны с архетипами, представляют собой более конкретные, предметные формы. Говоря об архетипах и символах, Юнг вводит также понятие образа (Bild). Символ он называет «тенью образа», то есть символ – это не само бессознательное, а его косвенное проявление, свидетельство существования архетипического образа. Возникает своеобразная цепочка: через символ мы возвращаемся к образу, через образ – к архетипу.

Поскольку архетипы восходят к древнейшим пластам психической истории человечества, к временам, когда человек жил в инстинктивной свободе, окружённый природными первообразами и символами, а затем лишился их в ходе цивилизационного и сознательного развития, сны, согласно Юнгу, становятся живым пространством возвращения к истокам[5].

Вслед за своим учителем М. Элиаде утверждает, что без изучения символов невозможно проникновение в область философии культуры. Образы, архетипы и символы неизменно пересекаются в истории культур. Именно их вечность и универсальность, по словам выдающегося мифолога, в последнюю минуту спасают культуры, делая возможным их бытие в философии культуры – дисциплине, превосходящей простую морфологию и историю стилей. «Короче говоря, – заключает Элиаде, – лишь благодаря наличию образов и символов культуры остаются “открытыми”»[6]. Соответственно, архетипы, топосы и символы как первичные, изначальные и инвариантные образы и идеи объединяют культуры не только горизонтально, то есть в пределах одного культурного пласта, но и вертикально, соединяя прошлое и настоящее различных культур.

Настоящая статья предлагает целостную исследовательскую оптику, в которой корабль мыслится как мультифункциональный семиотический механизм. Мы исходим из того, что он: (1) задаёт пороговые конфигурации («вход/выход», «жизнь/смерть», «хаос/космос»), (2) реализует политико-правовые режимы («команда – закон – флаг – имя»), (3) модулирует субъектность (от маски коллективного тела до модели личностной интеграции), (4) активирует переживание рождения в терминах дородовых матриц (Гроф), а в некоторых текстах – переопределяет гетеротопический статус пространства (Фуко) и хронотопическую связность повествования (Бахтин).

---

[4] **Юнг, К.Г**. (1999). *Архетип и символ.* М.: Psychologie und Alchemic, сс. 50–51.

[5] См.: там же, с. 58.

[6] **Элиаде, М**. (2000). *Миф о вечном возвращении.* М.: Ладомир, с. 243–244.

Цель исследования – показать, как образ корабля артикулирует сцепление спасения и самопознания в европейской и армянской литературных традициях, кульминируя в прочтении романа Костана Заряна как модели *национального ковчега* и внутреннего духовного испытания.

Исследовательские вопросы. В статье последовательно рассматриваются: типологические функции корабля в мифе, риторике и романе (путь/дом/власть/личность) и их взаимные переходы; механизмы перестройки хронотопа и запуска гетеротопических смещений – от «Пекода» Мелвилла до «Дафны» у Эко; релевантность перинатальных сценариев (БПМ I–IV) для поэтики воды и судна у Эдгара По и для интерпретации конфигурации «остров/корабль» у Эко; способы, которыми в «Корабле на горе» Заряна идея спасения коррелирует с программой национального самопознания.

Методологическая рамка. Статья сочетает мифопоэтический анализ, герменевтику символа, культурную семиотику, хронотопический подход, гетеротопологию и психологическую перспективу. Аналитический инструментарий включает типологию мотивов, интертекстуальный анализ и корпусно-сопоставительное чтение: от античных и средневековых источников до Мелвилла, Стивенсона, По, Эко – с выходом к армянскому материалу (Зарян).

Научная новизна состоит в трёх позициях:

(1) Предлагается целостная типология функций корабля (порог/дом/власть/личность) с демонстрацией их динамических переходов внутри одного текста и между корпусами.

(2) Вводится аналитическая модель «корабль как оператор хронотопа», показывающая, как судно переводит пространственные конфликты во временные (Эко: «не пространство, а время») и запускает эффекты анти-гетеротопии.

(3) Обосновывается чтение романа Заряна как сотериологической и интроспективной парадигмы, где корабль – медиатор между коллективной историей и индивидуальной духовной драмой (спасение vs самопознание).

Рабочая гипотеза. Корабль в ключевых текстах Нового времени действует как мобильный регулятор смыслов, конденсируя в одной фигуре переход, власть, спасение и конституирование субъекта; в «Корабле на горе» эта конфигурация получает специфическую армянскую модификацию: символическое спасение (ковчег) интегрируется с процессом национального самопознания, а персональная драма героя – с «общественным» смыслообразованием. В этой оптике статья демонстрирует, что корабль – не второстепенный мотив, а ядро смыслового проектирования: он «перевозит» не только персонажей, но и смыслы – между мифом и историей, поэтикой и психологией, индивидуальным опытом и судьбой народа. Именно потому финальный раздел, посвящённый Костану Заряну, выступает не иллюстрацией, а проверкой гипотезы: корабль здесь становится рабочей моделью спасения через самопознание, где национальная история обретает форму внутреннего пути.

Основная часть.

Семантическое поле корабля: архетипические мотивы и культурные репрезентации

Корабль (как предмет и как идея), будучи вечным спутником человеческой истории, обладает богатой мифопоэтической биографией. Образ корабля глубоко укоренён в культуре: он включает в себя как черты топоса, так и архетипа и символа.

В мировой мифологии, литературе и искусстве встречаются многочисленные примеры метафорического использования образа корабля: от античных аргонавтов, скандинавских кораблей Одина и сделанного из ногтей мёртвых корабля Нагльфар до Ветхозаветного ковчега Ноя, «Корабля дураков» святого Брандона, аллегорической картины И. Босха «Корабль дураков», а также кораблей романтиков – Колриджа, Гейне, Вагнера, «Пекода» у Г. Мелвилла («*Моби Дик*»), «Призрака» у Дж. Лондона («*Морской волк*»), «Титаников» у Г. Гауптмана и Х. Энценсбергера и даже лодки «Малкома» в романе Х. Кортасара «*Лотерея*» (символ бытийного абсурда) или лодки Кафки в рассказе «*Охотник Гракх*».

Кроме того, в семантическое поле образа корабля входят метафоры, связанные с рекой, водой, дорогой, путешествием, парусом, якорем, маяком. Типологически в богатой мифопоэтической семантике корабля можно выделить несколько ключевых мотивов:

а) Корабль как символ движения, перехода, пути. В мифологиях Египта и Междуречья солнце и луна совершают свой космический путь на лодке[7]. О. Фрейденберг, ссылаясь на Г. Узенера, пишет: «Узенер приводит множество параллелей этого образа: он изображает солнце, плывущее по небесному океану – то в гигантском сосуде, то в огненной колеснице, то в лодке»[8].

Однако путешествие на корабле может быть направлено как в реальные, так и в мифические пространства: таковы странствия аргонавтов или Одиссея. В кельтских сагах широко представлены рассказы о плаваниях героев к обетованным островам. **Мотив путешествия души** в загробный мир на лодке или челне также укоренён в ранних **религиозных воззрениях** народов Междуречья, Египта, кельтов и германо-скандинавов. Король Артур в ожидании смерти велит перенести его на барку, служащую посредником в обряде перехода[9].

Согласно верованиям народов Месопотамии, размещение модели лодки в гробнице облегчало переход умершего в иной мир. Аналогичная идея присутствует и в египетской мифологии[10]. В греческой мифологии Харон перевозит души умерших через Стикс. Этот культ занимал существенное место в византийских репрезентациях смерти; образ восходит к этрусскому Харуну и эволюционирует в фигуру Хароса[11]. Харон упоминается у Аристофана («*Лягушки*»), Еврипида («*Алкестида*»), Лукиана («*Харон*»), Вергилия («*Энеида*»); у Апулея: «…над рекой мёртвых начальником поставлен Харон, требующий пошлины и перевозящий путников в утлом челне»[12]; в «*Божественной комедии*» Данте Лодка Харона становится мощным символом перехода и невозвратности смерти[13].

---

[7] См.: **Харрисон, И. и др.** (2009). *Знаки и символы*. М.: Астрель, с. 242.

[8] **Фрейденберг, О.** (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, с. 188.

[9] См.: **Мелори, Томас.** (1974). Смерть Артура. М.: Наука, с. 754.

[10] **Шейнина, Е.** (2007). *Энциклопедия символов*. М.: АСТ, с. 237.

[11] **Waser, Otto.** (1898). Charon, Charun, Charos: Mythologisch-archäologische Monographie. Berlin: Weidmann.
Available at: https://surl.li/lgdpyu (accessed October 11, 2025).

[12] **Апулей.** (1956). *Метаморфозы*. Книга VI, с. 199 / Апулей. Апологии. Метаморфозы. Флориды. М.: Наука.

[13] **Алигьери, Данте.** (1967). Божественная комедия. М.: Наука, с. 20.

Древнейшие формы погребений в виде кораблей-ладей обнаружены в Ирландии (Ньюгрейндж)[14] и Англии (Саттон-Ху)[15]. О погребении в корабле рассказывается и в «*Беовульфе*»: «льдисто искрящийся корабль на отмели… груды сокровищ… всё – с властителем будет скитаться по воле течения»[16]. Этот мотив закрепляет образ корабля как медиатора между мирами.

Связь корабля со смертью подтверждается многочисленными мифами: например, миф об «Арго», под обломками которого погибает Ясон. Подобные представления неразрывно связаны с семантикой воды, которая символизирует и жизнь, и смерть. «С точки зрения первичных символов, – пишет Х. Бидерман, – вода обладает двойственным значением: с одной стороны, она даёт жизнь и символизирует плодородие, с другой – таит в себе опасность утопления и смерти»[17]. В библейской традиции вода фигурирует как первооснова жизни («Дух Божий носился над водами», Быт. 1:2) и как источник гибели (потоп). Архетип потопа, встречающийся в мифологиях различных культур, делает тему смерти через воду одной из самых универсальных.

б) Корабль как символ земли, дома и спасения. Ключевой символ здесь – ковчег Ноя. Его архетипические аналоги – бочки, лодки, корзины – широко известны как средства спасения героя[18]. Так, близнецы Ромул и Рем были спасены, плывя в корзине; Данаю и Персея в бочке упоминают Овидий (*Метаморфозы*, V), Псевдо-Аполлодор (*Мифологическая библиотека*, II, 4), Павсаний (*Описание Эллады*, II). Мотив матери и сына, заключённых в сосуд, встречается и у Пушкина в «*Сказке о царе Салтане*»: «…И царицу в тот же час в бочку с сыном посадили…»[19]. Этот эпизод может интерпретироваться и в перинатальном дискурсе.

В христианской традиции ковчег Ноя трансформируется в символ спасения человека. Церковь отождествляется с кораблём: ковчег становится прообразом храма, одна из его частей носит название «неф»[20]. Аналогичная символика существовала и в античности: О. Фрейденберг отмечает, что в греческом языке слова «корабль» и «храм» выражаются одним термином – ναός [21]. По Г. Ачаряну, слово *նաւ* (корабль) исконно армянское, распространившееся в греческий и латинский языки[22].

Альтернативой символу ковчега становится мотив «Корабля дураков». «С началом эпохи Возрождения, – отмечает М. Фуко, – воображаемое пространство пополняется новым объектом… загадочным пьяным судном»[23]. Традицию открывает Себастьян Брант («*Корабль дураков*»), за которым следуют Рабле

---

[14] См.: **Роллестон, Т.** (2004). *Мифы, легенды и предания кельтов*. М.: Центрполиграф, с. 58–59.

[15] **Кэмпбелл, Дж.** (1997). *Маски Бога. Творческая мифология*. М.: Золотой век, с. 125.

[16] Беовульф. (1975). // в кн.: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Художественная литература, с. 30.

[17] **Бидерман, Х.** (1996). *Энциклопедия символов*. М.: Республика, с. 42.

[18] См.: **Пропп, В.** (1986). *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: Издательство ленинградского университета.

[19] **Пушкин, А.С.** (1975). *Собр. соч.* Т. 3. М.: Художественная литература, с. 282–283.

[20] См.: **Рошаль, В.** (2006). *Энциклопедия символов*. М.-СПб: АСТ, с. 514.

[21] **Фрейденберг, О. М.** (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, с. 183, 188.

[22] **Ամատյան, Հ.** (1977): Հայերէն արմատական բառարան, հ. III, Եր. ԵՊՀ հրատարակչություն, էջ 433:

[23] **Фуко, М.** (1997). *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга, с. 30.

(«*Гаргантюа и Пантагрюэль*»), картина Босха, а в XX веке – пьеса Б. Шоу, трилогия У. Голдинга, романы Г. Норминтона и К. Портер.

в) Корабль как символ государства, власти и общности. Р. Барт, комментируя роман Ж. Верна «*Таинственный остров»*, замечает: «Корабль – это прежде всего жилище, и только затем – средство передвижения»[24]. У Алкея и Горация корабль уподобляется государству: Гораций изображает республику как корабль, теряющий управление. Еврипид связывает разрушение дома или города с гибелью корабля. О. Фрейденберг подчеркивает: «По мере приближения к эпохе эллинизма в античной литературе всё чаще встречаются образы кораблекрушения»[25].

В шекспировской поэтике кораблекрушение становится прологом к новой жизни («*Двенадцатая ночь», «Венецианский купец», «Буря»*). Эта двойственность отражает не только символику воды, но и самого корабля. «Сундук и корзина, – пишет Фрейденберг, – уподобляются матке, отсюда символика плавающих по воде сундуков и корзин…»[26].

Корабль как пространство власти и идентичности: символические коды романтической литературы XIX века

Корабль с его многослойной символикой, объединяющей архетипические, топосные и повествовательные функции, выделяется как самостоятельный и характерный персонаж романтического дискурса. В романах Г. Мелвилла «*Моби Дик»* и Р. Л. Стивенсона «*Остров сокровищ»* корабль становится не только средством перемещения персонажей, но и сценой ключевых конфликтов, воплощающей архетипические модели пути, испытания и встречи с Иным. Компаративистский анализ этих текстов выявляет структурные и семантические параллели, касающиеся роли корабля в построении сюжета, характерологии персонажей и символической архитектуре произведений.

Одним из значимых сходств является задержка появления центральной фигуры, вокруг которой концентрируется повествование, что создаёт «особый драматический эффект»[27]. В «*Моби Дике*» образ Ахава предваряется рассказами и реакциями экипажа, формирующими ауру таинственности. Уже в порту Нантакена Измаил, выбрав «Пекод», слышит от капитана Фалека: «Это благородный, хотя и не благочестивый, не набожный, но божий человек <…> Ахав побывал в колледжах, он побывал и среди каннибалов; ему известны тайны поглубже, чем воды морские <…> хороший человек, не богобоязненный хороший человек, вроде Вилланда, а богохульствующий хороший человек, скорее вроде меня, только в нем еще есть многое сверх этого»[28]. Справедливо замечание Борхеса: «мир Мелвилла внушает тревогу»[29]. Эту атмосферу усиливают библейские аллюзии и образы: встреча с

---

[24] ***Барт, Р.*** *(2008). Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. / М.: Академический проект, с. 146.*

[25] *Миф и литература древности.* (1978). М.: Наука, с. 330.

[26] **Фрейденберг, О. М.** (1997). Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, с. 183.

[27] **Маттисен, Отто.** (1972). Ответственность критики. М.: Прогресс, с. 119. Печ. л. 19,74.

[28] **Мелвилл, Герман.** (1987). Моби Дик или Белый Кит. Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение, с. 128. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 1 с указанием страницы.

[29] **Борхес, Хорхе Луис.** (2000). Собр соч. в 4 томах. СПб.: Амфора, Т. 2, с. 697.

матросом Илией, предостерёгшим Измаила и Квикег («Прощайте же, братья. Да вот еще, когда вы туда попадете, передайте им, что я почёл за лучшее к ним не присоединяться» (1, с. 141)), накладывается на прозвище Ахава «Старый Громобой» (1, с. 140).

Аналогичный приём применяет Стивенсон в «*Острове сокровищ*» в отношении Джона Сильвера: читатель слышит о нём задолго до появления. Джим получает строгий приказ «не пропустить моряка на одной ноге»[30] и признаётся: «Он преследовал меня даже во сне <…> Недёшево доставались мне мои четыре пенса в месяц: я расплачивался за них отвратительными снами» (2, с. 15). Этот нарративный ход подготавливает восприятие персонажа как амбивалентного – сочетающего харизму, стратегический ум и моральную двусмысленность.

Ключевым элементом сходства Ахава и Сильвера является физический изъян: оба лишены левой ноги. В романтической поэтике XIX века этот мотив выводит архетип одноногого пирата, превращая телесный недостаток в код идентичности. И Ахав с деревянной ногой, и Сильвер на костыле воплощают юнгианскую «маналичность» – фигуру, обладающую сверхчеловеческой силой и способностью контролировать. Потеря конечности становится источником их одержимости и стремления к власти.

В топосном плане «*Пекод*» и «*Испаньола*» представляют собой изолированные пространства, которые Фуко определял как метафору корабля – автономный мир со своими законами и внутренней иерархией, вовлечённый в бесконечное морское пространство[31]. У Мелвилла «Пекод» оказывается не только средством движения, но и равным по масштабу оппонентом Белого Кита: «…кит развернулся, чтобы подставить лоб… но, заметив корпус судна, признал в нём более достойного противника и устремился ему навстречу» (1, с. 596). В мифопоэтической перспективе «*Пекод*» предстает микровселенной: от этнической пестроты команды до символической насыщенности деталей. У Стивенсона «Испаньола» выполняет иные функции. Подобно кораблю Дефо в «*Робинзоне Крузо*», она становится источником ресурсов и средством спасения: «порох, мушкеты, сухари, свинина, коньяк, чемоданчик с лекарствами» (2, с. 95). Но главное – это пространство смены власти: от капитана Смоллетта к пиратам и обратно. Символика флага маркирует узурпацию и реституцию: герой, отбив корабль, сбрасывает Весёлого Роджера и восклицает: «– Боже, храни короля! Долой капитана Сильвера!» (2, с. 136). У Мелвилла подобного визуального сигнала нет, однако сам «Пекод» становится символом одержимости Ахава и направленности всей экспедиции. В то время как у Стивенсона ключевым оказывается мотив захвата и возвращения корабля, перекликающийся с аналогичной ситуацией в «*Приключениях Артура Гордона Пима*» Эдгара По.

---

[30] **Стивенсон, Роберт Луис**. (1981). Остров сокровищ. Т. 2, с. 15. / в кн.: Роберт Луис Стивенсон. Собр. соч. в 5 томах. М.: Правда. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 2 с указанием страницы.

[31] **Foucault, M.** (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory / ed. by Neil Leach. New York: Routledge. P. 330–336. URL: https://surl.li/htrpzz (accessed 11 Oct 2025).

Символика флага и имени усиливает семиотическую значимость корабля. Так, у Стивенсона «Испаньола» отсылает к Гаити (Эспаньола), вписываясь в колониальные конфликты. У Сабатини личностный смысл приобретает название «Арабелла», данное кораблю в честь женщины, сыгравшей решающую роль в судьбе капитана Блада (*«Одиссея капитана Блада»*, гл. 17). Имя и флаг вместе формируют систему знаков, определяющих принадлежность, власть и судьбу корабля.

Историко-литературная традиция пиратского романа уходит к Эксвемелину (*«Пираты Америки»*), послужившему источником для Скотта, Купера и Сабатини. У Скотта в «*Пирате*» (1822) фигура Кливленда строится на двойственности благородного преступника, у Купера в «*Красном корсаре»* (1827) «Дельфин» предстает замкнутым микрокосмом, а у Сабатини корабль «Арабелла» воплощает *пиратскую утопию* – пространство альтернативной власти и нового социального порядка.

Если исходить из концепции паноптикума (Бентам)[32], то пиратский корабль предстает как ***анти*-паноптикум***:* власть капитана основана не на надзоре, а на доверии и согласии экипажа. Таким образом, пиратский корабль становится моделью альтернативного социального устройства, где дисциплина и кодекс чести (например, у Сабатини) формируют новый порядок.

В отождествлении корабля с живым существом важную роль играет имя, сохраняющееся за ним на протяжении всей «жизни»: «Сегодня называют корабль “Королевское счастье”, а завтра как-нибудь иначе. А по-нашему, как окрестили судно, так оно всегда и должно называться… Не менял своего прозвища и “Морж”, старый корабль Флинта, который насквозь пропитался кровью, а золота на нём было столько, что он чуть не пошёл ко дну» (2, с. 68). Имя корабля закрепляет его характер, биографию и память, превращая судно в участника событий.

Таким образом, корабль в романтической литературе XIX века предстает не просто средством передвижения, но самостоятельным персонажем, чья символическая нагрузка структурирует повествование и воплощает идеи власти, свободы и идентичности. В этом заключается глубинная романтическая семиотика корабля – как образа, сочетающего притягательность свободы и трагическую обречённость судьбы.

Корабль как лиминальное пространство и архетип перехода: от перинатальных матриц Эдгара По к хронотопу Умберто Эко

Показательным представляется сопоставление текстов Эдгара Аллана По и Умберто Эко, в которых образ корабля реализует архетип перехода и опыт предельных состояний. У По корабль выступает посредником между океаном и героем, символизируя одновременно «плаценту» и «утробу» (в терминах перинатальной психологии С. Грофа), а также медиатором между смертью и возрождением. Связь с архетипом Ковчега, Летучего Голландца и «корабля-границы» позволяет выявить универсальную символическую логику, интегрирующую готическую и экзистенциальную поэтику По в сценарий «смерти-и-рождения».

---

[32] См.: **Foucault, Michel.** (1979). Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York: Pantheon Books. URL: https://surl.lt/sigjhw (accessed 11 Oct 2025).

В «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» воспроизводится полный цикл перинатальной драматургии. Первоначальное помещение героя в «окованный железом ящик, наподобие тех, в каких иногда перевозят фаянс»[33] предвосхищает технику сенсорной изоляции – «приём, основанный на лишении сенсорных стимулов»[34]. БПМ I выражается в состоянии океанического блаженства: «…я отчётливо почувствовал наконец, что судно движется… и спокойно ожидал естественной развязки событий» (3, с. 237), что соотносится с описанием Грофа: «потребность в логическом мышлении резко уменьшается»[35]. БПМ II воплощена в трюме «Дельфина»: удушливая атмосфера, жажда, давление: «У меня на груди тяжело лежали лапы какого-то огромного чудовища» (3, с. 238–240). Перинатальные корни насилия (БПМ III) выражены в сценах мятежа (гл. IV, сс. 252–259), бойни (гл. VIII, сс. 283–285), каннибализма (гл. XII, сс. 304–307). БПМ IV, связанная с «видениями ослепительно белого или золотого света» (4, с. 96), у По реализована через образы «белой пелены» и «огромных мертвенно-белых птиц», предвосхищающих погружение корабля «в обволакивающую мир белизну» (3, с. 383). Финальная фигура «человека с кожей белее белого» (там же) коррелирует с мотивом воскресения Христа (4, с. 97).

«Низвержение в Мальстрём» концентрируется на БПМ II–IV. Ощущение безвыходности БПМ II, «безнадежность и абсурдность этого состояния» (4, с. 67) передаётся через реплики: «Я был точно в столбняке», «…только сумасшедший мог на что-то надеяться»[36] Дальнейшее нарастание напряжения и «атмосфера сталкивающихся энергий» (4, с. 75–78) выражены образами падения парусника в бездну (5, с. 65), кругов на краю водоворота (5, с. 63), решением героя привязать себя к бочонку и «броситься в пучину» (5, с. 67). Освобождение (БПМ IV) наступает, когда «стенки гигантской воронки стали исчезать… течение Стрема подхватило меня» (5, с. 68). Расставшись с кораблём, герой проходит путь «exitus a morte, ибо в утробе матери мы мертвы, так как ещё не знаем, что живём»[37]. В рассказе появляется двойной символ – корабль и бочонок, связанные с дородовыми переживаниями и предвосхищающими эмпирику Грофа.

В «Погребённом заживо» топос корабля переносится на шлюп. Герой, одержимый танатофобией, переживает спектр эмоций БПМ II: «Я пытался крикнуть; <…> но я не исторг ни звука из своих бессильных легких…» (5, с. 225), за чем следует нападение головорезов (5, с. 226). Освобождение (БПМ IV) приобретает характер психологического перерождения и «обретения душевной силы и равновесия» (5, с. 227).

---

[33] **По, Эдгар.** (1972). Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Т. 1, с. 235. / в кн.: Эдгар По. Собр. соч. в 2 томах. М.: Художественная литература. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 3 с указанием страницы.

[34] **Гроф, Станислав.** (2002). *Космическая игра.* М.: АСТ, с. 18.

[35] **Гроф, Станислав.** (2006). *Холотропное сознание*, М.: АСТ, с. 55. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 4 с указанием страницы.

[36] **По, Эдгар.** (1972). Низвержение в Мальстрем. Т. 2, с. 60. / в кн.: Эдгар По. Собр. соч. в 2 томах. М.: Художественная литература. Далее ссылки на рассказы По Низвержение в Мальстрем и Погребенные заживо в тексте в скобках под цифрой 5 с указанием страницы.

[37] **Донн, Дж.** (1998). Поединок со смертью / **John Donne.** Death's Duel, пер. Н. Н. Казанский и А. И. Янковский. URL: https://surli.cc/njemla (дата обращения: 11 окт. 2025).

В поэтике По корабль (или его функциональные аналоги – лодка, каюта) предстает универсальным архетипом смерти и возрождения, реализующим перинатальные сценарии.

У Эко центральная сцена романа связана с кораблем «Дафна», стоящим на якоре возле линии перемены дат. Перед ним – остров, видимый, но недостижимый: «Неплохая ситуация для потерпевшего: опора под ногами и суша почти под боком. Но Роберт не умел плавать. На борту не было шлюпки. Течение оттащило в сторону доску, доставившую его к кораблю»[38]. Возникает «кошмарное ощущение трёх пустот» (6, с. 19) – моря, острова и корабля, создающее эффект неподвижности, превращающей движение в невозможность: «Роберт двигался к тому Острову, коий по промыслу Господню обретался в нереальности, в небытие предыдущего дня» (6, с. 352). В терминах Бахтина хронотоп удваивается и дробится на пары «корабль/Остров», «сегодня/вчера», порождая парадокс: «полночь пятницы на корабле – это полночь четверга на Острове» (6, с. 304).

Фуко определяет корабль как «гетеротопию par excellence»[39]. Однако у Эко он оборачивается анти-гетеротопией (капсулой неподвижного взгляда), тогда как остров выполняет подлинную гетеротопическую работу: смещает время-пространство, разрешает «секрет Исходной точки – Punto Fijo» (6, с. 221). Антитеза Остров/корабль инвертирует роли: корабль становится фиктивным центром, остров – подвижной платформой. В мифологических моделях (кельтские *Emain Ablach*, полинезийские *motu*) острова дрейфуют, исчезают и возвращаются, подобно греческому Делосу до вмешательства Посейдона. Китайская сакральная география (плавающие в бездне пять священных гор) также строится на движении берегов[40], что объясняет их репрезентацию в садовых формах *один пруд – три холма*.

Для Роберто «Дафна» становится пространством амниотического опыта: он привязывает себя к судну канатом, воспринимая его как источник силы: «он приник к борту, будто испрашивал у “Дафны” прилива мощи» (6, с. 440). Под палубой расположены часовые механизмы, указывающие время во всех точках мира (6, с. 321), что позволяет рассматривать корабль как БПМ I. Разрыв с кораблём связан с утратой «прежнего» времени: «Он уничтожал время, собираясь в дорогу против времени» (6, с. 561). Переход к стадии рождения (БПМ II–IV) кореллирует со стихией моря, являющегося «водоразделом между состояниями»[41]. Решимость героя покинуть «Дафну» – это символический выбор рождения: «Прежде чем судьба и воды примут решение за него… он перевёл взгляд на Остров» (6, с. 561).

Сопоставление По и Эко показывает две модели: в романтической поэтике корабль символизирует смерть и возрождение в структуре перинатальных матриц, а у Эко – хронотопический парадокс неподвижного корабля и подвижного острова, где рождение мыслится как преодоление фиксации времени и пространства. В обоих

---

[38] **Эко, Умберто.** (2012). Остров накануне. М.: Астрель, с. 19. Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 6 с указанием страницы.

[39] **Foucault, M.** (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory / ed. by Neil Leach. New York: Routledge. P. 330–336. URL: https://surl.li/htrpzz (accessed 11 Oct 2025).

[40] См.: **Кэ, Юань.** (1987). Мифы Древнего Китая. М.: Наука, с. 53-54.

[41] ***Петрович, Горан.*** *(*2000*). Атлас, составленный небом. Анатомика IV*. СПб.: Амфора, с. 177.

случаях корабль остаётся ключевым архетипом перехода, обрамляющим опыт границы и становящимся универсальной моделью смыслового преобразования.

Символика корабля: от персонификации и духовного опыта к национальной судьбе (Хулио Кортасар – Костан Зарян)

Хулио Кортасар и Костан Зарян, принадлежащие к разным культурным традициям, сходятся в использовании образа корабля как символического пространства судьбы. В их романах этот образ выходит за рамки реального предмета и приобретает экзистенциальное и историко-мифологическое измерение: у Кортасара он связан с опытом иррационального, у Заряна – с национальной памятью и надеждой на возрождение.

В «Лотерее» Хулио Кортасара корабль выступает как символ столкновения человека с абсурдом, где привычное путешествие оборачивается нарушением ожидаемого порядка. Хотя это первая опубликованная книга писателя (1960), в ней уже проявляются характерные черты его поэтики: экзистенциальный ужас, скрытая в повседневности таинственность, элементы фантастического и алогичного, столкновение сознания с непостижимым, игра как способ выхода за пределы обыденного. Эти мотивы восходят и к латиноамериканской (Борхес), и к западной традиции (Китс, Новалис, По, Гёльдерлин, Музиль, Рильке, Кафка).

Эпиграфом к роману служит цитата из «Идиота» Ф. Достоевского: «…Что должен делать повествователь с простыми, совершенно “обыкновенными” людьми и как представить их читателю, сделав хотя бы в малой степени интересными?». Произведение можно рассматривать как фрагмент жизни «обычных» людей, который благодаря «игре бытовой диалектики» и системе символов постепенно трансформируется в пространство фантастического – приём, характерный для Новалиса, По, Кафки и Борхеса. По справедливому замечанию И. Тертерян, «кортасаровские символы – это точки встречи философии и повседневности»[42].

Сюжет строится вокруг девятнадцати счастливчиков, выигравших в лотерею кругосветное путешествие. Их реакция двоится: радость сопровождается сомнением – «Всю жизнь жалуемся, что ничего интересного не происходит, – сказала Клаудия, – а как только что-то происходит, многие из нас начинают тревожиться»[43]. Внешне обыденное плавание постепенно приобретает черты необычного. На борту «Малкольма» всё окрашено в загадочные тона: корабль словно стоит на месте, часть помещений закрыта, появляются слухи о заразных больных. Персонажи совершают путешествия внутрь самих себя: Персион, стремясь постичь тайны космоса, изучает расписания железных дорог Португалии. Постепенно корабль наделяется символическим обликом: «Словно это волшебный поезд, – говорит один из героев, – входишь – и попадаешь в мир чудес» (7, с. 57). Плавание завершается «водяным безумием» (7, с. 100), и пассажиры, пережив хаос и неуверенность, возвращаются к счастливой повседневности.

Наряду с этим в литературной традиции корабль осмысляется как образ личности и индивидуального пути. Представления о его персонификации имеют

---

[42] **Тертерян, И.** (1988). Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, с. 432.

[43] **Կորտասար, Խ.** (1983): Վիճակախաղ: Եր. «Սովետական գրող», էջ 57: Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 7 с указанием страницы.

архетипические, мифологические корни: чтобы наделить судно магической силой, носовую часть нередко оформляли в виде устрашающего существа – головы дракона или орла. В оде «К кораблю Вергилия» (Hor., *Carm.* I, 3) Гораций обращается к кораблю как к живому существу, ответственному за судьбу поэта. Христианская традиция развивает мотив отождествления человека и корабля: Филон Александрийский и Ориген сопоставляют тело человека с кораблём, подчёркивая необходимость мудрого «кормчего» души.

В армянской средневековой поэзии аллегория корабля нередко становится образом духовной драмы. В одном из гимнов Месропа Маштоца (*Ի խորս մեղաց ծովու տարուբերեալ ծփիմ, Նավապետ բարի, փրկեա՛զիս։*) в переводе Валерия Брюсова читаем: «Море жизни всегда обуреваетЪ меня. / ВоздвигаетЪ Враг валы на меня. / Добрый Кормчій, Ты – оборони меня!»[44] Григор Нарекаци в «Книге скорбных песнопений» также уподобляет себя кораблю, качающемуся в море страстей (гл. III, строфы 134–136). В западноевропейской литературе позднее мотив персонификации получает развитие в романтической и символистской поэзии: от морских поэм Кольриджа и Байрона и «Северного моря» Гейне до романа В. Гюго «Труженики моря», где Жильятт фактически отождествляется с кораблём «Дюранд», а также в поэтике Бодлера и Рембо («Пьяный корабль»). Эта линия – от античной персонификации до романтизма и символизма – формирует традицию, в рамках которой образ корабля осмысляется как носитель личного и духовного опыта.

На этом фоне роман Костана Заряна «Корабль на горе» приобретает особую значимость. Его историческая природа очевидна, хотя автор и не относил текст к жанру исторического романа в строгом смысле, определяя его как «повесть духа» – повествование об армянском народе в один из наиболее судьбоносных периодов национальной истории. По признанию писателя, в основе замысла лежит «в наших телах и сердцах еще страдающее прошлое»[45], что можно соотнести с чаренцевскими образами «больного усилия мозга» и «сердечной болезни» («Страна Наири»). В этом контексте корабль предстает многозначным символом: он воплощает государство, родину, дом и спасение подобно Ноеву ковчегу и, одновременно, отражает внутренний облик героя.

На фоне событий начала XX века и Армении с её областями и городами (Ереван, Гюмри, Карс, Севан, Сардарапат) и Кавказа (Батуми, Тифлис) роман насыщен описаниями общественной и частной жизни: пиров, церемоний, религиозных обрядов; вместе с тем по мере развития действия в нём всё более нарастают мотивы голода, войны и смерти.

Центральным событием повествования становится дерзкий замысел русского офицера флота Ара Геряна, названного автором «капитаном Чёрного моря и всех морей» (8, с. 53) и вначале представленного как «капитан дальних плаваний» (8, с. 11). Его цель – доставить корабль на озеро Севан как символический акт, призванный содействовать возрождению национальной жизни. В Батуми Герян приобретает новый корабль и доставляет его по железной дороге в Ереван; однако политические и экономические трудности препятствуют осуществлению замысла, и

---

[44] Поэзія Арменіи. (1987). Ер.: «Советакан грох», с. 157.

[45] **Զարյան, Կ.** (1943): Նավը լեռան վրա: Բոստոն. Տպարան Հայրենիք, էջ 8: Далее ссылки на ук. соч. в тексте в скобках под цифрой 8 с указанием страницы.

с помощью быков корабль удаётся дотянуть лишь до Канакера. Несбыточность мечты на фоне краха национальных надежд приобретает особую выразительность. Геряна сопровождают армяне, прибывшие из Франции, Америки, России и других стран, объединённые общей мечтой о спасении родины, однако отчаяние и неуверенность велики: «Будем плясать на пепелище» (8, с. 48), – звучит горькая формула времени, когда «турок убивает тело, а большевик – душу» (8, с. 444).

Наряду с исторической канвой роман формирует мифологический образ Армении. Эпиграфом служит мысль Гераклита: «Всё полно духами и демонами». Демоны создают трагический фон, тогда как души связывают повествование с идеей возрождения. Зарян воссоздаёт языческую, сильную Армению: «Говорят, до Просветителя на этих землях жили великие и могучие боги» (8, с. 80). В тексте появляется символический персонаж, архетип мудреца – Петрос Марк. Он приходит и уходит внезапно, передавая Ара Геряну идеи национальной идентичности, миф о Ваагне и другие духовные ценности. В этой оптике борьба Армении предстаёт как сражение света и тьмы: «Или зверь победит, или мы» (8, с. 343).

В произведении доминируют символические образы корабля, горы и моря. Армянские горы во главе с «императором Араратом» – неотъемлемая часть национальной идентичности. При этом Зарян противопоставляет гору и море, подчёркивая приоритет последнего: «Всё приходит из моря, всё уходит в море» (8, с. 53). По его убеждению, «недостаток моря – это недостаток жизненной силы в нашей национальной жизни»[46]. Символика корабля получает особый вес: библейский ковчег, *культ моря* французских символистов и собственные тексты Заряна («Путник и его путь», «Крушение корабля») формируют многослойный контекст. В очерке 1920 года[47] автор цитирует Данте, сравнившего себя с «кораблём без руля»[48]. В «Корабле на горе» семантика образа достигает предельной насыщенности: судну дано имя «Альбатрос», отсылающее к Бодлеру («Цветы зла»). В. Беньямин, анализируя поэтику Бодлера, подчёркивал именно символику корабля как воплощение колебания между крайностями: «Подобно кораблям, – пишет он, – колебаться между крайностями – вот чего жаждал Бодлер»[49]. Эти слова перекликаются с размышлениями самого Заряна в «Путнике и его пути»: «Постоянное – против непостоянного. Непоколебимая воля, вонзённая в сердце стихийного. Я – в буре»[50].

В результате «Альбатрос» Ара Геряна предстает как выражение страсти к невозможному и дерзновенному. «Корабль в Ереване?» (8, с. 280) – удивляются горожане. «Лучше бы привёз пушки, а не этот самовар» (8, с. 334), – иронизируют противники. Финал романа окрашен трагизмом: падение Карса, предательство коммунистов, самоубийство армянского офицера. На этом фоне перед Геряном

---

[46] **Զարյան, Կ.** (2010): Անցորդը և իր ճամբան: Եր. Սարգիս Խաչենց, էջ 97:

[47] См.: Ոստան: (1920): N10, էջ 407:

[48] Ср.: «Поистине я был ладьей без руля и без ветрил; сухой ветер, вздымаемый горькой нуждой, заносил ее в разные гавани». // Данте. Пир, I, III, 5// **Данте Алигьери.** (1968). Малые произведения. М.: «Наука», с. 116.

[49] **Беньямин, В.** (2004). Маски времени. СПб: symposium. с. 163.

[50] **Զարյան, Կ.** (2010): Անցորդը և իր ճամբան: Եր. Սարգիս Խաչենց, էջ 95:

стоят вопросы, связывающие судьбу родины, корабля и его самого: «Что ждало страну? Что ждало корабль? Что ждало его самого?» (8, с. 395).

В сопоставлении становится очевидно, что в «Лотерее» Кортасара корабль предстает как образ выхода за границы рационально постижимого и экзистенциального испытания, а в «Корабле на горе» Заряна – как символ национальной судьбы, памяти и возрождения. Эта традиция – от античной и христианской персонификации до модернистских интерпретаций – показывает, что один и тот же образ способен выражать различные уровни человеческого бытия: личный и коллективный, экзистенциальный и исторический.

Заключение

Образ корабля в мировой литературе предстает универсальным семиотическим оператором, соединяющим миф, психологию, историю и поэтику. От античных представлений о ладье Харона и ковчеге Ноя до романтической символики XIX века, от перинатальных матриц По до хронотопических экспериментов Эко, от метафизических поисков Кортасара до национального «Корабля на горе» Заряна, корабль выступает точкой схождения универсального и уникального.

В его символике соединяются четыре ключевые линии. Во-первых, это архетип перехода, где корабль воплощает опыт порога между жизнью и смертью, хаосом и космосом, прошлым и будущим. Во-вторых, это пространство власти и закона, где судно становится моделью государства, альтернативной утопией или антипаноптиком. В-третьих, это медиатор субъективного опыта – от персонифицированного «я-корабля» в духовной поэзии до структур рождения и возрождения в психологии Станислава Грофа. В-четвёртых, это фигура национальной судьбы, где корабль превращается в ковчег, удерживающий память и надежду народа.

Корабль, таким образом, не является лишь образом-украшением: он конституирует саму структуру повествования и мышления. Он превращает пространство в время (Эко), телесное в духовное (По), коллективное в личное (Зарян), а историческое – в символическое (романтики XIX века). Его топика пересекает линии мифологического, философского и эстетического опыта, становясь моделью культурного самопознания.

В финале можно утверждать, что именно образ корабля задаёт универсальный язык для разговора о границах человеческого существования. Он позволяет артикулировать переход и кризис, власть и спасение, судьбу и свободу – в едином семиотическом контуре. В этом заключается его исследовательская и философская ценность: корабль становится не только героем литературных историй, но и метафорой самой культуры, чьё бытие всегда связано с движением, испытанием и преодолением предела.

ԱՐԱ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, ՆԱՏԱԼԻՅԱ ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՋՅԱՆ – *Նավի սեմիոտիկան. առասպելից դեպի ազգային ինքնաճանաչման մոդել* – Հոդվածը ձևավորում է համապարփակ հետազոտական դիտանկյուն նավի կերպարի շուրջ՝ որպես բազմագործառութային սեմիոտիկ մեխանիզմ, որը միավորում է դիցաբանությունը, կրոնափիլիսոփայական խորհրդանիշաբանությունը, մշակութային սեմիոտիկան և նոր ու ժամանակակից գրականության պոետիկան։ Տեսական շրջանակը միավորում է տոպոսաբանությունը,

արքետիպային մոտեցումը, մշակույթի փիլիսոփայությունը, քրոնոտոպիկան, հեթերոտոպիան և պերինատալ հոգեբանությունը: Հնագույն և միջնադարյան աղբյուրներից մինչև Մելվիլ, Սթիվենսոն, Պո, Էկո և Կորտասար ընդգրկող նյութի վրա ցույց է տրվում, որ «նավը» գործում է որպես քրոնոտոպի օպերատոր՝ տարածական հակասությունները փոխակերպելով ժամանակային, որպես իշխանության և օրենքի տարածք (պետության մոդել / հակապանօպտիկոն), որպես սուբյեկտիվ փորձառության միջնորդ (մահվան-և-վերածննդի սցենարներ՝ Պոյի մոտ) և որպես ազգային ճակատագրի կերպար՝ Կոստան Զարյանի «Նավը լեռան վրա» վեպում:

Գիտական նորույթներն են՝ (1) նավի գործառույթների տիպաբանության մշակումը (շեմ / տուն / իշխանություն / անձ), (2) «նավը՝ որպես քրոնոտոպի օպերատոր» մոդելի առաջարկումը, որը բացահայտում է հակահեթերոտոպիկ ազդեցությունները Էկոյի մոտ, և (3) Զարյանի վեպի սոտերիոլոգիական ու ինքնընկալման հարացույցի ընթերցումը, որտեղ փրկությունը միահյուսվում է ազգային ինքնաճանաչման ծրագրին: Եզրակացվում է, որ «նավը» դեկորատիվ մոտիվ չէ, այլ իմաստային նախագծման միջուկ, որը կապում է նշանակությունները՝ դիցաբանությունից դեպի պատմություն, հավաքականից դեպի անհատական, մարմնայինից դեպի հոգևոր ոլորտներ՝ ձևավորելով սահմանային փորձառության համընդհանուր լեզու:

Բանալի բառեր – *տոպոս, արքետիպ, խորհրդանիշ, քրոնոտոպ, հեթերոտոպիա, պերինատալ մատրիցաներ, Մելվիլ, Պո, Էկո, Կոստան Զարյան*

ARA ARAKELYAN, NATALIA GONCHAR-KHANJYAN – *The Semiotics of the Ship: From Myth to the Model of National Self-Knowledge*. –The article develops an integrated research perspective on the image of the *ship* as a multifunctional semiotic mechanism linking mythology, religious symbolism, cultural semiotics, and the poetics of modern and contemporary literature. The theoretical framework unites topoi-studies, archetypal analysis, cultural philosophy, chronotopics, heterotopology, and perinatal psychology. In the material ranging from ancient and medieval sources to Melville, Stevenson, Poe, Eco, and Cortázar, the *ship* is shown to operate as a chronotopic operator (translating spatial conflicts into temporal ones), a space of power and law (state model / anti-panopticon), a mediator of subjective experience (death-and-rebirth scenarios in Poe), and a figure of national destiny (Costan Zarian's novel *The Ship on the Mountain*).

The study's originality lies in (1) a typology of the ship's functions (threshold / home / power / personality) and their dynamic transitions; (2) a model of the "ship as chronotope operator," revealing anti-heterotopic effects in Eco; and (3) the interpretation of Zarian's text as a soteriological and introspective paradigm in which salvation is integrated with a program of national self-knowledge. The conclusion argues that the *ship* is not a decorative motif but the core of semantic design, transporting meanings between myth and history, the collective and the personal, the bodily and the spiritual–thus providing a universal language for describing the liminal experience of human existence.

Key words: *topos, archetype, symbol, chronotope, heterotopia, perinatal matrices, Melville, Poe, Eco, Costan Zarian*

Заявление об этических нормах
Авторы подтверждают, что все этические требования, касающиеся исследования, были соблюдены.

Заявление о конфликте интересов
Авторы подтверждают отсутствие конфликта интересов.

Литература/References

Алигьери, Данте. (1967). Божественная комедия. М.: Наука. 655 с. (Alig′eri, Dante. (1967). Bozhestvennaya komediya. M.: Nauka. 655 s.).

Алигьери, Данте. (1968). Малые произведения. М.: Наука. 652 с. (Alig′eri, Dante. (1968). Malye proizvedeniya. M.: Nauka. 652 s.).

Апулей. (1956). Метаморфозы. Книга VI, с. 199 / Апулей. Апологии. Метаморфозы. Флориды. М.: Наука. Печ. л. 31,8 + 1 вкл. (Apuley. (1956). Metamorfozy. Kniga VI. M.: Nauka).

Барт, Р. (2008). Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. / М.: Академический проект. 352 с. (Bart, R. (2008). Mifologii. M.: Akademicheskiy proekt).

Беньямин, В. (2004). Маски времени. СПб: symposium. 482 с. (Ben′yamin, V. (2004). Maski vremeni. SPb: Symposium).

Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. (1975). М.: Художественная литература. 43,85 усл. печ. л. (Beovul′f. Starshaya Edda. Pesn′ o Nibelungakh. (1975). M.: Khudozhestvennaya literatura).

Бидерман, Х. (1996). Энциклопедия символов. М.: Республика. 336 с. (Biderman, Kh. (1996). Entsiklopediya simvolov. M.: Respublika).

Борхес, Хорхе Луис. (2000). Собр соч. в 4 томах. СПб.: Амфора, Т. 2. Усл. печ. л. 44,52. (Borkhes, Khorkhe Luis. (2000). Sobr. soch. v 4 tomakh. SPb.: Amfora).

Гроф, Станислав. (2002). Космическая игра. М.: АСТ. 248, [8] с. (Grof, Stanislav. (2002). Kosmicheskaya igra. M.: AST).

Гроф, Станислав. (2006). Холотропное сознание, М.: АСТ. 267, [5] с. (Grof, Stanislav. (2006). Kholotropnoe soznanie. M.: AST).

Донн, Дж. (1998). Поединок со смертью / John Donne. Death's Duel, пер. Н. Н. Казанский и А. И. Янковский. // https://surli.cc/njemla (дата обращения: 11 окт. 2025). (Donn, Dzh. (1998). Poedinok so smert′yu.

Кэ, Юань. (1987). Мифы Древнего Китая. М.: Наука. 527 с. (Ke, Yuan′. (1987). Mify Drevnego Kitaya. M.: Nauka).

Кэмпбелл, Дж. (1997). Маски Бога. Творческая мифология. М.: Золотой век. 332 с. (Kempbell, Dzh. (1997). Maski Boga. M.: Zolotoy vek).

Литературная энциклопедия. (2001). М.: НПК «Интелвак». (Literaturnaya entsiklopediya. (2001). M.: NPK «Intelvak»).

Лорд, А. (1984). Сказитель. М.: Восточная литература, РАН. 370 с. (Lord, A. (1984). Skazitel′. M.: Vostochnaya literatura).

Маттисен, Отто. (1972). Ответственность критики. М.: Прогресс. Печ. л. 19,74. (Mattisen, Otto. (1972). Otvetstvennost′ kritiki. M.: Progress).

Мелвилл, Герман. (1987). Моби Дик или Белый Кит. Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение. Усл. печ. л. 33,65. (Melvill, German. (1987). Mobi Dik ili Belyy Kit. Leningrad).

Мелори, Томас. (1974). Смерть Артура. М.: Наука. Усл. печ. л. 65,81. (Melori, Tomas. (1974). Smert′ Artura. M.: Nauka).

Петрович, Горан. (2000). Атлас, составленный небом. Анатомика IV. СПб.: Амфора, 2000. 282 с. (Petrovich, Goran. (2000). Atlas, sostavlennyy nebom. SPb.: Amfora).

По, Эдгар. (1972). Собр. соч. в 2 томах. М.: Художественная литература. Усл. печ. л. 21,603. (Po, Edgar. (1972). Sobr. soch. M.: Khudozhestvennaya literatura).

Поэзія Арменіи. (1987). Ер.: «Советакан грох». 523, [1] с. (Poeziya Armenii. (1987). Er.: «Sovetakan grokh»).

Пропп, В. (1986). Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство ленинградского университета. 370 с. (Propp, V. (1986). Istoricheskie korni volshebnoi skazki. L.).

Пушкин, А.С. (1975). Собр. соч. Т. 3. М.: Художественная литература. Усл. печ. л. 25,38. (Pushkin, A.S. (1975). Sobr. soch. M.).

Роллестон, Т. (2004). Мифы, легенды и предания кельтов. М.: Центрполиграф. 354 с. (Rolleston, T. (2004). Mify, legendy i predaniya kel′tov. M.: Tsentrpoligraf).

Рошаль, В. (2006). Энциклопедия символов. М.-СПб: АСТ. 1008 с. (Roshal′, V. (2006). Entsiklopediya simvolov. M.-SPb: AST).

Стивенсон, Роберт Луис. (1981). Собр. соч. в 5 томах. Т. 2. М.: Правда. Усл. печ. л. 21,42. (Stivenson, Robert Luis. (1981). Sobr. soch. M.).

Тертерян, И. (1988). Человек мифотворящий. М.: Советский писатель. 560 с. (Terteryan, I. (1988). Chelovek mifotvoryashchiy. M.).

Фрейденберг, О. (1978). Миф и литература древности. М.: Наука, 606 с. (Freidenberg, O. (1978). Mif i literatura drevnosti. M.).

Фрейденберг, О. (1997). Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт. 448 с. (Freidenberg, O. (1997). Poetika syuzheta i zhanra. M.).

Фуко, М. (1997). История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга. 576 с. (Fuko, M. (1997). Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epokhu. SPb.).

Харрисон, И. и др. (2009). Знаки и символы. М.: Астрель. 355 с. (Kharrison, I. i dr. (2009). Znaki i simvoly. M.).

Шейнина, Е. (2007). Энциклопедия символов. М.: АСТ. 591 с. (Sheynina, E. (2007). Entsiklopediya simvolov. M.).

Эко, Умберто. (2012). Остров накануне. М.: Астрель. 576 с. (Eko, Umberto. (2012). Ostrov nakanune. M.).

Элиаде, М. (2000). Миф о вечном возвращении. М.: Ладомир. 414 с. (Eliade, M. (2000). Mif o vechnom vozvrashchenii. M.).

Юнг, К.Г. (1999). Архетип и символ. М.: Psychologie und Alchemic. 304 с. (Yung, K.G. (1999). Arkhetip i simvol. M.).

Աճառյան, Հ. (1977): Հայերեն արմատական բառարան, հ. III, Երևան. ԵՊՀ հրատարակչություն, 636 էջ: (Ačaŕyan, H. (1977): Hayeren armatakan baŕaran, h. III, Erevan. EPH hratarakč‘ut‘yun, 636 ej):

Զարյան, Կ. (1943): Նավը լեռան վրա: Բոստոն. Տպարան Հայրենիք, 455 էջ: (Zaryan, K. (1943): Navë leŕan vra. Boston. Tparan Hayrenik, 455 ej):

Զարյան, Կ. (2010): Անցորդը և իր ճամբան: Եր. Սարգիս Խաչենց, 620 էջ: (Zaryan, K. (2010): Anc‘ordë yev ir č‘amban. Er. Sargis Xač‘enc‘, 620 ej):

Կորտասար, Խ. (1983): Վիճակախաղ: Եր. Սովետական գրող, 440 էջ: (Kortasar, X. (1983): Vič‘akaxaŕ. Er. Sovetakan groł, 440 ej):

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 35-49
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.035

ՊԵՏՐՈՍ ԴՈՒՐՅԱՆՆ ԱՆԳԼԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

ՀԱՅԿԱՆՈՒՇ ՇԱՐՈՒՐՅԱՆ*
Երևանի պետական համալսարան

Հոդվածում քննվում են արևմտահայ հանճարեղ բանաստեղծ Պետրոս Դուրյանի (1851-1872) պոեզիայի անգլերեն թարգմանությունները, որոնք մինչ օրս չեն դարձել առանձին ուսումնասիրության նյութ: Վաղամեռիկ բանաստեղծի քնարերգությունը, ի դեպ, տևականորեն հետաքրքրել է ոչ միայն հայ, այլև օտար թարգմանիչներին, և հրապարակում հայտնվել են ուշագրավ թարգմանություններ: Մեր ուսումնասիրության արդյունքում փաստվում են կատարված թարգմանությունների հիմնական բարդությունները, ներկայացվում են դրանց թարգմանաբանական արժեքն ու համեմատական բնութագիրը: Գաղտնիք չէ, որ Դուրյանի պոեզիան աչքի է ընկնում քնարական խորությամբ ու խտությամբ, նուրբ զգացմունքայնությամբ, երաժշտական հնչեղությամբ և պատկերավորությամբ: Իսկ այս ամենի փոխանցումը թիրախային լեզվին ամենևին էլ դյուրին չէ: Այդ է պատճառը, որ ուսումնասիրության արդյունքում նկատելի են դարձել նաև ձևի և բովանդակության անհամապատասխանության նմուշներ:
Հոդվածն ընդգրկում է Դուրյանի պոեզիայի՝ ընթերցողին հայտնի և ասպարեզում առկա հնարավորինս լիարժեք անգլերեն թարգմանությունները: Ուսումնասիրության ընթացքում իբրև տեսական հիմք ընդունվել են թարգմանության գործընթացի վերաբերյալ Ռոման Յակոբսոնի համարժեքության տեսությունը, Ջորջ Սթայների հերմենևտիկ մոտեցումը, ինչպես նաև Սյուզան Բասնեթի և ժամանակակից այլ տեսաբանների գաղափարները, իսկ նյութի ընտրությունը համապատասխանեցված է ամերիկուհի լրագրող և հասարակական գործիչ Ալիս Սթոուն Բլեքվելի կատարած թարգմանություններին: Հատուկ ուշադրություն է դարձվել

* **Հայկանուշ Շարուրյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ եվրոպական լեզուների և հաղորդակցության ֆակուլտետի թարգմանության տեսության և պրակտիկայի ամբիոնի դոցենտ
Айкануш Шарурян – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода факультета европейских языков и коммуникации ЕГУ
Haykanush Sharuryan – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at YSU Chair of Translation Theory and Practice of Faculty of European Languages and Communication
Էլ. փոստ՝ h.sharuryan@ysu.am ORCID:ID https://orcid.org/0000-0001-9410-4975

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 15.01.2026
Գրախոսվել է՝ 04.02.2026
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

անգլերեն թարգմանությունների իմաստային հավաստիության և Դուրյանին բնորոշ յուրահատուկ քնարականության փոխանցմանը: Հոդվածի ավարտին փաստվել է, որ Պետրոս Դուրյանի քնարերգության լիարժեք և հոգեհարազատ թարգմանությունը կատարել է ամերիկացի նշանավոր հայագետ, Հարվարդի համալսարանի պրոֆեսոր Ջեյմս Ռասելը 2005-ին լույս ընծայած իր «Բոսֆորյան գիշերներ» խոշոր հրատարակությամբ ստվարածավալ ժողովածուում:

Բանալի բառեր – *համարժեքություն, Պետրոս Դուրյան, Ալիս Սթոուն Բլեքվել, Ջեյմս Ռասել, «Տրտունջք», «Ջրջում», թարգմանություն, համեմատություն, զգացմունքայնություն, տեսություն, պոեզիա*

Ներածություն

Թարգմանությունն իբրև այդպիսին, անշուշտ, ամենից առաջ երկխոսություն է ընթերցողի և թարգմանչի միջև, որը բնականաբար ենթադրում է համապարփակ ամբողջության կերտում: Այն կամուրջ է՝ կառուցված ոչ թե աղյուսներից, այլ պատկերների հնարավորինս ճշգրիտ փոխանցման ուրույն արվեստից: Ցանկացած երկի թարգմանություն հայելային արտապատկերում չէ, այլ մարմին առած նոր ու յուրօրինակ երևույթի ծնունդ: Հենց այս տեսանկյունից էլ պոեզիայի թարգմանությունը, որտեղ անհրաժեշտ է համադրել ու փոխանցել լեզվաբանական, գեղագիտական և մշակութային շերտերը, վաղուց դարձել է թարգմանաբանական տեսության «փորձաքարերից» մեկը: Այդ մասին են վկայում թե՛ դասական և թե՛ ժամանակակից տեսաբանների ստվարածավալ աշխատությունները: Այսպես՝ թարգմանաբանության ոլորտում համարժեքության սկզբունքի ջատագով, նշանավոր լեզվաբան Ռոման Յակոբսոնը նշում է, որ պոեզիայի թարգմանությունը ենթադրում է ոչ թե բառացի փոխանցում, այլ ստեղծագործական վերստեղծում. «Պոեզիան իր բնույթով անթարգմանելի է: Հնարավոր է միայն ստեղծագործական փոխանցում»[1]: Մինչդեռ գրաքննադատ Ֆրենսիս Ջորջ Սթայների կարծիքով՝ թարգմանությունը մեկնաբանման գործընթաց է, իսկ թարգմանիչը թիրախային և բնագրային լեզուների փոխանցման ընթացքում կատարում է միջնորդի դեր՝ միաժամանակ նոր իմաստներ հաղորդելով ստեղծագործությանը: «Հասկանալ նշանակում է վերծանել: Իմաստն ընկալել նշանակում է թարգմանել»[2],- նկատում է նա:

Բավական ուշագրավ է ժամանակակից տեսաբան Սյուզան Բասնեթի մոտեցումը, որի համաձայն՝ պոեզիան ձևի ու բովանդակության միասնություն է և, իբրև այդպիսին, բազմաշերտ է: Ուստի «պոեզիայի թարգմանությունը հա-

[1] **Jakobson R.** (1959), On Linguistic Aspects of Translation. In R. A. Brower (Ed.), On Translation, Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 232-239.

[2] **Steiner G.** (1998), After Babel: Aspects of language and Translation (3rd ed.). Oxford: Oxford University Press, pp. 12.

մարժեքության տեսության մեծագույն փորձաքարն է, քանի որ լեզուն ինքնագիտակից է, իսկ ձևն ու բովանդակությունը՝ անօտարելի»[3]: Գրեթե համարժեք տեսակետ է առաջ քաշում ռումինացի գրականագետ և թարգմանիչ Օվիդիու Մաթյուն. ըստ նրա՝ պոեզիայի թարգմանության ընթացքում ամենաէականը լեզուն է, այլ ոչ թե հանգավորումը. «Բանաստեղծության թարգմանության բարդությունը հանգավորման մեջ չէ, այլ պոետիկ լեզվի բնույթի: Թարգմանությունն ստիպում է մեզ վերանայել բանաստեղծի խնդիրն ու պոեզիայի գործառույթը»[4]:

Մինչդեռ տեսաբան Քումե Ֆաթբարդհան և լեզվաբան Քրիսթո Էման, հանդես գալով «Պոեզիայի թարգմանությունը. թարգմանության վերլուծության գործնական մոդելին ընդառաջ» համատեղ հոդվածով, շեշտադրում են բնագրային տեքստի հանգերի պահպանման անհրաժեշտությունը և նշում, որ այն պետք է համապատասխանեցվի թիրախային լեզվի մշակույթին ու լեզվական նրբերանգներին. «Պոեզիայի թարգմանությունը պահանջում է նրբերանգային մոտեցում, որը շեշտում է թարգմանչի կարևոր դերը բնօրինակ տեքստի էությունն ու ռիթմը պահպանելու գործում՝ միաժամանակ այն հարմարեցնելով թիրախային լեզվի մշակույթին և լեզվական նրբերանգներին»[5]: Իսկ ահա ժամանակակից լեզվաբան, թարգմանիչ ու բանաստեղծ Վալերի Կիկոտն իր «Պոեզիայի թարգմանության նոր մոդելը» հոդվածում հայտարարում է. «Բանաստեղծությունը կարելի է դիտարկել որպես բարդ մակրոպատկեր, որը միավորում է երեք փոխկապակցված իմաստային մակարդակ՝ ինքնաիմաստային, սինսեմանտային (ռիթմ, հանգ) և ենթաիմաստային: Այս մակարդակները հանդես են գալիս ոչ թե մեկուսացված, այլ փոխազդող և փոխպայմանավորված համակարգի ձևով՝ ստեղծելով իմաստային հիերարխիա: Թարգմանության գործընթացում սա ենթադրում է համապարփակ վերակառուցում, որը հաշվի է առնում այդ մակարդակների փոխհարաբերություններն ինչպես բանաստեղծության ներքին մակրոպատկերի, այնպես էլ ավելի լայն՝ ժանրային, մշակութային և պատմական համատեքստերի շրջանակներում»[6]:

Ակնհայտ է, որ պոեզիայի թարգմանության վերաբերյալ տեսությունները բազմազան են, ինչ-որ առումով՝ հաճախ իրարամերժ, սակայն յուրովի ուշագրավ ու նորարար: Այս ուսումնասիրության մեջ ներկայացրել ենք ոչ միայն կատարված թարգմանությունները, այլև դրանք քննել և համապատասխանաբար

---

[3] **Bassnett S.** (2013), Translation Studies (4th ed.), London, Routledge, p. 83.

[4] **Ovidiu M.** (2008). "Translating Poetry: Contemporary Theories and Hypotheses. "Professional Communication and Translation Studies, vol. 1, Lucian Blaga University of Sibiu, pp. 127–134.

[5] **Fatbardha Kume and Ema Kristo** (2024)."Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis", spans in the ISAR Journal of Arts, Humanities and Social Sciences, Volume 2, Issue 3, p. 1 -12.

[6] **Kykot V.** (February 4, 2025). "A New Model for Poetry Translation", AC Journal, Acc Science Publishing, Online First, 2025, pp. 1–9.

արժեքավորել ենք թարգմանության տեսության դիտանկյունից: Ուսումնասիրության ընթացքում հիմնականում կիրառվել են վերլուծական ու համեմատական մեթոդները:

Պետրոս Դուրյանի՝ «հայ նոր քնարերգության Վահագնի» (Պարույր Սևակի բնորոշումն է) անձնական քնարերգությունը բացում է բոլորովին այլ աշխարհ՝ լի անմեկնելի հուզականությամբ, խոր փիլիսոփայությամբ և անհուն խորաթափանցությամբ: Այդ է պատճառը, որ ժամանակի անողոք ձեռքն անկարող է եղել խաթարել նրա պոեզիայի իրական արժեքը, և այն հուզել է ոչ միայն մեզ՝ հայերիս:

Ինչպես փաստում է նշանավոր դուրյանագետ Ալբերտ Շարուրյանը, մինչև XIX դարի 90-ական թվականները Պետրոս Դուրյանի թողած ժառանգությունն ըստ արժանվույն չգնահատվեց, քանի որ ավելի շատ ուշադրության էին արժանացել նրա թատերգությունները, քան բանաստեղծությունները: Բայց վերոհիշյալ ժամանակաշրջանում տեղ գտած քաղաքական և հասարակական աննպաստ պայմանները գրաքննադատներին աստիճանաբար ստիպեցին զբաղվել Պետրոս Դուրյանով, և տարաբախտ բանաստեղծի անձն ու գրական ժառանգությունն արժանացան համապատասխան ուշադրության: Արշակ Չոպանյանից հետո պատկառելի է հատկապես խորհրդահայ գրականագետների ներդրումը: 1930-ին լույս է տեսնում «Արևմտահայ բանաստեղծներ» ժողովածուն, որտեղ ամփոփվեցին Դուրյանի 12 տաղերը: Ժողովածուի առաջաբանում Գ. Վանանդեցին այլ հեղինակների հետ համառոտակի ուրվագծում է Դուրյանի ստեղծագործական դիմանկարը: Նա հավելում է նաև, որ մեր ժողովրդի արևմտահայ հատվածի օրավուր ծանրացող վիճակը, հատկապես 1895-1896-ի կոտորածներից հետո, պատճառ դարձավ, որ Արևմուտքը հետաքրքրվի նրա դժբախտ ճակատագրով ու մշակույթով: Այդ խնդրում կարևոր դեր կատարեցին հայ գործիչներից շատերը: Թարգմանվեցին հայ գրողների երկերը, գրվեցին արժեքավոր հոդվածներ:

Ամենից շատ թարգմանված հեղինակներից մեկը Պ. Դուրյանն էր: Սկսած XIX դարի 90-ական թվականներից՝ նրա տաղերը լույս տեսան ֆրանսերեն, անգլերեն, գերմաներեն, ռուսերեն, իտալերեն, ապա նաև՝ ռումիներեն, բուլղարերեն, հունգարերեն, իսպաներեն, պարսկերեն և այլն: Այսօր դրանք շատ բանով կարող են մեզ չգոհացնել. որոշ հեղինակներ չափից ավելի ժլատ են եղել գնահատումներում և, ընդհակառակը, շռայլ՝ դիտողություններում: Բայց դրանց շնորհիվ, ինչպես նկատում է Ալ. Շարուրյանը, «Դուրյանի համբավը, այսպես թե այնպես, դուրս էր գալիս ազգային շրջանակներից, մտնում եվրոպական, ռուսական մամուլ, գտնում նորանոր ընթերցողներ»[7]: Այստեղ հիշատակենք նաև երևելի գրագիտուհու՝ Զաբել Բոյաջյանի մի հոդվածում («Պետ-

[7] **Շարուրյան, Ա.** (1972): Պետրոս Դուրյան. կյանքը և գործը, Եր., Երևանի համալս. հրատ., էջ 21:

րոս Դուրյան և Ճոն Քից») թարգմանության վերաբերյալ արտահայտած տեսակետը. «Հայը փոքր ազգ է և լեզուն կղզիացած, բայց գեղեցիկ, ինքնուրույն գրականություն մը ունի, հին, նոր և ժողովրդական: Անոր ոգին կես արևելյան է և կես արևմտյան, երկու կողմեն ազդված ըլլալով: Օրը գալու է, երբ նոր գեղեցկություններ փնտռողը լեզվին դժվարությունները հանձն առնելով հայերեն գրվածները պիտի կարդա հայ լեզվով: Armenian Legends and Poems գրքիս վրա գրող գրեթե բոլոր անգլիական թերթերը զարմանքով ըսին. «Մենք հայերը գիտեինք իբր վաճառական, իբր կոտորվող ազգ. երբեք չէինք գիտեր որ այսպես գեղեցիկ գրականություն ունին»»[8]:

Պետրոս Դուրյանի բանաստեղծությունների առաջին թարգմանությունը 1896-ին կատարել է ամերիկուհի լրագրող և հասարակական գործիչ **Ալիս Սթոուն Բլեքվելը** (1857-1950) և դրանք ամփոփել Բոստոնում լույս ընծայած «Armenian Poems» խորագրով ժողովածուում. այն վերահրատարակվել է հետագայում՝ 1917-ին: Հայ ժողովրդի մեծ բարեկամ այս երևելի ամերիկուհու հետաքրքրությունը պոլսահայ բանաստեղծի հանդեպ ծագել էր Բոստոնում հայ գրող և խմբագիր Մինաս Չերազի արտասանած մի քանի տաղերից: Ալիս Բլեքվելի խնդրանքով Չերազը, արևմտահայ գրող ու քննադատ Արշակ Չոպանյանը և ուրիշ հայ մտավորականներ նրան են տրամադրել Պետրոս Դուրյանի մի քանի բանաստեղծություններ, որոնք նա թարգմանել է անգլերեն: Հավելենք, որ ստորև քննության են ենթարկվելու ամենից առաջ դրանք, ապա նաև հայազգի լոնդոնաբնակ նկարչուհի, գրող և թարգմանչուհի **Զաբել Բոյաջյանի** (1872-1957), ամերիկահայ բանաստեղծուհի, թարգմանչուհի և լրագրող **Դայանա Տեր-Հովհաննիսյանի** (1934-2018), ինչպես նաև ամերիկացի արևելագետ, իրանագետ ու հայագետ **Ջեյմս Ռասելի** (1953) կատարած թարգմանությունները:

«Տրտունջք» և «Զղջում» բանաստեղծությունների թարգմանությունը զուգադրման լույսի ներքո

Հայտնի է, որ արվեստի ճշմարիտ երկերը ծնվում են այրումից, խորապես ապրված զգացումից: Այդպիսի «այրման» կիզակետը, անտարակույս, «*Տրտունջք*» բանաստեղծությունն է, որը Դուրյանի հոգու ճիչն է, կյանքի հանդեպ նրա անհագուրդ սիրո հոգեցունց դրսևորումն ու ընդվզումը անարդար ճակատագրի դեմ: Նման իրարամերժ զգացմունքներից ծնունդ առած տաղը չէր կարող չհետաքրքրել թե՛ ժամանակակիցներին և թե՛ հետագա սերունդներին, քանի որ համամարդկային է ու վերժամանակային: Այս պոռթկուն բանաստեղծության հղացման սկզբնաղբյուրի մասին ճշտորոշ տեղեկանում ենք Ալ. Շարուրյանի արդեն հիշատակված աշխատությունից, որտեղ նա փաստում է, որ այն գրվել է բանաստեղծի մտերիմ ընկերոջ՝ Վարդան Լութֆյանի մահվան հարուցած անմիջական ազդեցությամբ:

---

[8] **Պոյաճյան, Զ.** (1938): Պետրոս Դուրյան և Ճոն Քից, «Հայրենիք» ամսագիր, Բոստոն, թիվ 9, էջ 87:

Ակնհայտ է, որ Դուրյանի գրական ժառանգության մեջ «Տրտունջք»-ը եզակի տեղ է զբաղեցնում, և բնավ պատահական չէ, որ անգլերեն թարգմանություններում ևս այս բանաստեղծությունն առաջնային է:

Ալիս Բլեքվելն իր հեղինակած «Armenian Poems» գրքի առաջաբանում բացատրում է հայ պոեզիայի հանդեպ յուրօրինակ հետաքրքրության պատճառը՝ նշելով հիմնականում երկու դրդապատճառ. «Առաջին դրդապատճառն այն համոզմունքն էր, որ թուրքերի ձեռքից հայերի կրած անլուր տառապանքների հանդեպ սրտացավությունն ավելի կխորանա, եթե ծանոթանանք նրանց պոեզիայի բնույթին ու այդ ժողովրդի տաղանդին: Մյուսն այն էր, որ հայ պոեզիան, որն այնքան արժանավոր է, փաստացի անծանոթ էր անգլիախոս ժողովրդին: Այդ պոեզիայի գանձերը կողպված են գրեթե անծանոթ լեզվում»[9]: Իսկ ինչ վերաբերում է Բլեքվելի կողմից հայալեզու բանաստեղծությունների անգլերենի փոխանցման հանգամանքին, ապա նույն տեղում նա պարզաբանում է՝ ասելով, որ այդ երկերն իրեն են հասել *արձակ տարբերակով* 'թարգմանված անգլերեն կամ ֆրանսերեն, իր բարեկամ հայերի միջոցով:

Նկատենք, որ «Տրտունջք» բանաստեղծությունը թարգմանված է բավականին հոգեհարազատ և լիովին փոխանցում է Դուրյանի ներաշխարհում պարփակված ցավն ու բողոքը: Միակ թերացումը թերևս այն է, որ հայերեն «բուլբուլ» բառը Բլեքվելը չի թարգմանել, այլ փոխանցել է որպես 'bulbul', ինչը, իհարկե, անհասկանալի է օտարազգի ընթերցողի համար: Նույն բանաստեղծությունը թարգմանել է նաև Զաբել Բոյաջյանը և զետեղել 1916-ին տպագրված «Armenian Legends and Poems» գրքում: Նրա թարգմանությամբ կան ընդամենը երկու բանաստեղծություն՝ «Տրտունջք»-ը և «Ձղջում»-ը: Թեև լեզվակիր լինելու հանգամանքը նպաստել է թարգմանչուհու կողմից առավել քնարական ու հոգեհարազատ երկի կերտմանը, այնուամենայնիվ արդարամտությունը պահանջում է արձանագրել, որ Բլեքվիլի տարբերակը տեղ-տեղ շատ ավելի մոտ է բնագրային տեքստին: Օրինակ՝ «Սկյուտարի սոխակ»-ի բանաստեղծության «*Հոս մառախուղի մեջ համր անշշունջ*»[10] տողը ամերիկուհին թարգմանել է '*Speechless and mute, breathed out in mist and haze*'[11], մինչդեռ Բոյաջյանի տարբերակում կարդում ենք՝ 'All silently in this dark atmosphere'[12]: Ակնհայտ է, որ օգտագործված *dark atmosphere/սև մթնոլորտ* տարբերակը բնավ չի փոխանցում մառախուղի գաղափարը: Բայց միևնույն ժամանակ արդեն հիշատակված «բուլբուլ» բառը թարգմանված է որպես 'nightingale', որը, անխոս, ճշգրիտ

---

[9] Armenian Poems (1917)։ Rendered into English Verse by Alice Stone Blackwell, Atlantic Printing Company, Boston MASS, p. 8.

[10] **Դուրյան Պ։** (1971), Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., էջ 61 (այսուհետև այս հատորից հղումները կտրվեն տեքստում՝ համապատասխան տեղում նշելով էջը):

[11] Armenian Poems (1917)։ Rendered into English Verse by Alice Stone Blackwell, p։ 43։

[12] Armenian Legends and Poems (1916)։ Illustrated & complied by Zabelle C. Boyajian. London, J. M. Dents & Sons LTD, New York; E.P. Dutton &Company, p։ 82։

տարբերակն է: Երկու դեպքում էլ նմանատիպ ճշգրտությամբ թարգմանված է նաև բանաստեղծության վերնագիրը՝ «Տրտունջք» / 'Complaints':

«Տրտունջք»-ի թարգմանությունը տեղ է գտել նաև Ջեյմս Ռասելի «Բոսֆորյան գիշերներ» խորագրով ժողովածուում, որն ընդգրկում է Պետրոս Դուրյանի բոլոր բանաստեղծությունների անգլերեն թարգմանությունները: Նշենք, որ նման վերնագիրը պայմանավորված է Պետրոս Դուրյանի «Վոսփորյան գիշերներ» անունը կրող ինքնակենսագրական անավարտ վեպի վերաբերյալ առկա փաստով: Ավելին՝ փորձելով հենց ի սկզբանե անգլիախոս ընթերցողին ներկայացնել վաղամեռիկ բանաստեղծի ինքնատիպ էությունը՝ հայագետն իբրև գրքի բնաբան ընտրել է պոետի հայտնի խոսքերն ու ներկայացրել դրանց անգլերեն թարգմանությունը. «*Հարգս չգիտցան, բայց պիտի փնտռեն զիս*»/ *'The did not recognize the honor due me, but they will seek me yet'*. Ինչ վերաբերում է «Տրտունջք»-ի թարգմանությանը, ապա պետք է ընդգծենք, որ Ջեյմս Ռասելը կատարել է բացարձակապես համարժեք թարգմանություն: Բանաստեղծության վերնագիրը նա թարգմանել է որպես 'Murmurs', ինչը թարգմանաբար նշանակում է «մրմունջ»: Նա, վկայակոչելով ամերիկահայ բանաստեղծուհի, թարգմանչուհի և խմբագիր Սյուզան Բարբային, պատճառաբանում է, որ նման խորագիրը շատ ավելի է համապատասխանում բանաստեղծության ընդհանուր տրամադրությանը. «Սյուզան Բարբան նշում է, որ անգլերեն 'Murmurs' բառն ավելի լավ է արտացոլում հայերեն վերնագրի հնչեղության միջոցով փոխանցվող տրամադրությունը»[13]:

Քաջահայտ է, որ «Տրտունջք» բանաստեղծության տրամաբանական շարունակությունն ու հակադրությունն է «Ջղջում»-ը՝ գրված մեկ օր անց: Ուշագրավ է, որ անգլերեն թարգմանություններում Բլեքվելն օգտագործել է հենց բուն խորագիրն ու ճշգրտորեն թարգմանել՝ 'Repentence', իսկ Բոյաջյանն օգտվել է բանաստեղծի ընտրած երկրորդ՝ փակագծում տրված «Օր մը վերջը» նշումից ու նույնպես ստույգ թարգմանել՝ 'A Day After': Ամերիկուհու կատարած թարգմանության մեջ, որն ավելի շատ վերաշարադրանք է և բանաստեղծության հուզական մթնոլորտի փոխանցում, նկատելի է նաև մի անհարկի ավելացում՝ *'I felt upon my face my mother's kiss'*[14], որ թարգմանաբար նշանակում է՝ «Դեմքիս վրա մորս համբույրը զգացի»: Մինչդեռ բնագրային տեքստում համբույրի մասին որևէ խոսք չկա. փոխարենը նկարագրվում է մայրական արտասուքը տեսնելու հոգեցունց պատկերը: Այդ արցունքի մասին խոսելիս ևս թարգմանչուհին հավելում է կատարել՝ այն անվանելով *'tears of pity'*, ասել է թե՝ «խղճահարության արցունքներ»: Մյուս կողմից Բոյաջյանի կատարած թարգմանությունը թեև հոգեհարազատ է, սակայն բնագրային՝ «*Մորս արտասուքը տեսի*» (63)

---

[13] Bosphorus Nights, The Complete Lyric Poems of Bedros Tourian, Translation, Introduction, and Commentary by James R. Russell (2005)։ Cambridge, Massachusetts, p։ 223։

[14] Armenian Poems (1917)։ Rendered into English Verse by Alice Stone Blackwell, p։ 43։

նախադասությունը փոխանցված է որպես *‘For the tears my mother wept’*[15], մինչդեռ բանաստեղծի տեսանկյունից էականը ոչ թե մոր արտասվելու երևույթն է, այլ այդ անլուր տանջանքին իր ականատես լինելու ցավը, այն, որ տեսել է կյանքում ծանրագույնը՝ մայրական արցունքը:

Ջեյմս Ռասելի միանգամայն հոգեհարազատ թարգմանության պարագայում պոետին՝ մոր արցունքներին ականատես լինելու պատած անլուր ցավն արդեն լիովին ներթափանցում է ընթերցողի հոգին: Ավելին՝ անգամ վերնագրի ընտրության մեջ նա դրսևորել է առավել ճշգրիտ ու ոճաբանական տեսանկյունից ստույգ մոտեցում. թե՛ թարգմանչուհիների *repentance* և թե՛ ռասելյան *remorse* բառերը հայերեն թարգմանվում են որպես «զղջում», սակայն ‘remorse'-ն ինչ-որ մի վատ արարք կատարելուց ապրած զղջումի զգացում է: Ինքնին հասկանալի է, որ Դուրյանն ընտրել է հենց այս մոտեցումը՝ իր մոր արտասուքների համար ակամա մեղավոր լինելու զգացումից դրդված: Հավելենք միայն, որ Ջեյմս Ռասելի խոստովանությամբ՝ հայերենին նման խոր ու հանգամանալից տիրապետելու համար նա պարտական է իր ուսուցչուհուն՝ էրզրումցի Վարդարփի Դարբինյանին, որը ոչ միայն նրան ուսուցանել է այդ լեզուն, այլև ընծայելով Պետրոս Դուրյանի բանաստեղծությունների երկհատորյակը՝ նպաստել արևմտահայ բանաստեղծի տաղերի հատընտիր թարգմանությունների լույս աշխարհ գալուն[16]:

Դուրյանի պոեզիան օտար թարգմանիչների աչքերով

Ինչպես արդեն նշել ենք, ժամանակագրական տեսակետից Պետրոս Դուրյանի անգլերեն առաջին թարգմանությունները պատկանում են Ալիս Բլեքվելի գրչին: Դրանք կատարված են միջնորդավորված եղանակով, քանի որ թարգմանչուհին լեզվի չիմացության պատճառով չի օգտվել բնագրային տեքստից: Նկատելի է նաև, որ նա հիմնականում փոխանցել է դուրյանական պոեզիայի վերաշարադրված տարբերակը: Ստորև կքննարկենք կատարված բոլոր թարգմանությունները և մանրամասն վերլուծելով հանդերձ՝ ըստ հարկի կներկայացնենք նաև մեր սեփական տարբերակը: Այսպես՝ հանրահայտ «*Լճակ*» բանաստեղծությունը, որ անգլերեն թարգմանված է *‘Little lake’* համարժեք տարբերակով, քանի որ անգլերենը չունի փոքրացուցիչ մասնիկներ, լի է ավելացումներով, հիմնականում վերարտադրում է բանաստեղծության իմաստը և ունի նաև ազատ շարադրանք: Առաջին իսկ տողերը՝ «*Ինչո՞ւ ապշած են լըճա՛կ,/Ու չ’են խայտար քու այլակք*» (52), թարգմանված է որպես *‘Why dost thou lie in hushed surprise/Thou little lonely mere*[17], ինչը թարգմանաբար նշա-

[15] Armenian Legends and Poems (1916) Illustrated & compeled by Zabelle C. Boyajian, p. 84.

[16] Մանրամասն տե՛ս Bosphorus Nights, The Complete Lyric Poems of Bedros Tourian, Translation, Introduction, and Commentary by James R. Russell (2005), p. xiii.

[17] Նույն տեղում, էջ 13:

նակում է. «Ինչո՞ւ ես փռված լուռ զարմանքով/դու փոքրի՛կ միայնակ»: Ակնհայտ է, որ քնարականության խորությունը փոխանցված չէ: Մինչդեռ կարծում ենք՝ կարելի էր թարգմանել *'Why're stunned, and your waved don't play'*: Բլեքվելի տարբերակում «խայտալու» պահն ընդհանրապես նշված չէ: «*Եվ կամ մի՞թե կրզմայլի՞ն/Ալյակքդ երկնի կապույտին*» (52) թարգմանված է *'Or are thy waters calm and and still/Admiring the blue sky'*[18], ուր կրկին «ալյակքդ» թարգմանված է որպես «ջրեր»: Նման ձևով «*մելամաղձոտ լճակ*» արտահայտությունը փոխանցված է որպես *'sad little lake'*, այսինքն՝ «*տխուր լճակ*», ինչը թուլացնում է զգացմունքայնությունը: Նույնը վերաբերում է նաև «*Հոգվույս՝ որ է բոց անհուն*» (53) տողին, որ թարգմանված է *'A flame-sea without rest'*[19], այսինքն՝ «*անհանգիստ կրակե ծով*», մինչդեռ կարծում ենք՝ «*boundless flame*» տարբերակը նախընտրելի է և առավել համարժեք:

Ջեյմս Ռասելի՝ «Լճակ»-ի անգլերեն թարգմանությունը շատ ավելի հաջողված է, բայց ունի մի անհամապատասխանություն. «Լճակ»/ 'The Lake' բանաստեղծության «*Դարձյալ խորքիդ մեջ խըռով/Ջ'իս կը պահես դողդողալով*» (53) տողը թարգմանված է *'Again in your depth, disturbed/You hold me as I tremble'*[20], որտեղ նկատելի է թարգմանչի կատարած մասնակի շփոթությունը. դողդողացողը ոչ թե հեղինակն է, այլ լճակի ջրերը: Ինչ վերաբերում է խորագրին, ապա այն պարզապես թարգմանված է «Լիճը», մինչդեռ Բլեքվելի տարբերակում առկա է *փոքրիկ* ածականը:

Ալիս Բլեքվելի՝ «*Իղձք առ Հայաստան*»/ 'Wishes For Armenia' բանաստեղծության թարգմանությունը վերստին գրեթե ամբողջովին վերապատմված տարբերակ է՝ լի անհարկի ավելացումներով և անգամ տողերի փոխված շարադասությամբ: «Մասյաց սարին արտասվալից է նա քող» (18) տողը ներկայացված է անտեղի ավելացված շարունակությամբ. 'Strewn with the tears Ararat/Sheds from its summit pale'[21]: Միևնույն ժամանակ, «Կամ արտասվին Սիպերիո սառերը» (19) տողը փոխանցված է որպես 'Siberia's ice may smoke'[22], որ թարգմանաբար նշանակում է «կծխան»: Կարծում ենք՝ 'cry' բառն առավել տեղին է, քանի որ արտահայտում է հենց լաց լինելու գաղափարը: Մինչդեռ Ջեյմս Ռասելի թարգմանությամբ նույն բանաստեղծությունը, որ կրում է 'Desires for Armenia' խորագիրը, թե՛ ամբողջական է և թե՛ միանգամայն համարժեք:

«Սիրել»/ 'To Love' բանաստեղծության առաջին իսկ տողերը՝ «Բույլ մը նայվածք, փունջ մը ժպիտ» (48), ամերիկուհին թարգմանել է որպես 'Galaxy of glances bright, A sweet bouquet of smiles'[23], որտեղ, կարծում ենք, '*Galaxy*'-ի բառը

---

[18] Նույն տեղում, էջ 13:

[19] Նույն տեղում, էջ 15:

[20] Bosphorus Nights, The Complete Lyric Poems of Bedros Tourian, Translation, Introduction, and Commentary by James R. Russell (2005), p. 194.

[21] Armenian Poems (1917) Rendered into English Verse by Alice Stone Blackwell, p 16

[22] Նույն տեղում, էջ 17:

[23] Նույն տեղում, էջ 19:

ցանկալի է փոխել ‘*cluster*’ տարբերակով, որն իր առաջնային իմաստով հենց աստղերի խումբ է նշանակում: Միևնույն ժամանակ, երկրորդ հատվածում նկատելի է ‘sweet’ ածականի հավելումը: Նշենք նաև, որ բանաստեղծության վերջին հատվածը, որ սկսվում է «Թոթվեց թևերն հոգիս մոլար» (49) տողով, լիովին աղավաղված է: Ինչ վերաբերում է Ջ. Ռասելի ‘Loving’ վերնագրված նույն բանաստեղծության թարգմանությանը, ապա նշենք, որ այն բացարձակապես լիարժեք է և լիովին փոխանցում է պոետի հոգեկան փոթորկումները:

«Նոր սև օրեր»/ ‘New Dark Days’ բանաստեղծությունը թարգմանված տարբերակում ներկայացված է զուտ իմաստային վերարտադրմամբ, ուստի հենց այդ պատճառով էլ բնագրային և թիրախային լեզուներում չեն համապատասխանում անգամ տների քանակը. հայերենը 11-ն է, անգլերենը՝ 7: Բացակայում է անգամ Դուրյանի պատկերած պաթոսը, և նույնիսկ միշտ չէ, որ հասկանալի է, թե խոսքը վերաբերում է հենց հայ ազգին: Իսկ վերջին տողը, ուր բանաստեղծը գրում է՝ «Մեր պատիվն ու Քուրդը կ’ուզենք,/ Եվ կամ նորա զենքին դեմ զե՛նք» (77), Բլեքվելը սոսկ փոխանցում է. 'Give us protection from the Koor,/Or arms his arms to meet'[24]: Նախ նշենք, որ անգլերենում բնավ չի զգացվում հային պատած ցավը և, բացի այդ, ‘*arms*' բառը երկիմաստ է՝ «բազուկ» և «զենք», մինչդեռ կա ‘weapons' տարբերակը, որ միայն «զենք» է նշանակում: Հավելենք, որ Ջեյմս Ռասելի թարգմանությամբ այս բանաստեղծությունը, որ կրում է ‘New Black Days' անվանումը, լիարժեք է և բնագրին համարժեք: Միայն Դուրյանի՝ «Մառախուղ են գահել դաշտքն ու լերինքը» (75) տողում թարգմանիչը «մառախուղ» բառը, որ անգլերենում ունի ‘mist' կամ 'fog' համարժեք թարգմանությունը, փոխարինել է 'gloom'/ «մռայլ» տարբերակով, ինչը, անշուշտ, ստեղծագործական մոտեցում է և թարգմանական ինքնատիպ հնարք: Ինչ վերաբերում է խորագրին, ապա այն առավել ճշգրիտ է, քան բլեքվելյան թարգմանությունը, որ թարգմանաբար նշանակում է «Նոր մութ օրեր»:

«Կը սիրեմ զքեզ»/ ‘What Are You Love’ բանաստեղծության թարգմանության անհամապատասխանությունը նկատելի է հենց վերնագրից. անգլերեն տարբերակը թարգմանվում է որպես «Ի՞նչ ես դու սեր», որ ավելի շուտ հռետորական հարց է, քան դուրյանական քնարերգության արտահայտություն: Կարծում ենք՝ նախընտրելի է 'I'll Love You' թարգմանությունը, որն առավել համարժեք է: Բանաստեղծության նախավերջին քառատողում, երբ, դիմելով իր սիրած աղջկան, Դուրյանը նրան անվանում է «անգութ», թարգմանչուհին անտեսում է այդ ածականն ու նվազեցնում զգացմունքայնության ուժգնությունը: Միևնույն ժամանակ, վերջին քառատողում պոետը սիրեցյալին դիմում է «Հայ աղջիկ» արտահայտությամբ. թարգմանության մեջ «Հայ» բառը հանված է, որն էլ ինչ-որ առումով խաթարում է բանաստեղծության ազգային երանգավորու-

[24] Նույն տեղում, էջ 24:

մը: Ջեյմս Ռասելն այս տաղը թարգմանել է ‘I Love You’ վերնագրով և անգլիախոս ընթերցողին լիովին փոխանցել սիրահարված պատանու ջերմագին զգացումները:

«Սիրեցի քեզ»/ ‘I Have Loved Thee’ բանաստեղծության բլեքվելյան թարգմանության մեջ ոչ միայն աղավաղված են քառատողերի իմաստները, այլև փոխված է շարադասությունը: Մինչդեռ Ջեյմս Ռասելն ընթերցողին է ներկայացնում ‘I Loved You’ վերնագրով թարգմանված նույն բանաստեղծությունն ու լիովին պատկերում երիտասարդ պոետի զրչի կերտած հոգեպարար պատկերները: *Ավելին՝ նա ներկայացնում է թարգմանության երեք տարբերակ՝ փորձելով ներառել յուրաքանչյուր մանրուք:*

«Ի գերեզման ամենասիրելվո Վարդան Լութֆյանի (Հեծեծմունք)»/ ‘In Memorium of Vartan Lutfian' բանաստեղծության թարգմանության բլեքվելյան տարբերակում կրկին առկա է որոշակի աղավաղվածություն, երբ առաջին և երկրորդ տները միացված են: Հավելենք նաև, որ խորագրի «Հեծեծմունք» հատվածն ընդհանրապես թարգմանված չէ, իսկ «Ո՛հ, կը հիշե՞ս, Չամլըճայի /սարը նստած լո՛ւռ մըխայինք» (83) նախադասությունը սխալ է ընկալված և թարգմանվել է ‘Dost thou remember on Mount Chamlaja,/In the dark cypress shade where mourners sigh'[25], մինչդեռ պետք է լինի՝ ‘Dost thou remember on Mount Chamlaja,/seated we silently smoldered: Ինչ վերաբերում է «Հեծեծմունք» բառին, ապա այն կարելի է թարգմանել որպես ‘Lamentataion': Պետք է ընդգծել նաև, որ բանաստեղծության վերջին տների թարգմանությունը բավական հոգեհարազատ է, սակայն նախավերջին քառատողի՝ «Կան ազատ օդ, ազատությունք» (85) արտահայտությունը թարգմանված է որպես ‘free, fresh atmosphere'[26], այսինքն՝ «ազատ, թարմ մթնոլորտ»: Կարծում ենք՝ առավել նպատակահարմար էր թարգմանել ‘free air, freedom’, քանի որ atmosphere/մթնոլորտ տարբերակն անգլերենում ավելի շատ ունի միջավայրի հասկացության ենթաշերտ ու չի հաղորդում ազատության գաղափարը: Ռասելը մեկ անգամ ևս ներկայացրել է հոգեհարազատ թարգմանություն, սակայն «Ի գերեզման ամենասիրելվո Վարդան Լութֆյանի (Հեծեծմունք)» ամբողջական խորագրից ընտրել է միայն «Հեծեծմունք» հատվածը, որ և ներկայացրել է որպես ‘Laments':

«Նե»/ ‘She’ բանաստեղծության անգլերեն թարգմանությունն ընթերցելիս դարձյալ նկատում ենք ոչ այնքան հոգեհարազատ թարգմանություն և անգամ բառի սխալ կիրառություն, երբ պոետի կիրառած «կույս» գոյականը մի տեղ թարգմանվում է անգլերեն ‘*her*' «նա» դերանունով, որը չեզոք զգացմունքներ է առաջացնում, բայց հետագա տողում հանդիպում ենք նաև ‘*maiden*' տարբերակին: Մինչդեռ Ռասելն այս թարգմանությունը կատարել է լիովին համարժեք կերպով և «կույս» բառի համար կիրառել է ‘*virgin*’ ստույգ տարբերակը: Մյուս կողմից բավականին ուշարժան է «Ջոնիկք» բանաստեղծության անգլերեն

[25] Նույն տեղում, էջ 30:
[26] Նույն տեղում, էջ 31:

թարգմանությունը, ուր վերնագիրը տրված է որպես ‘Little Gifts', քանի որ թարգմանչուհին ունեցել է վերապատմված տարբերակը, և խորագիրը հարմարեցված է ներքին իմաստին, իսկ հիմնականում այն հաջող փոխանցում է: Եթե առաջնորդվենք դուրյանական վերնագրով, ապա կարելի է թարգմանել ‘*Little Odes*’: Մյուս կողմից, Ռասելն ընտրել է '*Small Dedications*' հաջողված տարբերակը: Ճշգրտությամբ է ներկայացված նաև ամբողջ բանաստեղծությունը, սակայն վերջին տան առաջին նախադասության «Ձոն» բառն այստեղ ևս ներկայացված է որպես ‘gift’, այսինքն՝ «նվեր, ընծա»: Նման հոգեհարազատ թարգմանություն է նաև Ալիս Բլեքվելի «Իմ ցավը»/ 'My Grief' բանաստեղծությունը, ուր, սակայն, ցավոք, նախավերջին տունը լիովին բաց է թողնված: Բացի այդ՝ խորագիրն էլ թարգմանվել է որպես «Իմ վիշտը»: Դիպուկ ու ճիշտ փոխանցում է նաև ռասելյան՝ ‘My Pain’ վերնագրով տարբերակը, սակայն երրորդ տան նախավերջին տողում, ուր Դուրյանը գրում է՝ «Գրկե՛լ սա ցուրտ հողակույտը» (78), ավելացված է անգլերեն ‘*And*’ կապը, որը փոքր-ինչ տարակուսելի է:

«Հծծյունք»/ ‘At Evening’ բանաստեղծության բլեքվելյան թարգմանությունը, ցավոք, լի է բազում թերություններով: Ամենից առաջ սխալ է ընկալված խորագիրը. հայտնի է, որ «հծծյուն» բառը նշանակում է «փսփսոց, շշունջ», ուստի առավել նպատակահարմար էր վերնագիրը թարգմանել որպես 'Murmur/Whisper': Ավելին՝ առաջին քառատողի առաջին իսկ տողն ամբողջովին փոխված է, չորս բանաստեղծական տուն ընդհանրապես բաց է թողնված, իսկ հերթագայությունն էլ լիովին խառնված է: Խորքային ընթերցման ժամանակ նկատում ենք նաև, որ թարգմանչուհին անգլերեն տարբերակը ներկայացրել է իր ընկալմամբ, որը բնավ չի համապատասխանում բնագրային տեքստին: Մինչդեռ Ռասելի ‘Whispers’ տարբերակը բացարձակապես ճշտորոշ է: Իսկ «Առ մայիս»/ ‘To May’ բանաստեղծության համեմատությունը ցույց է տալիս, որ թեպետ Ալիս Բլեքվելի թարգմանությունը տպավորիչ փոխանցում է, սակայն հանդիպում ենք իմաստային սխալ ընկալման, որը, անշուշտ, միջնորդավորված թարգմանության արդյունք է. թարգմանչուհին հավելել է ‘*Angel*’ բառն ու ամբողջ տեքստը ներկայացրել այդ տեսանկյունով, մինչդեռ պոետի հոգում սոսկ մայիս ամսվա հարուցած հոգեթով զգացմունքներն են: Ավելին՝ անգլերենում անգամ նկատելի է *May-may* հակադրությունը. ամիսը անգլերենում մշտապես գրվում է մեծատառով և հանկարծ դառնում է նույն գրությամբ, բայց այլ իմաստով մոդալ բայ: Երկու թարգմանությունների զուգակշռի դեպքում ռասելյանը նորից բացարձակապես համարժեք է:

Պետրոս Դուրյանի մեկ այլ՝ «Իմ մահը»/’My Death' հոգեպարար բանաստեղծության Ալիս Բլեքվելի թարգմանությունը համարժեք է և ունի շատ չնչին տարբերություններ. այսպես՝ թարգմանչուհին հավելել է ‘*My friend*’ արտահայտությունը, որը բնորոշ է անգլիական դիմելաձևին: Բացի այդ՝ դուրյանական՝ «Եթե մարդիկն այն մահերգակ»-ը (86) թարգմանված է որպես ‘When the

death-chanting priests'[27]: Ակնհայտ է, որ *priests/քահանա* բառն ավելացված է անգլիախոս ընթերցողի համար պատկերն առավել ամբողջական դարձնելու նպատակով: Հավելենք նաև, որ այս նույն բանաստեղծությունն անգլերենի է վերածել նաև ամերիկահայ բանաստեղծուհի և թարգմանչուհի **Դայանա Տեր-Հովհաննիսյանը**: Սակայն այդ թարգմանությունն ավելի շուտ մեկնաբանում է, քան համարժեք փոխանցում: Ավելին՝ նման մոտեցման արդյունքում խախտված են բանաստեղծական տների քանակը. դուրյանական 7 տունը վերածվել է 5-ի: Թարգմանչուհին նաև որպես խորագիր է ընտրել բանաստեղծության առաջին տողը. «*Երե՛ ժժգույն մահու հրեշտակ*» (86) / *'When The Dark Angel'*[28]: Ջեյմս Ռասելն այս պարագայում ևս ստեղծել է միանգամայն համարժեք թարգմանություն:

Ավարտելով Ալիս Սթոուն Բլեքվելի և Ջեյմս Ռասելի՝ Պետրոս Դուրյանի պոեզիայի անգլերեն թարգմանությունների քննությունը՝ անդրադառնանք նաև նրանց վերջին՝ «Սիրեցե՛ք զ'միմյանցս»/ 'Love One Another' բանաստեղծությանը, որ կրում է աստվածաշնչյան հայտնի պատգամը: Երկու թարգմանություններն էլ բավականին հաջողված են, երկուսն էլ՝ բնագրին համարժեք: Կա, սակայն, մի ստվերոտ հանգամանք. Ալիս Բլեքվելի տարբերակում բանաստեղծության երկրորդ և երրորդ տները զանց են առնված:

Այսպիսով՝ Պետրոս Դուրյանի քնարերգության անգլերեն թարգմանությունների քննությունը ցույց է տալիս, որ մինչ օրս հատկապես Ջեյմս Ռասելին է հաջողվել ճշգրտորեն փոխանցել հայ տաղերգուի հույզերն ու ներքին խոհերը, ինչը պայմանավորված է նաև նրա՝ հայերենի գերազանց իմացությամբ: Մինչդեռ Ալիս Սթոուն Բլեքվելը, որքան էլ շնորհաշատ և ներհուն, հանգամանքների բերումով կատարել է միջնորդավորված թարգմանություն:

АЙКАНУШ ШАРУРЯН – *Петрос Дурян в английских переводах.* – В статье рассматриваются английские переводы поэзии западноармянского поэта-лирика Петроса Дуряна (1851–1872). Эти переводы, выполненные как армянскими, так и американскими переводчиками, до сих пор почти не становились предметом специального изучения. В исследовании выявляются основные трудности перевода, оценивается переводоведческая ценность существующих вариантов и даётся их сопоставительная характеристика.

Поэзию Дуряна отличается глубокой лиричностью, тонкой эмоциональностью, музыкальностью и образностью. Передать все эти особенности на английском языке крайне сложно. Анализ показывает, что в переводах нередко возникают расхождения между формой и содержанием.

В статье рассматриваются наиболее полные и на сегодняшний день доступные английские переводы стихотворений Дуряна, знакомые читателю. Теоретическую основу работы составляют теория эквивалентности Романа Якобсона, герменевтический подход Джорджа Стайнера, а также идеи Сьюзан Баснетт и ряда современных теоретиков перевода. Отбор

[27] Նույն տեղում, էջ 217:

[28] Armenian Poetry of Our Time (2011), Translated by Diana Der-Hovhanessian, The Press at California State University, Frseno, p. 33.

материала во многом ориентирован на переводы американской журналистки и общественной деятельницы Алисы Стоун Блэквелл.
Особое внимание уделяется смысловой точности английских переводов и передаче особенностей лирики, характерной для Дуряна. В заключение делается вывод, что наиболее полное и внутренне созвучное оригиналу воплощение поэзии Петроса Дуряна на английском языке принадлежит американскому арменоведу, профессору Гарвардского университета Джеймсу Расселу, представившему её в своём объёмном сборнике «Босфорийские ночи», изданном в 2005 году.

Ключевые слова: *эквивалентность, Петрос Дурян, Алис Стоун Блэквелл, Джеймс Рассел, «Ропоты», «Раскаяние», перевод, сопоставление, эмоциональность, теория, поэзия*

HAYKANUSH SHARURYAN – *Petros Duryan in English Translations.* – The article examines the English translations of the poetry of the Western Armenian distinctive and prematurely deceased poet Petros Duryan (1851–1872), produced by both Armenian and American translators, which have not yet been studied by Duryan scholars at all. The study identifies the main difficulties encountered in the translation process and presents the translational value and comparative characteristics of the existing versions. It is well known that Duryan's poetry is distinguished by its lyrical density, delicate sensitivity, sonority, and vivid imagery. Consequently, it is evident that conveying all these qualities into the target language is by no means an easy task. As a result, the study reveals frequent instances of discrepancy between form and content in the translations. The article encompasses all currently available and most comprehensive English translations of Duryan's poetry known to readers. The theoretical framework of the research is based on Roman Jakobson's theory of equivalence, George Steiner's hermeneutic approach, as well as on the ideas of Susan Bassnett and other contemporary theorists, while the selection of the material is primarily aligned with the translations made by an American journalist and public figure Alice Stone Blackwell. Special attention is devoted to the semantic accuracy of the English versions and the transmission of Duryan's distinctive lyricism. The study concludes that the most complete and faithful translation of Petros Duryan's lyric poetry was accomplished by a distinguished American Armenologist and professor at Harvard University, James R. Russell, in his voluminous collection Bosphorus Nights (2005).

Key words: *equivalence, Petros Duryan, Alice Stone Blackwell, James R. Russell, "Lament", "Remorse", translation, comparison, emotionality, theory, poetry*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ/References

Շարուրյան Ա. Ս. (1972): Պետրոս Դուրյան. կյանքը և գործը: Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ (Šaruryan A. S. (1972): Petros Duryan. kʻyankʻə yev gorcʻə Yerevan. Yerevani hamalsarani hrat.) (in Armenian):

Պետրոս Դուրյան (1971): Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. 1: Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. (Petros Duryan (1971): Erkeri žoġovacʻu erku hatorov, h. 1: Yerevan. HSSH GA hrat.) (in Armenian):

Պոյաճյան, Զ. (1938): Պետրոս Դուրյան և Ճոն Քից: «Հայրենիք» ամսագիր: Թիվ 9, Բոստոն, էջ 83-87 (Poyajyan, Z (1938): Petros Duryan yev Čʻon Kʻicʻs: «Hayrenik» amsagir: Tʻiv 9, Boston, ej 83-87) (in Armenian):

Armenian Legends and Poems (1916). Illustrated & complied by Zabelle C. Boyajian. London, J. M. Dents & Sons LTD, New York; E .P. Dutton &Company.

Armenian Poems (1917). Rendered into English Verse by Alice Stone Blackwell, Atlantic Printing Company, Boston, MASS.

Armenian Poetry of our Time (2011). Translated by Diana-Der-Hovhannesian, The Press at California State University, Fresno.

Bassnett S. (2013). Translation Studies (4th ed.), London, Routledge.

Bosphorus Nights (2005). The Complete Lyric Poems of Bedros Tourian, Translation, Introduction, and Commentary by James R. Russell, Cambridge, Massachusetts.

Fatbardha Kume and Ema Kristo, (2024). "Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis", spans in the ISAR Journal of Arts, Humanities and Social Sciences, Volume 2, Issue 3.

Jakobson R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In R. A. Brower (Ed.), On Translation, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kykot, Valeriy (February 4, 2025). "A New Model for Poetry Translation."AC Journal, AccScience Publishing, Online First, 2025, pp. 1–9.

Ovidiu M. (2008). "Translating Poetry: Contemporary Theories and Hypotheses." Professional Communication and Translation Studies, vol. 1.

Steiner G. (1998). After Babel: Aspects of Language and Translation (3rd ed.). Oxford: Oxford University Press.

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 50-60
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.050

ՊԱՏՄԱԳՐԱԿԱՆ ՄԵՏԱԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻԲՐԵՎ ՀԵՏՄՈԴԵՌՆ ՊԱՏՄԱՎԵՊԻ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՍՄԻԿ ՀԱԿՈԲՅԱՆ*
Երևանի պետական համալսարան

Հոդվածում քննվում է հետմոդեռնիստական պատմավեպի քննության տեսությունը, որն առաջ է քաշել կանադացի տեսաբան Լինդա Հաթչոնը: Նա 1988 թվականին առաջարկել է «պատմագրական մետագեղարվեստականություն» (historiographic metafiction) եզրույթը՝ որպես քննության արդյունավետ միջոց այնպիսի վեպի, որը համատեղում է պատմությունն ու գեղարվեստական գրականությունը՝ բացահայտելով պատմությունը՝ որպես կառուցված պատում, այլ ոչ թե բացարձակ ճշմարտություն: Պատմագրական մետագեղարվեստականությունը միավորում է պատմական վեպի և մետագրական տարրերը: Այս տիպի գործերը հաճախ կասկածի տակ են դնում պատմության ներկայացման օբյեկտիվությունը՝ ընդգծելով, որ պատմությունը տեքստային է, կառուցվում է նարատիվների միջոցով և ենթակա է սուբյեկտիվ մեկնաբանությունների: Պահպանվում է գեղարվեստական ինքնավարությունը, և միաժամանակ տեքստը վերադարձվում է «աշխարհ», բայց ոչ թե «սովորական իրականություն», այլ դիսկուրսի «աշխարհ», տեքստերի և ինտերտեքստերի «աշխարհ»: Այս տեսակի վեպը ինքնավերլուծական է, ընդունում է իր սեփական գեղարվեստական բնույթը՝ հարցականի տակ դնելով պատմական ճշմարտությունը և պատմության գրվածքը: Այն օգտագործում է միջտեքստային, պարոդիկ և լեզվական խաղի տեխնիկաներ՝ ուսումնասիրելու համար, թե ինչպես են ձևավորվում պատմական նարատիվները, և մարտահրավեր նետելու պատմության ու գեղարվեստական գրականության միջև ավանդական տարբերակումներին:
Ուսումնասիրությունն արդիական է հայ գրականագիտության մեջ, քանի որ Լ. Հաթչոնի առաջարկած տեսությունը կարևոր գործիք կարող է դառնալ հետանկախության, մասնավորապես հետպատերազմյան տարիներին ստեղծված և ստեղծվող պատմական թեմատիկայով հետմոդեռնիստական բնույթի վեպերի քննության հարցում:

* **Հասմիկ Հակոբյան** – ԵՊՀ ակադ. Հր. Թամրազյանի անվան հայ գրականության պատմության և գրականության տեսության ամբիոնի ասպիրանտ
Асмик Акопян – аспирант кафедры истории и литературной теории армянской литературы имени акад. Гр. Тамразяна, ЕГУ
Hasmik Hakobyan – PhD student at YSU Chair of History and Literary Theory of Armenian Literature named after Acad. Hr. Tamrazyan
Էլ. փոստ՝ hasmikhakobyan1@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-2616-6761

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 07.10.2025
Գրախոսվել է՝ 13.10.2025
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

Բանալի բառեր – *հետմոդեռնիզմ, միջտեքստայնություն, Լինդա Հաթչոն, պատմագրական մետագեղարվեստականություն, մետապատմավեպ*

Ներածություն

Ինչպես հայտնի է, հետմոդեռնիզմն առաջացել է որպես հակազդեցություն մոդեռնիզմի՝ անհատի ամենակարողության, բառի հանդեպ հավատի, բացարձակի ձգտման և աշխարհը փոխելու կամքի դրսևորման գաղափարներին: Հետմոդեռնիզմը ժխտում է անհատի ամենակարողության գաղափարը, նրա հոգևոր սնուցման հիմնական աղբյուրը՝ մետաֆիզիկան: Անհատն առաջնորդվում է բնազդային իրականությամբ, անհնարին է ներսի ու դրսի աշխարհների տարբերակումը. կա միայն մեկ հարթություն՝ ֆիզիկական աշխարհը, որտեղ ամեն ինչ բաղկացած է նշաններից, և որտեղ արդեն առաջնային, հավաստի իրականությունը վաղուց ու անդառնալիորեն կորսված է, ուստի անհնարին է իրական, անկեղծ որևէ ապրում: Բացի այդ, հետմոդեռնիզմը մերժում է իմացաբանական ենթադրությունները, հերքում ընդունման տեսությունները՝ շեշտը դնելով ընդհանուր գաղափարախոսության սպառված դարաշրջանի նկարագրության վրա, որը լի է պարադոքսներով, ոճերի բազմազանությամբ և համադրված ենթադրություններով:

Հետմոդեռնիստական հատկանիշներ ունի նաև պատմական թեմատիկայով գրված ժամանակակից վեպը, որը վերլուծության նոր մոտեցում է պահանջում: 1987 թ. գրված «Սկսելով տեսականացնել հետմոդեռնը» էսսեում տեսաբան Լինդա Հաթչոնը, խոսելով հետմոդեռնիստական պատմավեպի մասին, առաջարկում է դրա քննության տեսությունն անվանել «պատմագրական մետագեղարվեստականություն» / «historiographic metafiction» եզրույթով[1]: Այս տեսությունը տեսաբանը շարունակել է զարգացնել իր «Հետմոդեռնիզմի պոետիկա» (1988) աշխատության մեջ:

Մեր նպատակն է ներկայացնել Լ. Հաթչոնի առաջարկած տեսությունը՝ անդրադառնալով պատմական իրադարձությունների մեկնաբանման խնդրին, գեղարվեստականի և իրականի, պատմական փաստի և անհատական փորձի փոխհարաբերություններին, պատմության և գրականության երկխոսությանը, միջտեքստայնության գործառույթին, հեղինակի ընտրության խնդրին: Խնդիրներն են՝ առանձնացնել պատմագրության, պատմավիպասանության և հետմոդեռնիստական պատմավեպի կառուցվածքային և գաղափարական հատկանիշները, հստակեցնել դրանց սահմանները, պատմագրական մետագեղարվեստականության տեսության ծիրում ցույց տալ ժամանակակից հետմոդեռնիստական պատմավեպի վերլուծության հնարավորությունները:

Պատմագրական մետագեղարվեստականության տեսությունը

[1] Եզրույթի թարգմանությունը մերն է՝ **Հ. Հ.**: Եզրույթը տեղայնացնելիս և տեսությունը հայերեն ներկայացնելիս որոշ դժվարություն է առաջացնում history և story եզրույթների փոխադրումը, քանի որ երկու տարբեր բառերի համար մենք ունենք մեկ՝ «պատմություն» եզրույթը: Շփոթից խուսափելու համար երբեմն history-ն կփոխադրենք «պատմական փաստ», իսկ story-ն՝ «պատում» եզրույթներով:

Մինչ Հաթչոնի տեսության քննությունը փորձենք հասկանալ «պատմագրական մետագեղարվեստականություն» / «historiographic metafiction» եզրույթի էությունը՝ վերլուծելով բառակապակցության բաղադրիչները՝ մետագեղարվեստական և պատմագրական գրականություն / metafiction and historical fiction: Մետագեղարվեստական գրականություն կարդալիս ընթերցողը հասկանում է, որ այն հեղինակային ստեղծագործություն է. հեղինակը ինքնատիպ լուծումներով ընթերցողին հաղորդակից է դարձնում աշխարհի տարբեր իրողություններին, իր ստեղծած ներքին աշխարհին, սեփական զգացմունքներին՝ օգնելով նրան չմոլորվել աշխարհը ճանաչելու և հասկանալու ճանապարհին: Հեղինակի խնդիրը զգացմունքներ առաջացնելն է: *Իսկ ի՞նչ է պատմագրությունը, և ո՞րն է պատմագրության ու պատմավեպի տարբերությունը:* Այս հարցին անդրադարձել է գրականագետ Տիգրան Սիմյանը՝ հիմնվելով Լիոն Ֆոյխտվանգերի հոդվածների վրա[2]: Ըստ Լ. Ֆոյխտվանգերի՝ պատմագրի տեքստը ծնվում է իր իսկ ժամանակաշրջանում. չկա ներքին հարցադրում՝ ուղղված անցյալին. նրա նպատակն է արձանագրել եղածը այնպես, ինչպես այն եղել է: Վիպասանը արձանագրում է իրողությունները՝ ըստ իր կամ տվյալ ժամանակաշրջանի արժեբանական համակարգի. արձանագրվածն ընտրվում է, իսկ յուրաքանչյուր ընտրություն սուբյեկտիվ է: Բացի այդ, նա ազատ է ընտրված նյութի նկատմամբ ցուցաբերել ստեղծագործական մոտեցում:

Երբ ասում ենք պատմագրություն (historiography)[3], հասկանում ենք որևէ դարաշրջանի, երկրի, ժողովրդի մասին գրված պատմական տեքստ, որը գիտական, գլխավորապես պատմական փաստերի վրա հիմնված ուսումնասիրություն է: Ի տարբերություն պատմագրության՝ պատմավեպում գեղարվեստական տարրերն ու հորինվածքը գերակշռում են: Տարբերությունը ոչ միայն ժանրային է, այլև գիտակարգային, գործառութային և գաղափարախոսական: Հայ գրականության մեջ պատմագրության ժանրի ստեղծումն ու զարգացումը թվագրվում է V դարից, իսկ պատմավեպինը՝ որպես վեպի ենթաժանր՝ XIX դարից:

Տարբեր ժամանակներում և պատմական տարբեր հանգամանքներում գրականագետները տարբեր սահմանումներ և մեկնաբանություններ են տվել պատմական վեպին, տարբեր չափանիշներ և գործառույթներ են վերագրվել պատմական վեպի ժանրին: Միևնույն ժամանակ, պատմավիպասանները, դիմելով պատմական վեպի ժանրին, հետապնդել են տարբեր նպատակներ: Ամեն դեպքում, պատմավեպը պատմությունը որոշակի նպատակի համար որոշակի ձևի մեջ դնելու երևույթ է, որը կապ է ստեղծում պատմական անցյալի և

---

[2] Տե՛ս **Սիմյան Տ.** (2012): «Պատմության ու պատմագիտության մեթոդաբանական մի քանի խնդիրների շուրջ (Լ. Ֆոյխտվանգերի հոդվածների հիման վրա)» // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 2-3, 100-113 էջեր: https://arar.sci.am/Content/39360/file_0.pdf

[3] Հարկ է հստակեցնել, որ մեր ուսումնասիրության ծիրում միայն պատմության գեղարվեստական տիրույթն է, ոչ թե գիտականը՝ պատմագիտությունը:

ներկայի միջև։ Որպես կանոն՝ այդ կոնկրետ նպատակը թելադրվում է ժամանակաշրջանով և գրական զարգացումներով։ Պատմավեպն ընդհանուր առմամբ ունեցել է զարգացման տարբեր փուլեր՝ արձագանքելով ժամանակի պատմական և գրական զարգացումներին. ժանրի բովանդակային և կառուցվածքային առանձնահատկությունները հիմնականում պայմանավորված են տվյալ ժամանակաշրջանի հրամայականով։ Այս փուլերից յուրաքանչյուրը կարող է դառնալ ուսումնասիրության ուշագրավ թեմա։ Հայ պատմավեպի պատմության մեջ պայմանականորեն կարելի է առանձնացնել երեք փուլ՝ փառահեղ պատմական անցյալի հակադրումը անփառունակ ներկային (Րաֆֆի, Մուրացան, Ծերենց), պատմական (ողբերգական կամ փառահեղ) անցյալի զուգահեռումը ներկայի հետ (Ստեփան Զորյան, Դերենիկ Դեմիրճյան) և պատմական անցյալի վերլուծությունը՝ գոյաբանական խնդիրների տեսանկյունից (Վարդան Գրիգորյան, Վիգեն Խեչումյան, Պերճ Զեյթունցյան, Լևոն Խեչոյան)։ Այս վերջին փուլում պատմությունը գեղարվեստական գրականության մեջ կարծես կորցնում է իր ազգային նշանակությունը՝ ընդգրկելով ավելի լայն համատեքստեր և կառուցվածքային տարրեր։ Գաղտնիք չէ, որ 1970-ականներից սկսած՝ պատմավեպի ժանրը կտրուկ փոփոխությունների է ենթարկվել։ Այս շրջանում հրատարակվել են Վիգեն Խեչումյանի «Գիրք լինելության» (1971), ապա Պերճ Զեյթունցյանի «Արշակ Երկրորդ»-ը (1977), որոնք ընթերցողական և քննադատական շրջանակներում հակադիր կարծիքների արտահայտման առիթ դարձան։ Այս հեղինակներին մեղադրեցին պատմավեպի ժանրը ոչնչացնելու մեջ։ Այսօրվա տեսանկյունից միանգամայն հասկանալի է, որ հեղինակները պարզապես նորարարներ էին, որոնք արդիականացրին պատմավեպի ժանրը։ Պատմական վեպ գրելիս այս սկզբունքով են առաջնորդվել նաև նրանց հաջորդած հեղինակները։ Բնականաբար, այս միտումը առանց արտաքին ազդեցությունների չի ձևավորվել։ Պատմավեպի ժանրի արդիականացման առաջին քայլերն արձանագրվել են նաև եվրոպական գրականության մեջ 1970-ականներին՝ պատմական վեպում հետմոդեռնիստական տարրերի ներմուծմամբ։ 1980-ականների կեսերին եվրոպական գրականության մեջ ի հայտ է եկել պատմական վեպի բոլորովին նոր ժանր, որը շարունակում է զարգանալ՝ իր վրա կրելով ժամանակի զարգացումների կնիքը։

Ավելի ուշ շրջանում առաջ եկած հետմոդեռնիստական պատմավեպերը պատմագրության և գեղարվեստի խաչմերուկում են. հետմոդեռն հեղինակները, պատմություն պատմելուն զուգահեռ, կասկածի տակ են դնում պատմություն գրելու եղանակները, խառնում են փաստն ու հորինվածքը՝ ցույց տալով, որ պատմությունը միշտ սուբյեկտիվ է։ Այս տեսակի պատմական վեպերը մենք հակված ենք անվանելու *մետապատմավեպ*՝ հաշվի առնելով դրա կառուցվածքային առանձնահատկությունները։ Հաթչոնի առաջարկած *պատմագրական մետագեղարվեստականությունը մետապատմավեպի քննության*

ուշագրավ մոտեցում է, որն առաջարկում է քննել պատմական իրադարձության և դրա գեղարվեստական անդրադարձի հարաբերությունը՝ քննադատական հարթություն բերելով պատմական փաստը:

Պատմագրական մետագեղարվեստականությունը մարտահրավեր է նետում թե՛ պատումի ներկայացման պարզամիտ, ռեալիստական ըմբռնմանը, թե՛ գեղարվեստը աշխարհից ամբողջությամբ տարանջատող նույնքան պարզամիտ տեքստային կամ ձևապաշտական/ֆորմալիստական պնդումներին[4]: Այն ժանրային հիբրիդ ենթատիպ է, արվեստ է «արխիվի ներսում», և այդ արխիվը թե՛ պատմական է, թե՛ գրական:

Լ. Հաթչոնն իր «Հետմոդեռնիզմի պոետիկա» (A Poetics of Postmodernism) աշխատության մեջ[5] նախ արձանագրում է, որ պատմական թեմատիկայով գեղարվեստական արձակը (historical fiction) ավանդաբար ընկալվում է որպես ժանր, որը փորձում է վերարտադրել պատմական իրադարձություններն ու կերպարները՝ միաժամանակ պահպանելով փաստերի ու գեղարվեստական հորինվածքի միջև հավասարակշռությունը, ապա տեսաբանը խոսում է այդ հավասարակշռությունը կասկածի տակ դնելու անհրաժեշտության մասին, որն էլ անում է պատմագրական մետագեղարվեստականության տեսությունը՝ շեշտելով պատմագրության կառուցվածքային և հորինվածքային բնույթը: Այստեղ մեծ տեղ են գրավում միջտեքստայնության այնպիսի տեսակներ, ինչպիսիք են հեգնանքն ու պարոդիան:

Տեսաբանն ընդգծում է, որ պատմագրական մետագեղարվեստականությունը միաժամանակ հաստատում և վիճարկում է պատմության և գեղարվեստական հորինվածքի միջև եղած տարբերությունը: *Տեսության հիմնական դրույթն այն է, որ անցյալը եղել է, սակայն մենք այն ճանաչում ենք միայն տեքստերի միջոցով*[6]*:*

Պատմագրական մետագեղարվեստական ստեղծագործություններին բնորոշ են ստորև ներկայացվող մի շարք առանձնահատկություններ:

Պատմական փաստերի և հորինվածքի միաձուլում. այս վեպերը հաճախ խառնում են իրական պատմական դեպքերը հորինված կերպարների կամ սյուժետային գծերի հետ, ինչը բարդացնում է փաստի և հորինվածքի սահմանազատումը: Հաթչոնն ընդգծում է, որ պատմագրական մետագեղարվեստականությունը երկակի մոտեցում է ցուցաբերում պատմության նկատմամբ. այն մի կողմից ընդունում է պատմական իրողությունը, մյուս կողմից ցույց է տալիս, որ պատմությունը մեզ հասանելի է միայն գրական տեքստերի միջոցով:

---

[4] Տե՛ս **Hutcheon L.** (1988): A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, New York and London: Routledge, էջ 6:

[5] Տե՛ս նույն տեղը, էջ 268:

[6] Տե՛ս **Hutcheon L.** (1989): "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History" Intertextuality and Contemporary American Fiction. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, էջ 3-32:

Պատմության նկատմամբ քննադատական հայացք. մեր գիտելիքը պատմության մասին միշտ միջնորդավորված է տեքստերի, փաստաթղթերի, հուշերի միջոցով, որոնք էլ ձևավորում են մեր պատկերացումները անցյալի մասին: Պատմագրական մետագեղարվեստականությունը ոչ թե ձգտում է պատմական ճշգրտության, այլ ցույց է տալիս, թե ինչպես են պատմական փաստերը ստեղծվում և ներկայացվում՝ կախված այն հարցադրումներից, որոնք մենք ուղղում ենք անցյալին: Այսպիսով, հարց է ծագում՝ կարող ենք արդյոք պատմական ճշմարտությանը լիովին հավատալ:

Ինքնանդրադարձ/ինքնավերլուծություն (Self-reflexivity). այս տեսակի ստեղծագործությունը ներառում է ինքնավերլուծություն. գրական գործում ոչ միայն ընդգծվում է պատմության կառուցվածքային բնույթը, այլև բացահայտվում է գեղարվեստական տեքստի ստեղծման ընթացքը: Օրինակ՝ նման գործերում հաճախ նշվում են պատմական նյութի ընտրողականությունը, փաստերի մեկնաբանելիությունը և նույնիսկ պատմական աղբյուրների անհուսալիությունը, ինչի շնորհիվ ընթերցողը գիտակցում է, որ պատմությունը ձևավորվում է ըստ այն պատմողի, ով այն ներկայացնում է:

Տիպական հերոսների և պատմական անձանց վերաիմաստավորում. պատմագրական մետագեղարվեստականությունը հաճախ վերակառուցում է անցյալի կերպարները, սակայն նրանց չի ներկայացնում որպես համընդհանուր կամ տիպական հերոսներ, ինչպես նրանք ներկայացված են դասական պատմական վեպերում: Հաթչոնը նշում է, որ հետմոդեռնիստական վեպերում հերոսները հաճախ խախտում են պատմական «տիպականության» գաղափարը՝ դառնալով բազմաշերտ ու դինամիկ կերպարներ:

Միջտեքստայնություն. նման վեպերում հաճախ տեղ են գտնում գրական այլ ստեղծագործությունների և պատմական տեքստերի հղումներ, փոխներթափանցումներ՝ ցույց տալու համար, որ պատմությունը երբեք անկախ չէ մշակութային ու գրական ազդեցություններից:

Հետմոդեռնիստական պատմագրական մետագեղարվեստականությունը, ըստ Հաթչոնի, մերկացնում է պատմագրության գաղափարական կողմը. պատմությունը ներկայացնելը քաղաքական ակտ է, և լեզուն, որի միջոցով դա արվում է, երբեք թափանցիկ չէ: Այդ իսկ պատճառով գեղարվեստական նման տեքստերը մերկացնում են պատմության մեջ ներառված իշխանական ու գաղափարական խոսույթները: Նա նաև հիշեցնում է, որ հետմոդեռն այդ մոտեցումը համընկնում է ժամանակակից պատմագրական տեսությանը, որն անցյալը ներկայացնում է ոչ թե որպես իրականություն, այլ որպես տեքստային վերարտադրություն՝ նարատիվ: Հաթչոնը եզրակացնում է, որ հետմոդեռն պատմագրական մետագեղարվեստականությունը չի ջնջում անցյալի գոյությունը, այլ մերժում է այն՝ որպես միանշանակ «ճշմարտության» աղբյուրի: Այդ գրականությունը հորդորում է վերլուծել և հասկանալ, թե ինչպես ենք ճանաչում

անցյալը, ինչու ենք որոշակի նարատիվներ վերապրում, և ինչպես է այդ ճանաչողությունը պայմանավորված արդեն գոյություն ունեցող լեզվամշակութային կառույցներով: Իսկ ինչպե՞ս են հարաբերվում պատմական փաստը և գեղարվեստական մտահղացումը: Լինդա Հաթչոնն առաջ է քաշում պատմագրական սկզբունքներից բխող մի քանի հիմնական գաղափար:

Պատմական փաստերն ու գրականությունը փոխկապակցված են. Հաթչոնը պնդում է, որ և՛ պատմությունը, և՛ գեղարվեստական գրականությունը վերարտադրություններ/ռեպրեզենտացիաներ են, այսինքն՝ դրանք ոչ թե անմիջականորեն արտացոլում են իրականությունը, այլ կառուցում են այն. երկուսն էլ ունեն նույն նարատիվ կառուցվածքը, հետևաբար պատմությունն ինքնին մետաֆիկցիա է: Օրինակ՝ Վահագն Գրիգորյանի «Պողոս-Պետրոս», «Ժամանակի գետը» վեպերում օգտագործվում են ինչպես փաստաթղթային նմուշներ (լուրեր, դատական արձանագրություններ), այնպես էլ գեղարվեստական հիշողություններ, որոնց միջոցով վերապատմվում են խորհրդային բռնաճնշումները՝ միաժամանակ ներկայացնելով հոգեբանական, լեզվաբանական ու հիշողության խեղաթյուրումները: Այս կերպ պատմությունը դադարում է սոսկ փաստերի արձանագրում լինելուց. այն ընկալման ավելի լայն դաշտ է դառնում:

Պատմագրական մետագեղարվեստականությունը «բացահայտում է» պատմության կառուցված լինելը. ըստ Հաթչոնի՝ այս տիպի վեպերը (Հաթչոնը բերում է Ումբերտո Էկոյի «Վարդի անունը» և Ջուլիան Բարնսի «Պատմության զգացումը» գործերի օրինակը) ցույց են տալիս, որ պատմական փաստերը չեն կարող ամբողջությամբ վերարտադրվել, այլ միշտ ենթակա են մեկնաբանման: Ինչպե՞ս է բացահայտվում պատմության կառուցված լինելը: Վեպում պատմական իրադարձությունները ներկայացվում են տարբեր կերպարների հիշողությամբ և մեկնաբանությամբ, որոնք հաճախ իրար հակասում են:

Գեղարվեստական մտահղացումը հարցականի տակ է դնում պատմության ճշմարտացիությունը. վեպերը հաճախ խաղում են փաստերի հետ՝ ներկայացնելով տարբեր նարատիվներ, պարոդիայի կամ մետատեքստի միջոցով ցույց տալով իրականի ու գեղարվեստականի սահմանները: Այս տեքստերը չեն վստահում պաշտոնական պատմությանը, փոխարենը վերաիմաստավորում են այն՝ հերոսների հիշողության, տրավմայի, տեղային պատմությունների միջոցով:

Միջտեքստայնությունը ստեղծում է պատմության բազմաձայնություն. ինչպես նշեցինք, Հաթչոնի տեսության մեջ կարևոր տեղ ունեն միջտեքստային տարաձև դրսևորումները՝ տարբեր պատմությունների, փաստերի ու նարատիվների փոխազդեցությունը, փոխներթափանցումը: Տեքստերը, որոնք ներգրավվում են պատմագրական մետագեղարվեստականության մեջ, կարող են լինել ինչպես դասական պատմագիտական աղբյուրներ, այնպես էլ մշակութային կոդեր, առասպելներ և անգամ գրական հանրահայտ գործեր: Դա թույլ է տալիս հեղինակներին անցյալը ներկայացնել որպես տեքստերի խաչաձև

հոսք՝ պատմության քարացած ճշմարտացիության նկատմամբ ձևավորելով թերահավատ ու քննադատական մոտեցում:

Հաթչոնը, ի տարբերություն Կրիստևայի և Բարտի[7], կարևորում է միջտեքստայնության ոչ միայն գեղարվեստական, այլև քաղաքական հղումները: Ըստ Հաթչոնի՝ հետմոդեռնիստական միջտեքստայնությունը քաղաքական գործիք է, քանի որ գեղարվեստական հղումները սոսկ գեղագիտական խաղ չեն, այլ բացահայտում են գաղափարախոսական գործողություններ, մշակութային իշխանության կառուցվածքներ: Ի՞նչ նկատի ունի Հաթչոնը՝ «մշակութային իշխանության կառուցվածքներ» ասելով: Մշակութային իշխանության կառուցվածքի համաձայն՝ որոշվում են, թե ո՞ր տեքստերն են համարվում «դասական», ովքե՞ր են հեղինակները (ո՞ր ժամանակաշրջանի և մշակույթի կրող են), ո՞ր ժանրերն են համարվում «բարձր», իսկ որոնք՝ «ցածր» (օրինակ՝ վե՞պ, թե՞ կոմիքս), ինչպե՞ս են ներկայացվում պատմությունները՝ բացարձակ ճշմարտությա՞ն, թե՞ մետահուշերի տեսքով: Հաթչոնը ցույց է տալիս, որ հետմոդեռնիստական գրականությունն ու արվեստը նախորդ տեքստերին, ժանրերին կամ գաղափարներին հղում անելիս միայն «հարգանքի տուրք» չեն մատուցում, այլ նաև հարցականի տակ են դնում դրանց *հեղինակությունն ու ճշմարտացիությունը,* բացահայտում են, թե ինչպես են այդ *նախատեքստերը կառուցել կամ պահպանել իշխանական հիերարխիաներ:* Հետմոդեռնիստական տեքստը, հղում անելով որոշակի ավանդույթների, կարող է բացահայտել ու քանդել այն ուժային համակարգերը, որոնք որոշել են, թե որ պատմություններն են արժանի հիշվելու, կամ ում ձայնը պիտի հնչի: Ըստ այդմ՝ միջտեքստայնությունը երբեք «անմեղ» չի լինում. հղում կատարելը ընտրություն է: Իսկ այն, թե ում կամ ինչին ես հղում անում, արդեն քաղաքական մոտեցում է, դիրքորոշում, քանի որ *կա՛մ վերարտադրում ես իշխող մշակույթը, կա՛մ խաթարում ես այն*[8]*:*

Հաթչոնը, հենվելով այլ տեսաբանների ուսումնասիրությունների վրա, հետմոդեռնիստական ստեղծագործություններում առանձնացնում է ժամանակակից գրական հետևյալ հնարքների/տեխնիկաների օգտագործումը՝ *հեգնանք (Irony), պարոդիա և մետագեղարվեստականություն (parody and metafiction), պաստիշ (pastiche), ժամանակային աղավաղում (temporal distortion), պարանոյա (paranoia), փոխակերպման տեխնիկա/տրանսֆորմացիա (transformation), ֆրագմենտացիա (fragmentation)*[9]*:*

Նկատելի է, որ պատմական և գրական համատեքստերը այնքան էլ «հաշտ» չեն պատմագրական մետագեղարվեստականություն ունեցող տեքստերում:

---

[7] Տե՛ս **Кристева Ю.** (2000): Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, էջ 427–457:

[8] Տե՛ս **Plett H. F.** (1991): Intertextuality, Print Book, English, էջ 225–236:

[9] Տե՛ս **Hutcheon L.** (1988): The Canadian Postmodern: a Study of Contemporary English-Canadian Fiction. Toronto, New York: Oxford University Press, – 230 էջ:

Իր մեկ այլ՝ «Պատմագրական մետագեղարվեստական պարոդիա և պատմության միջտեքստայնությունը» («Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History»[10]) հոդվածում Լ. Հաթչոնը նշում է, որ հետմոդեռնիստական վեպում և՛ գեղարվեստական, և՛ պատմագրական պայմանականությունները միաժամանակ օգտագործվում և չարաշահվում, տեղադրվում և տապալվում, պնդվում և հերքվում են: Միջտեքստային գրապատմական խաղարկման, ծաղրանմանակման միտումը միանգամայն համահունչ է հետմոդեռնիզմի պարադոքսալ բնույթին: Հաթչոնը վեպերի այս կատեգորիայի մեջ է ներառում «Հարյուր տարվա մենություն», «Ռեգթայմ», «Ֆրանսիացի լեյտենանտի կինը», «Վարդի անունը» և այլ երկեր: «Սրանք բոլորը հանրաճանաչ և ծանոթ վեպեր են, որոնց մետագեղարվեստական ինքնանդրադարձը և միջտեքստայնությունը խնդրահարույց են դարձնում պատմական ճշմարտության վերաբերյալ անուղղակի պնդումները»[11]: Հիշեցնելով բորխեսյան պնդումը, որ և՛ գրականությունը, և՛ աշխարհը հավասարապես գեղարվեստական իրողություններ են, Հաթչոնը հավելում է, որ պատմագրական մետագեղարվեստական գրականությունը աշխատում է իրեն տեղավորել պատմական խոսույթի մեջ՝ չզիջելով իր գեղարվեստական ինքնավարությունը. այն հեգնական պարոդիայի տեսակ է, որում պատմության և գեղարվեստական գրականության ինտերտեքստերը զուգահեռ (թեև ոչ հավասար) կարգավիճակ են ստանում թե՛ «աշխարհի», թե՛ գրականության տեքստային անցյալի պարոդիկ վերամշակման մեջ: Հարկ է նշել, որ հեգնանքը հետմոդեռն պարոդիայի միակ ազդանշանը չէ: Գրականագետները, քննելով գեղարվեստական երկերում պարոդիայի դրսևորումները, խոսում են նաև պատմական «փաստերի» ընտրողականության և սուբյեկտիվության մասին:

Միջտեքստայնության միջոցով պատմագրական մետագեղարվեստականությունը, խախտելով ավանդական պատմագրության սահմանները, հնարավորություն է ստեղծում գրականության և պատմության վերաիմաստավորման՝ ձևավորելով հների վրա հիմնված նոր նարատիվներ: Ընթերցողին տրվում է միաժամանակ պատմական և գեղարվեստական փորձառություն, որը դառնում է ինքնավերլուծական բազմաշերտ քննություն: Հակադրվելով հետմոդեռն գրականությունը ապապատմական համարող տեսաբաններին (Իգլթոն, Ջեյմսոն, Նյումեն)՝ Լ. Հաթչոնը պնդում է, որ հետմոդեռնիզմը, պատմությունը կասկածի տակ դնելով, հեգնելով և վերաիմաստավորելով ավելի պատմական է, քանի որ ցույց է տալիս, որ պատմությունը որևէ հստակ «ճշմարտության» թափանցիկ արձանագրություն չէ: Պատմական փաստերի և գեղարվեստական մտահղացման փոխգործակցության արդյունքում ստեղծված գրականությունը կարող է պատմության վերաբերյալ խորքային հարցեր բարձրացնել՝ բացահայտելով դրա բազմակողմանի ու հակասական բնույթը:

---

[10] Տե՛ս **Hutcheon L.** (1989): "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History"

[11] Նույն տեղում, էջ 3:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ պատմագրական մետագեղարվեստականությունը հետմոդեռնիզմի և պատմագրության սահմանին գտնվող գրական մոտեցում է, որը կարևորում է գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքը, վավերականությունը և ընկալման մեխանիզմները։ Քննադատելով պատումի ավանդական ընկալումները՝ այն ցույց է տալիս, որ թե՛ պատմությունը, թե՛ գեղարվեստական արձակը կառուցվածքային և գաղափարական իրողություններ են, որոնք ձևավորվում են հասարակական և մշակութային համատեքստում, ստեղծվում են տվյալ ժամանակի և անձի ընկալումների համաձայն։

Ընդհանրացնելով կարող ենք նշել, որ պատմագրական մետագեղարվեստականության մեջ *պարոդիան* գործում է որպես կրկնության ու տեքստի բացման միջոց, *միջտեքստայնությունը* թույլ է տալիս միաժամանակ հաստատել և մերժել համատեքստերը, *պատմությունը* ներկայացվում է նարատիվի, ոչ թե փաստերի փոխանցման միջոցով, *լեզուն* բացահայտվում է որպես գաղափարախոսական միջավայր, *իրականությունը* ճանաչվում է միայն տեքստերի միջոցով. այն «մշտապես տեքստայնացված» է։

Հաթչոնի պատմագրական մետագեղարվեստականության տեսությունը կարևոր է, քանի որ այն ոչ միայն անդրադառնում է գրականության ներսում տեղի ունեցող փոփոխություններին, այլև նոր լույսի ներքո է դիտարկում պատմագրության և գրականության փոխհարաբերությունը։ Ընդ որում, պատմությունն այլևս չի մեկնաբանվում որպես օբյեկտիվ անցյալ, այլ որպես նարատիվային կառույց՝ ցույց տալով, որ պատմության մեջ չկա կենտրոնացված ճշմարտություն, այլ կան անվերջ տարբերակներ, վերարտադրություններ, նարատիվներ։ Այս տեսությունը նաև ցույց է տալիս, որ պատմությունն ու գրականությունը փոխկապված են, և որ պատմության ներկայացումը չի կարող լինել չեզոք կամ լիովին վավերական։ Հեղինակ-տեքստ վիճարկվող հարաբերությունները փոխարինվում են ընթերցող-տեքստ հարաբերություններով։ Պատմագրական մետագեղարվեստականությունը ընթերցողից պահանջում է ոչ միայն իմանալ պատմական ու գրական անցյալի տեքստային նշանները, այլ նաև նկատել՝ այդ նշանները ինչպես են «խեղաթյուրվել» հեգնանքի կամ պարոդիայի միջոցով։

АСМИК АКОПЯН – *Теория историографической метапрозы как методология изучения постмодернистского исторического романа*. – В статье рассматривается теория постмодернистского анализа исторического романа, предложенная канадским теоретиком Линдой Хатчеон. В 1988 году теоретик предложила термин «историографическая метапроза» как эффективный способ исследования романа, сочетающего историю и вымысел, раскрывающего историю как сконструированное повествование, а не как абсолютную истину. Историографическая метапроза сочетает в себе элементы исторического романа и метапрозы. Произведения такого типа часто подвергают сомнению объективность изложения истории, подчёркивая, что история текстуальна, конструируется посредством нарративов и подвержена субъективным интерпретациям. Сохраняется художественная автономия, и в то же время текст возвращается в «мир», но не в «обыденную реальность», а в «мир» дискурса, в «мир» текстов и

интертекстов. Этот тип романа самоанализирует, принимает свою собственную художественную природу, подвергает сомнению историческую истину и историописания. Он использует интертекстуальные, пародийные и языковые игровые приёмы для исследования формирования исторических нарративов и оспаривания традиционных различий между историей и вымыслом. Исследование актуально в армянском литературоведении, поскольку предложенная Л. Хатчеоном теория может стать важным инструментом при изучении исторических романов постмодернистского толка, написанных после обретения независимости, в частности послевоенного периода.

Ключевые слова: *постмодернизм, интертекстуальность, Линда Хатчеон, историографическая метапроза, исторический метароман*

HASMIK HAKOBYAN – *The Theory of Historiographic Metafiction as a Methodology for Examining the Postmodern Historical Novel*.– The article examines the theory of postmodern historical novel analysis, which was put forward by Canadian theorist Linda Hutcheon. In 1988, the theorist proposed the term "historiographic metafiction" as an effective way to examine a novel that combines history and fiction, revealing history as a constructed narrative rather than absolute truth. Historiographic metafiction combines elements of the historical novel and metafiction. Works of this type often question the objectivity of the presentation of history, emphasizing that history is textual, constructed through narratives, and subject to subjective interpretations. Artistic autonomy is maintained, and at the same time the text is returned to the "world", but not to "ordinary reality", but to the "world" of discourse, to the "world" of texts and intertexts. This type of novel is self-analytical, accepting its own artistic nature, questioning historical truth and the writing of history. It uses intertextual, parodic, and language-game techniques to examine how historical narratives are formed and to challenge traditional distinctions between history and fiction.
The study is relevant in Armenian literary studies, as the theory proposed by L. Hutcheon can become an important tool in the examination of post-independence, particularly post-war, historical-themed novels of a postmodernist nature.

Key words: *postmodernism, intertextuality, Linda Hutcheon, historiographic metafiction, historical metanovel*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ/Refernences

Hutcheon L. (1988): A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, New York and London: Routledge, p. 268.

Hutcheon L. (1988): The Canadian Postmodern: a Study of Contemporary English-Canadian Fiction. Toronto, New York: Oxford University Press, –230 p.

Hutcheon L. (1989): “Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History” Intertextuality and Contemporary American Fiction. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press. pp. 3-32.

Kristeva YU. (2000): Bakhtin, slovo, dialog i roman // Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu / per. s fr., sost., vstup. st. G.K. Kosikova. M.: IG Progress, s. 427–457 (in Russian).

Plett H. F. (1991): Intertextuality, Print Book, English, pp. 225–236.

Սիմյան Տ. Պատմության ու պատմագիտության մեթոդաբանական մի քանի խնդիրների շուրջ (Լ. Ֆոյխտվանգերի հոդվածների հիման վրա) // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 2-3, էջ 100-113: [Simyan T. 2012. Patmut’yan u patmagitut’yan met’vodabanakan mi k’ani khndirneri shurj (L. Foykhtvangeri hodvatsneri himan vra) // Lraber hasarakakan gitut’yunneri, № 2-3, 100-113]. https://arar.sci.am/Content/39360/file_0.pdf

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 61-75
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.061

ԼԵՎՈՆ-ԶԱՎԵՆ ՍՅՈՒՐՄԵԼՅԱՆ ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԸ՝ ԱՄԵՐԻԿԱՅԻ ԱՆԳԼԻԱԳԻՐ ՎԻՊԱՍԱՆ

ԱՐՓԻ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ[*]
Երևանի պետական համալսարան

Օտարագիր հայ գրողներից Լևոն-Զավեն Սյուրմելյանը (1905 – 1995), Հայոց ցեղասպանության տարիներին կորցնելով ծնողներին ու հարազատներին, անցել է բազում փորձություններով լի կյանքի հետաքրքիր ճանապարհ:
Հոդվածի հեղինակը, ուսումնասիրելով Լ.-Զ. Սյուրմելյանի կյանքն ու գրական ժառանգությունը ժամանակի համապատկերում, նրա վերաբերյալ մամուլում ու տարբեր ժողովածուներում եղած նյութերի և փաստերի համադրությամբ համալրում, ճշգրտում է գրողի կենսապատումի որոշ դրվագներ: Ուշադրություն է դարձնում Լ.-Զ. Սյուրմելյան - Արշակ Չոպանյան նամակագրությանը:
Հոդվածում բնութագրվում է այն իրողությունը, թե ինչպես «Լույս Զվարթ» (1924) ժողովածուով ճանաչված ու ապագա խոստացող հայ բանաստեղծն ամերիկյան միջավայրում համառ աշխատասիրությամբ կատարում է «լեզվանցում» հայերենից անգլերենի, դառնում հենց անգլերենի և անգլիալեզու գրականության նշանավոր մասնագետ ու ամերիկյան բուհերի երկարամյա դասախոս՝ շրջանառելով գրականության տեսության իր կարևոր դասագիրքը՝ «Արձակի տեխնիկա. չափ և խենթություն»:
Փաստառատ հոդվածում ներկայացվում է հայ բանաստեղծից անգլիագիր վիպասան դառնալու ընթացքը, որով անցել է «Ձեզ եմ դիմում, տիկիններ և պարոններ» և «98, 6° ըստ Ֆորենհայթի» ինքնակենսագրական հզոր վեպերի հեղինակը, որոնցով նա արժանի տեղ է նվաճել ամերիկյան գրականության և օտարագիր հայ գրողների մեջ:

Բանալի բառեր – *անգլիագիր բանաստեղծ, Թեքեյան, կենսագրություն, հայ, հույն, նամակագրություն, ողբերգություն, Տրապիզոն, ցեղասպանություն, Սյուրմելյան, վիպասան, Պոլիս, Քանզաս, Փոստաջյան*

[*] **Արփի Մուրադյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ անգլերեն լեզվի թիվ 1 ամբիոնի դասախոս
Арпи Мурадян – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры английского языка № 1 ЕГУ
Arpi Muradyan – Candidate of Philological Sciences, Lecturer at the Chair of English language № 1, YSU
Էլ. փոստ՝ amooradyan@mail.ru ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-3904-2469

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 16.02.2026
Գրախոսվել է՝ 23.02.2026
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

Իր ծննդավայր Տրապիզոնի, ծնողների, ընտանիքի ու հարազատների մասին Լ.-Զ. Սյուրմելյանը Վ. Թեքեյանին ուղղված 1926 թվակիր նամակներում «սուրբի մը անկեղծությամբ որ կը խոստովանի իր խղճին կամ Աստուծո», գրել է հետևյալը. «Որքան որ գիտեմ, ծնած եմ նոյեմբեր 11, 1905-ին: Հայրս՝ Կարապետ, չոր, թուխ դեղագործ մըն էր, կարծեմ Պոլսո դեղագործական վարժարանեն շրջանավարտ՝ մեդալով մը, ու Տրապիզոնի ամենեն մեծ և բանուկ դեղարանին տերը: … Հայրիկս կատակասեր, ազդեցիկ, «Բյուզանդիոն» կարդացող… և ունևոր մարդ մըն էր, ինչպես նաև՝ հունասեր: Մեր տունը քաղաքին ամենեն մաքուր և մասնատներու հատուկ բաժնին մեջ էր, ու մեր բոլոր դրացիները հույներ էին – վաճառականներ, փաստաբաններ, դրամատերեր և այլն. – այնպես որ մենք՝ զավակներս, չենք հիշեր թե հունարե՞ն թե հայերեն սորվեցանք նախ և առաջ»[1]: Լ. - Զ. Սյուրմելյանն իրենց ընտանիքի կազմի մասին հետևյալն է հաղորդել. «Մեր ընտանիքը **ութը հոգիե** կը բաղկանար՝ հայրիկս, մայրիկս, Վիքթոր քույր-ծառան, հայրիկիս մայրը՝ «Նենե», որուն անունը չեմ գիտեր*, և մենք՝ չորս զավակներս»[2]: Ըստ հիշյալ նամակի՝ չորսամյա Զավենը երկու տարի հաճախել է մանկապարտեզ և վեց տարեկանում ընդունվել Ազգային վարժարան, ուր արժանացել է ուսուցիչների հատուկ ուշադրությանն ու քաջալերանքին: Իր կյանքի հետ կապված իրողությունները նա պատմել է մանրամասնությամբ և անաչառորեն՝ առանց ավելացնելու կամ պակասեցնելու, անգամ եթե դեպքի վերհիշումն ի նպաստ իրեն չի եղել: Կարևոր հանգամանք է սա, որովհետև հետագայում պիտի դառնար Լ.-Զ. Սյուրմելյան գրողի գեղարվեստական մտածողության, ոճի ու պատումի արվեստի հիմնական հատկանիշներից մեկը:

1915 թ. հունիսյան ողբերգական դեպքերին Զավենի ծնողներին՝ Կարապետ Սյուրմելյանին ու Զվարթ Տիրատուրյանին, մի քարավանի հետ քաղաքից դուրս տանելով՝ թուրքերը դաժանորեն սպանում են: Լևոն քեռուն[3] շատերի հետ միասին խեղդում են ծովում: Իսկ Զավենին, նրա եղբորն ու երկու քույրերին, իրեն վտանգի ենթարկելով, սպանդից կարողացել է փրկել նրանց ընտանիքի անդավաճան բարեկամը՝ ազնվագույն մի մարդ՝ հույն բժիշկ Անդրեաս Մեթաքսասը (նամակ 57, էջ 266): Ռուսական զորքի՝ Տրապիզոնը ռմբակոծելու ժամանակ վարժարանի սաներին հավաքում են մի կիսավարտ հայկական եկեղեցում՝ իբրև թե խաչի հովանու ներքո պաշտպանվելու համար: Սակայն

---

[1] Սիրակարոտ հոգիներ: Լևոն Զավեն Սյուրմելյանին և Վահան Թեքեյանին փոխանակած նամակները, խմբագրեց և ծանոթագրեց դոկտոր Վահե Ղազարյանը (1998): Ուղթեհեմ (նամակ 57, էջ 259): Այսուհետ սույն գրքում, որին ավելի խորը բնորոշում կտրվի ստորև, ընդգրկված նամակների թվահամարը և նրանցից քաղվածքների էջը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծի մեջ:

* Ըստ էջ 261-ի ծանոթագրության՝ իրականում այդ անունը եղել է Հեղինե:

[2] Հետո է Սյուրմելյանը չամուսնացած Ազնիվ հորաքրոջը ներառել իրենց ընտանիքի կազմ, որով այն դարձել է ինը հոգի:

[3] Լևոն քեռու հանդեպ սիրո և հիշատակի համար է հետագայում նրա անունը գրողն ընդգրկել իր **Լևոն-Զավեն** բաղադրյալ անվան մեջ:

թուրքերի ծրագրած՝ հայերի ցեղասպանությունն իրագործվում էր անվրեպ հետևողականությամբ: Սյուրմելյանին վիճակված էր դաժան մի ճակատագիր. անջատում ծնողներից ու հարազատներից, հրաշքով փրկություն, անվերադարձ հեռացում սիրելի ծննդավայր Տրապիզոնից ու մանկության վայրերից: «Անօգ գաղթականների խմբի էինք նման, երբ դուրս եկանք Զեֆանոզից*,- գրում է Սյուրմելյանը: – Չկողպեցինք մեր տան դուռը, գիտենալով, որ բոլորովին իզուր էր: Թուրք գյուղացիները, իրենց սպասող հարուստ ավարի տեր անգղների պես բոլորվել էին գյուղի շուրջը: Քանի որ մեզ արգելված էր որևէ բան ծախել, և պետք էր հետիոտն ճանապարհորդեինք մինչև Միջագետք, այլևս մեր ինչքերը ոչ մի բանի պետք չէին»,– կարդում ենք Զ. Սյուրմելյանի ինքնակենսագրական առաջին վեպում[4]: Իսկ դեպի Կարին դաժանագույն աքսորի ճանապարհին կրած չարչարանքները Սյուրմելյանը վկայաբանել է է՛լ ավելի դառնակսկիծ հուշերով. «Հետևյալ օրը աքսորի ճամփան բռնեցինք դեպի Կարին: **Այդ թափո՛ր: Օր մը պիտի գրեմ այդ դանդաղ, հեծկլտող, գեղեցիկ կիներով ու մանուկներով աղմկված, ժանդարմաներով պաշարված թափորի մասին**»[5]: Տեսնելով աքսորյալների անլուր տանջանքները, հայ անպաշտպան կանանց ու երեխաների նկատմամբ գործադրված խայտառակ բռնություններն ու պղծումները՝ տարագրյալները փրկության միջոց են համարում թույն խմելով մեռնելը, սակայն Ազնիվ հորաքույրը, թույնը շատ մասերի բաժանելով, թուլացրել էր նրա մահացու զորությունը:

Ջեվեզլիք կայարանում բռնագաղթվողների քարավանից տղա երեխաներին առանձնացնում են, որ թուրք գյուղացիները գան ու տանեն, իրենց տնային ծառայող կամ հողատարածքներում մշակ դարձնեն, իսկ տարեցներին անորոշ ուղղությամբ տանում են սպանելու: Զավենը մի կերպ կարողանում է փախչել իր թուրք տիրոջից՝ մուրացկան Օմար աղայից: Փախչում է, բայց … ո՞ւր. «Ամբողջ երկիրը մահվան թակարդ էր փախստական հայի համար» (էջ 137):

1916 թ. ռուսները գրավում են Տրապիզոնը. խանդավառ հայերից շուրջ 500-ը վերադառնում են հարազատ քաղաք: Բաթումից այնտեղ է վերադարձել նաև տասնմեկամյա Զավենը: Սակայն սպանված ծնողների և սիրելի Լևոն քեռու, մյուս հարազատների բացակայությունը, կողոպտված ու ավերված հայրենի

---

* Զեֆանոզը Տրապիզոնից ոչ հեռու ամառանոցային գյուղ էր՝ առողջարար կլիմայով, որտեղ Սյուրմելյանները, բացի Կարապետ հորից, որն աշխատանքի էր լինում, հանգստանում էին մեծ մորը՝ տատին պատկանող ագարակի տանը: Մ. Մաքսապետյանի «Լևոն – Զավեն Սյուրմելյանի կյանքը և աշխատությունները» (Եր., 1990) ուսումնասիրության մեջ ***Զեֆանոզ***-ը վրիպմամբ տպվել է ***Զեֆանալ*** (**Ա. Մ.**) :

[4] **Սյուրմելյան Լ.-Զ.** (Եր., 1980): Չեզ եմ դիմում, տիկիններ և պարոններ, թարգմ.՝ Հրաչ Պ. Բուջիկանյան, էջ 93:

[5] Նամակ 57, էջ 266 (ընդգծ.՝ Ա. Մ.): Իր այս խոստումը Սյուրմելյանն իրականացրել է 1945 թ.՝ հրատարակելով ինքնակենսագրական «Չեզ եմ դիմում, տիկիններ և պարոններ» վեպը: Հ. Բուջանիկյանի հայերեն թարգմանությամբ այն Երևանում լույս է տեսել 35 տարի անց՝ 1980 թ.(**Ա. Մ.**):

տան փլատակներն ավելի ծանր տպավորություն են թողնում պատանու վրա: Ռուսների կարճատև տիրապետության շրջանում Զ. Սյուրմելյանը հնարավորություն է ստացել նախ տեղավորվելու որբանոցում, ապա սովորելու Մխիթարյան վարժարանում: Ահա ինչ է գրել նա որբության դառնությունների ու դժվարագույն այդ օրերի մասին. «1916 – 1922, որբանոցը եղած է իմ տխուր տունս. ես չեմ կարծեր որ դուք կրնաք գտնել **Գորֆուի որբերեն ոևէ մեկը որ ինձի չափ տառապած ըլլա որբանոցի կյանքեն**» (Նամակ 14, էջ 45, ընդգծ.՝ Ա. Մ.): Իսկ Մխիթարյան վարժարանը, որի սանն էր դարձել նա, կողմնորոշիչ է եղել հայոց պատմության իմացության, անցյալի փառքերով հպարտանալու, հոգեկերտվածքի և նկարագրի, հայեցի դաստիարակության իմաստով: «Մեր դպրոցը մեյդանից երկու փողոց դենն էր,– գրել է նա իր վեպի՝ «Մխիթար աբբահոր աշակերտը» գլխում: – Ես հպարտ կարդացի դարպասի գլխի իտալերեն նշանակը՝ «Collegio Armeno dei Mxitaristi»»: Դպրոցի տեսուչը՝ քաղաքի կաթոլիկ նոր առաջնորդը[6], որ ժամանակին աշակերտած էր եղել Ղևոնդ Ալիշանին, դասերից մեկում հրաշալիորեն վերլուծում է իր ուսուցչի՝ «Լուսնկան գերեզմանաց Հայոց» քերթվածը, որը անջնջելի տպավորություն է թողնում պատանու վրա: «Բանաստեղծությունը լիքն էր այնպիսի գրաբար բառերով ու դարձվածքներով, որոնց իմաստը չգիտեի, սակայն կատարելապես հասկանում էի՝ մի տեսակ ներքին բնազդային իմացությամբ: Արտացոլում էր վեհությունը հին Հայաստանի: Լուսնի մեջ պլպլացող մի սրբազան, խորհրդավոր երկրում տեսնում էի հզոր սրբեր, քրիստոնյա ռազմիկներ փարթամ գիսակներով ու հաղթանդամ, մեռած ընկած, բայց անմահ՝ վահանների, տեգերի ու նետերի խառնակույտի մեջ: Եվ այդ տխուր, քաղցր ու լուռ երկրի վրա կախված էր լուսինը Շավարշանի, ինչպես Աստծո կանթեղը՝ երկար արծաթե շղթայով: Բանաստեղծության խոսքերով՝ խաչի համար կռվելով մեռնող նախնիներիս ոգին կաթեց իմ հոգում, արտասովոր նոր հույզեր արթնացրեց մեջս, և իմ մտքում բոցավառվեց պատկերը հին Հայաստանի՝ գեղեցիկ՝ ավերակների լուսնային տեսարանի պես»[7]:

Բայց ուսումնառությունն այս անգամ էլ խանգարվում է Տրապիզոնից 1918 թ. ռուսական զորքի հեռանալուց հետո: Քաղաքը նորից անցնում է թուրքերի ձեռքը և վերջնականապես հայաթափվում (այնտեղ հիմա էլ պահպանվում են հայկական հինավուրց մշակույթի հետքեր ու մնացորդներ):

1918–1922 թթ՝. դաշնակիցների հաստատած հարաբերական խաղաղության տարիներին, հայրենազուրկ ուսումնատենչ պատանին նորից հասնում է

---

[6] 57-րդ նամակում Սյուրմելյանը պարզորոշ գրել է, որ Տրապիզոնի Մխիթարյան վարժարանի այդ կաթոլիկ տեսուչը հայր Տիմոթեոս վարդապետ Տեր-Գուլյանն էր, որը թե՛ հմուտ մանկավարժ էր, թե՛ կրթական գործի լավ կազմակերպիչ, որի ջանքերով էլ ռուսական հեղափոխության առաջին տարիներին վարժարանը Տրապիզոնից աշակերտներով հանդերձ փոխադրվել էր Ռուսաստանի Եյսկ քաղաքը:

[7] **Սյուրմելյան Լ. -Զ** (1980), էջ 181-182:

Կ. Պոլիս: 1919 թ., գյուղատնտեսի մասնագիտությանը տալով առանձնահատուկ կարևորություն, Սյուրմելյանն ընկերների հետ ընդունվում է Արմաշի գյուղատնտեսական վարժարան որոշակի նպատակով. նա ծրագրել էր մասնագիտանալուց հետո հաստատվել Հայաստանում և իր կարողություններն անմնացորդ նվիրաբերել ավերակված հայրենիքի վերաշինության գործին:

Արմաշի գյուղատնտեսական այս վարժարանը, սակայն, իր աշակերտներով փոխադրվում է Հայաստանի Հանրապետություն, որը, շուտով ենթարկվում է թուրքական հարձակումների: Բոլշևիկների աջակցությամբ ու պաշտպանական զորագնդերի ապիկարության պատճառով թուրքերը գրավում են Կարս բերդաքաղաքը և խորանում որբերով ու գաղթականներով լեփ-լեցուն Արևելյան Հայաստան՝ այստեղ ևս դրսևորելով եղեռնագործ մարդասպանի ու արնախում կողոպտչի իրենց ցեղային բնազդն ու մասնագիտությունը: Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո՝ 1920 թ. (հավանաբար դեկտեմբերի վերջին) Զավենին ու ընկերներին մի կերպ հաջողվում է կրկին վերադառնալ Պոլիս, ուր նա ընդունվում է Ազգային կեդրոնական վարժարան: Փաստերը, սակայն, պարտավորեցնում են մի փոքրիկ ճշտում կատարել Սյուրմելյանի որոշ կենսագիրների բացատրություններում:

Սյուրմելյանը ոչ թե 1918-ից առաջ՝ «մինչև զինադադարն» է ընդունվել Պոլսի Ազգային կեդրոնական վարժարան, այլ 1920-ի վերջերին կամ 1921-ի սկզբին: «Մինչ այդ,– նշել է պրոֆ. Ս. Դանիելյանը,– նա արդեն տիրապետում էր հայերենին՝ սովորելով նախ՝ Արմաշի երկրագործական դպրոցում, ապա, **մինչև Զինադադարի շրջանի ավարտը,** Պոլսո Կեդրոնական վարժարանում…»[8]:

Բայց քանի որ զինադադարը կնքվել է 1918 թ. նոյեմբերի 11-ին, ուրեմն, ըստ Ս. Դանիելյանի գրածի՝ մինչ այդ է նա սովորել Կեդրոնականում, որը չի համապատասխանում իրականությանը: Լ.–Զ. Սյուրմելյանն ինքը և նրա ուրիշ կենսագիրներ այլ կերպ են ներկայացրել գրողի կյանքի այս դրվագը: Գեղամ Սևանն այդ մասին գրել է բավականին հստակ. «Այնուհետև (խոսքը 1916 թ. Բաթում գնալու և վերադառնալու մասին է՝ Ա. Մ.) անցնում է Բաթում, հետո՝ կրկին Տրապիզոն, որտեղ էլ հաճախում է **Միխիթարյան վարժարանը:** 1919 թ. աշնանը մի խումբ ընկերների հետ հասնում է Պոլիս և ուղարկվում **Արմաշի նորաբաց գյուղատնտեսական վարժարանը:** 1920 թ. նույն վարժարանը փոխադրվում է Հայաստան: Աշակերտների մեջ էր պատանի Լևոնը: Քաղաքացիական կռիվների հետևանքով նա **կրկին վերադառնում է Պոլիս,** որտեղ էլ սկսվում են գրական առաջին փորձերը: **Ուսանող է Կենտրոնականում**»[9]:

---

[8] **Դանիելյան Ս.** (2011): Սփյուռքահայ գրականության պատմություն, Ներածություն, Եր., էջ 269:

[9] **Սևան Գ.** (1980): Սփյուռքահայ գրականության պատմությունն ուրվագծեր, հ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., էջ 222-ի տողատակի ծանոթագրությունը (ընդգծ.՝ Ա. Մ.):

Իրականում Լ.–Զ. Սյուրմելյանը Պոլսի Կեդրոնական վարժարանում սովորել է ոչ թե մինչև զինադադարը՝ 1918 թ. նոյեմբեր, այլ, ճշտում ենք, 1920 թ. Հայաստան գալուց և այնտեղից հարկադրաբար հեռանալուց հետո, այսինքն՝ 1921 – 22 թթ.՝ նախքան իր Ամերիկա մեկնելը:

Առավել վստահելի է նույն՝ նամակ 57-ում հենց Լ.-Զ. Սյուրմելյանի վկայությունը. «… Պոլիս, Հայաստան, բոլշևիկները, առաջին փախչողը՝ ես, երկաթուղիի կառքի մը տանիքին վրա ցատկելով, Թիֆլիս, ոջլոտ, անոթի, կեղտոտ, **բարեկամի մը տունը, Բաթում, գաղտնի նավը մտնել և ածուխներու մեջ պահվտիլ, Պոլիս, Էսայան, Կեդրոնական**»[10]:

Հայաստանից Պոլիս վերադառնալով՝ պատանի Սյուրմելյանը Կեդրոնական վարժարանում աշակերտել է Հակոբ Օշականին ու Վահան Թեքեյանին: Այս երկու մեծանուն գրագետները, որ վերջիններն էին արևմտահայ գրականության մեջ և առաջիններից ու սկզբնավորողներից՝ սփյուռքահայ գրականության, հատուկ ուշադրության են արժանացրել տասնվեցամյա Զավենին՝ նկատելով նրա գրական բացառիկ ձիրքերը: «Ժողովրդի ձայն» թերթում կարդալով մի ոտանավոր՝ պատանին մտածում է, թե ինքն էլ կարող է այդպիսի բաներ գրել: Եվ գրած առաջին ոտանավորը «Փափագն» էր: Իր երկու ուսուցիչների և արևմտահայ նախորդ բանաստեղծների ազդեցությամբ էլ պատանին կատարում է իր սկզբնական գրական քայլերը՝ ռոմանտիկ ոգևորությամբ գրելով հուզաթաթավ, անկեղծ ու բարձրարվեստ բանաստեղծություններ: Դրանցից մեկը Հ. Օշականը հանձնում է արդեն իր «Հոգեր» և «Հրաշալի Հարություն» գրքերով բանաստեղծական համբավի հասած, այն ժամանակներում կուսակցական բարձր դիրք գրավող և Կեդրոնականում Սյուրմելյանին դասավանդող Վ. Թեքեյանին, որը բանաստեղծությունն անմիջապես տպագրում է իր խմբագրած «Ժողովրդի ձայն» թերթում: Պոլսո Կեդրոնական վարժարանի սան Զ. Սյուրմելյանն արդեն իսկ վճռել էր Հայ գյուղատնտեսական միության հանգանակած միջոցներով Ամերիկա մեկնել՝ գյուղատնտեսական կրթություն ստանալու, մինչ նրա ուսուցիչ Վ. Թեքեյանն էլ համոզում էր շարունակել ուսումը Պոլսում և իր բացառիկ կարողություններով նվիրվել հայ գրականությանը: Սկզբնավորվում է Զ. Սյուրմելյանի ու Վ. Թեքեյանի՝ շուրջ 17 տարի տևած (ոչ միշտ ընդմիջումներով)՝ «հայր ու զավակի» ջերմ ու ոչ սովորական մտերմությունը: Դրա հավաստի վկայությունն է 1922 թ. օգոստոսից մինչև 1939 թ. օգոստոս տևած այն հոյակապ ու բացառիկ նամակագրությունը (60 միավոր), որ ծավալվել էր տարբեր սերունդների այդ երկու հայ մտավորականների միջև[11]:

---

[10] Սիրակարոտ հոգիներ (1998), էջ 269 (ընդգծ.՝ Ա. Մ.):

[11] «Լույս Զվարթ»-ի 1950 թ. երկրորդ հրատարակության մեջ ընդգրկվելուց, Բ. Նուրիկյանի «Նոր Գիր»-ում և ապա Ավ. Սանջյանի գնահատելի աշխատասիրությամբ առանձին գրքով հրատարակվելուց հետո այդ երկկողմ նամակները խնամքով խմբագրել, լուսանցքային ծանոթագրումներով ու ճշգրտումներով, իր համոզիչ մեկնաբանություններով հրատարակել է դոկտոր Վ. Ղազարյանը՝ «Սիրակարոտ հոգիներ» խորագրով:

Ինչպես երևում է նամակներից, արդեն համբավավոր գրողը պատանի բանաստեղծին վերաբերվել է հոգեկից հարազատի պես: Այդ են վկայում նամակներում առկա բազմաթիվ գորովալից արտահայտություններն ու դիմումաձևերը, ինչպես՝ «Զավե՛ն, սիրելի տղաս», «Ամենասիրելի՛ տղաս Զավեն», «Գրե՛ ինծի ինչպես հորդ կգրեիր» և այլն: Իսկ Սյուրմելյանի նամակների համար բնութագրական են «Սիրելի՛ հայր» կամ «Սիրելի՛ հայրիկս», «Սիրելի՛ հայրս» կամ «ավագ եղբայրս», «վարպետս» սկիզբն ու «Զավակդ՝ Զավեն», «Աստծու սիրուն շուտ պատասխանե», «Կարոտալի համբույրներով՝ Զավեն» և նման արտահայտություններով ավարտը:

Պոլսահայ գաղութում 1918 թ. նոյեմբերին հաստատված հարաբերական խաղաղության շնորհիվ հավաքվել էին ցեղասպանությունից փրկված հայության բեկորներն ու վերապրող գրողները: Սակայն 1922 թ. աշնանը Զմյուռնիայի հայկական ու հունական և Պոլսի հայկական թաղերի հրկիզումներով նոր հալածանքներ սկսվեցին հայերի դեմ, իսկ քեմալականների նոյեմբերյան արշավանքը հղի էր նոր սպանդներով: Անապահով վիճակը նրանց հարկադրեց փոխել իրենց բնակավայրը. Պոլսից Փարիզ՝ ինչպես Շահան Շահնուրը, Ռումինիա՝ ինչպես Հ. Սիրունին, Ռումինիա - Մերձավոր Արևելք ու Եգիպտոս՝ ինչպես Եր. Օտյանը: Լ.- Զ. Սյուրմելյանն էլ ապաստանել էր ԱՄՆ-ում:

Գևորգ Էմինի «Հպարտ հայը» հոդվածում կարդում ենք. «Լ.-Զ. Սյուրմելյանը էն գլխից հույժ ինքնատիպ, և նաև ազատ ու անկախ մտածող ու գործող ինքնիշխան մարդ էր կամ, ինչպես ինքը կասեր՝ հպարտ հայ: Ուստի բոլորից ավելի խորն զգալով ցեղասպանության միլիոնավոր զոհերի ողբերգությունը՝ նա առաջիններից մեկն էր, որ հասկացավ, որ մեր ժողովրդի փրկությունը ողբի ու լացի մեջ չէ և ոչ էլ լալկան բանաստեղծություններ գրելու, այլ եղեռնի մոխիրների վրա նոր, ինքնիշխան հայրենիք ստեղծելու, այդ հայրենիքը շենացնելու և զորացնելու մեջ, և մեր ժողովրդին հիմա ավելի կերտողներ են պետք, քան քերթողներ: Ու թեև դեռ տենչ ու երազ էր այդ հայրենիքը, Սյուրմելյանը երդվեց դառնալ նրա շարքային շինարարներից մեկը և չնայած Վ. Թեքեյանի թախանձանքներին՝ բանաստեղծություններն ու գրականությունը թողնելով ուրիշներին՝ մեկնեց Ամերիկա՝ Քանզաս Սիթի քոլեջում երկրագործություն ուսանելու համար»[12]:

1922 թ. Հայ գյուղատնտեսական միության օժանդակությամբ և Վ. Թեքեյանի հանձնարարական նամակով Զ. Սյուրմելյանը մեկնում է ԱՄՆ: Մեծ դժվա-

---

1926 թ. դեկտեմբերի 4-ին Թեքեյանի՝ Կահիրեից գրած նամակից հետո հաղորդակցությունը շուրջ 12 տարի դադարել է նաև Սյուրմելյանի հիվանդության պատճառով: Վերջին երկու նամակները՝ Վ. Ղազարյանի հրատարակած «Սիրակարոտ հոգիներ» գրքում՝ 59 և 60 համարներով, Լ.-Զ. Սյուրմելյանը գրել է 1939 թ. հունվարի 31-ին և օգոստոսի 4-ին:

[12] **Էմին Գ.,** Հպարտ հայը, «Հայաստան» թերթ, 1995, 2 նոյեմբերի:

րություններ հաղթահարելով՝ նա դառնում է Քանզաս նահանգի երկրագործական համալսարանի ուսանող: Կարծես նպատակը իրագործվում էր: Բայց Զ. Սյուրմելյանի մեկնելուց հետո՝ քեմալականների մուտքից հետո՝ 1922 թ. սեպտեմբերից, Պոլսում և ողջ Թուրքիայում նորից հայերի, հույների և մյուս փոքրամասնությունների դեմ բարձրանում է բռնությունների ալիքը, տիրում է այնպիսի խառնակ վիճակ, որ Պոլսից ու մյուս հայաշատ վայրերից հեռանում են նաև հայ գրողներն ու մտավորականները: Հուսահատական է եղել հատկապես Պոլսում մնացածների վիճակը: Վ. Թեքեյանի՝ 12 հոկտեմբեր 1922 թվակիր նամակում կարդում ենք. «Վերջերս գեշ շաբաթներ անցուցինք այստեղ. վախցողներ և փախչողներ, իրական ու երևակայական վտանգ՝ մնացողներուն: Այդ միջոցին քեզի հիշեցի քանի՛ անգամներ և ըսի. **Գոնե Զավենը փրկված է, ի՞նչ պիտի ընեի եթե ինձի լսած ու մնացած ըլլար**…» (Նամակ 3, էջ 5, ընդգծ՝ Ա. Մ.):

Թեև ֆիզիկական կորստյան տագնապ չկար, բայց կային ամերիկյան միջավայրում գոյատևման, մաքառումի, իր տեղը գտնելու, ուսման վարձավճար և սնունդ հայթայթելու դժվարագույն խնդիրները մի պատանու համար, որի անգլերեն բառապաշարը, իր իսկ խոստովանությամբ, նախապես հինգ տասնյակից չէր անցնում:

Քանզաս նահանգում գաղթականներին տեղավորելու համար սահմանված քանակը արդեն լրացել էր. ներգաղթի պատասխանատու Պատրիկ Գյուլբենկյանը չէր ընդառաջել պատանուն՝ նրան մատնելով անորոշ կացության: Նա, ի վերջո, երկրագործական քոլեջում կամ համալսարանում արձանագրվում է ուսանող՝ կեցության աննախանձելի պայմաններով. ընդամենը մի փոքրիկ ու խոնավ նկուղային սենյակ՝ չմեռնելու համար բավարար միջոցներ և վարձավճար չմուծելու համար ամբողջ շենքը մաքրելու ոչ հաճելի պարտականություն: Բայց վատթարագույնն այն էր, որ պատանին օտար միջավայրում նեղվում էր դասավանդման ու հաղորդակցության լեզվի՝ անգլերենի չիմացության պատճառով. հարկավոր էր արագ յուրացնել ամերիկյան անգլերենը: Այս իրավիճակի վերաբերյալ ուշագրավ մանրամասներ կան վերոհիշյալ նամակներում: Այս ընթացքում Վ. Թեքեյանը ոչ միայն իր սուղ դրամական միջոցներից մասնաբաժին է ուղարկում իր հոգեզավակին, այլև իր նամակներով բարեխղճորեն շարունակում կատարել ծնողի, ուսուցչի ու գրական դաստիարակի դեր՝ միշտ հուսադրելով ու քաջալերելով նրան: «Այս պայմաններուն տակ,- գրել է Վ. Թեքեյանը,– որքան ալ գեշ՝ քու Kansas-դ դըրախտ մըն է: Շատ ցավեցա, որ Կյուլպենկյան չէ առեր քեզ. գուցե միջնորդին անբավարարության, գուցե մեկ դժգոհ ժամուն պատահելուն պատճառով: Պետք էր սակայն որ անձամբ դիմեիր ու դիմած ես կը հուսամ: **Այնքան սրտով գրած էի հանձնարարական նամակս**, որ վստահ էի թե երբ քեզ իր դեմը գտներ, Պ. Կ. (Պատրիկ Գյուլբենկյանը՝ Ա. Մ.) չպիտի կրնար ընդունելե զատ ուրիշ բան ընել և …վերջեն ալ ի՛նք ինծի պիտի շնորհակալ ըլլար: **Թող այս առաջին ձախողությունը**

չշփոթեցնե քեզ սակայն. նկատի ունեցի՛ր Ամերիկա ըլլալուդ փափագին իրականացման հաջողությունը միայն և ատոր վրայեն՝ ոգևորվե՛ ուրիշ նոր հաջողություններու հույսով» (Նամակ 3, էջ 5, ընդգծ՝ Ա. Մ.):

Ուսումնառության տարիներին Զ. Սյուրմելյանին Ամերիկայում գրեթե միշտ հետապնդել են նյութական կարիքները, քաղցն ու ծանր զրկանքները, որոնք հաղթահարելու նախընտրելի միջոցը ուսմանը զուգահեռ որևէ վարձու աշխատանք գտնելն էր: Աշխատանքի բնույթը էական չէր. անգամ համալսարանի ագարակի օժանդակ տնտեսության 12 կովերը կթելու ձանձրալի արարողությունը չէր հուսահատեցնում նրան. կարևորը արժանապատիվ կեցվածքն էր, կարիքները հոգալու համար իր աշխատանքի դիմաց վարձավճար ստանալը, որևէ մեկից նյութական կախում չունենալը, ինքնուրույնանալն ու արագ ոտքի կանգնելը: Իսկ երբ արդեն այդպիսին էր, իր երախտագիտությունը հայտնելու կերպեր էր որոնում՝ Վ. Թեքեյանին 10, 25, երբեմն էլ 100 դոլարի կարգի հատուցումներ կատարելով: «Սիրելի Զավենս,– գրել է Վ. Թեքեյանը Փարիզից, 1 հուլիս 1924 - ի նամակ 33-ում: – Անցյալ շաբթու բավական երկար գրած էի: Միայն մոռցեր էի կարծեմ հիշելու թե 10 դոլլարդ ստացած եմ ու ա՛լ որևէ **պարտք** չունիս ինծի» (նամակ 33, էջ 145):

1924-ը ճակատագրական էր Զ. Սյուրմելյանի համար: Այդ տարում էր, որ նրբաճաշակ Վ. Թեքեյանը Փարիզում իր միջոցներով ու խնամքոտ հոգատարությամբ հրատարակեց նրա «Լույս Զվարթ»[13] խորագրով հայերեն քսան քերթվածների ժողովածուն, որը, ցավոք, վերջինը եղավ Զ. Սյուրմելյանի գրական կյանքում: Հենց այս գրքույկը նրան բանաստեղծի ճանաչում բերեց:

Պնդել են, թե «Լույս Զվարթ» գրքից հետո Սյուրմելյանը գրեթե իսպառ դադարեցրել է հայերեն գրելը: Այս պնդումը, սակայն, մասամբ է միայն ճիշտ. փաստերը վկայում են, որ անգլիագիր ամերիկացի գրող հռչակվելուց և համաշխարհային ճանաչման արժանանալուց հետո էլ Սյուրմելյանը, այնուամենայնիվ, տարբեր առիթներով հայերեն գրել է: Ուսումնասիրողների պնդումը ընդունելի կարող է լինել միայն գեղարվեստական ստեղծագործությունների վերաբերյալ: Բացի նրանից, որ մինչև 1939 թ. Վ. Թեքեյանին ուղղված բոլոր նամակները հայերենով են, և միայն վերջին երկու՝ 59 և 60-րդ (1939 թ. հունվարի 31-ի և օգոստոսի 4-ի) նամակներն են անգլերենով, իսկ նախավերջին նամակներում էլ կան միայն հատուկենտ օտար բառեր և արտահայտություններ, ստույգ է այն, որ մի քանի կարևոր գրություններ կյանքի վերջին շրջանում էլ նա մայրենի հայերենով է գրել ու տպել ժամանակի ամերիկյան հայ մամուլում: 1950-ական թթ. հայերենով է գրել իր վերջին՝ «Ասացվածք լռության» ծավալուն բանաստեղծությունը և ուղարկել Վ. Թեքեյանին:

---

[13] Հայ հոգևոր շարականից առնված այս խորագրում գլխագրով **Զվարթ**-ը բանաստեղծի հանգուցյալ մոր անունն է՝ Ա. Մ. :

«Պայքար» օրաթերթը 1972 թ. համարներից մեկում զետեղել է «Լևոն Զ. Սյուրմելյան դարձյալ կգրե հայերեն» խորագրով նյութը, որով խմբագրությունը հայտնում է. ««Պայքարի» խմբագրությունը և մեզի հետ մեր ընթերցող հասարակությունը, ավելի՛ն՝ ողջ սփյուռքահայությունը կգտնվին խորապես հրճվեցուցիչ անակնկալի մը առջև… հայ տաղանդավոր բանաստեղծ և ամերիկյան հռչակավոր գրող Լևոն Զ. Սյուրմելյան, իր իսկ վկայությամբ, լման քառասուն տարի լռելե ետք կվերսկսի գրել հայերեն և իր առաջին գրությունը կղրկե մեզի՝ իր նախասիրած «Պայքար» օրաթերթին հրատարակության խնդրանքով: Հրա՞շք պատահած է. այո՛. հայրենի տաղանդավոր բանաստեղծ Գևորգ Էմինը, զոր ամերիկահայ գաղութը ևս լավ ճանչցավ ու սիրեց, գացեր է Լոս Անջելըս և հոն հանդիպեր է իր սիրելի գրչեղբոր՝ Լևոն Զ. Սյուրմելյանին, զոր եղբայրական սիրով ողջուներ էր 1970-ի նոյեմբերին, հայրենի լուսաշող մայրաքաղաք Երևանի մեջ Խորհրդային Հայաստանի հիսնամյա փառահեղ և աննախընթաց տոնակատարությանց առթիվ: … Եվ բնականաբար, խորապես ներշնչված հայրենի ակնբախ նվաճումներեն, Հայաստանի իշխանությանց նհայ ժողովուրդին իրեն հանդեպ ցուցաբերած ջերմ ընդունելութենեն, Լևոն Զ. Սյուրմելյան Ամերիկա վերադարձին, չէր կարող լռել – այսինքն՝ հայերեն լեզվով լռել- երբ իր գրչեղբայր Գևորգ Էմին այս անգամ ի՛նք այցի էր եկած իրեն: Ահա այդ տողերը, զորս ան գրի առած և դեկտեմբերի 26 և 30, 1971-ին արտասանած էր այդ անմոռանալի առիթով…»[14]: «Պայքարն» այդ համարում զետեղել է Լ.–Զ. Սյուրմելյանի՝ հայերենով գրվածքների մի բավական ընդարձակ չափաբաժին, որի նյութերը հստակ պատկերացում են տալիս հայերենը գրեթե մոռացած, արդեն հռչակված ամերիկացի գրողի՝ 1970- ական թթ. հայեցի մտորումների և հատկապես հայ գրողի ու հայ գրականության ազգապահպան դերի մասին: Հիշենք դրանցից մի պատառիկ. «Հայ բանաստեղծն է, որ դարբնած է մեր ազգային ինքնագիտակցությունը. այդպես էր Եղիշեի ժամանակ. այդպես է նաև այսօր, այո՛, այսօր Հայաստանի մեջ ամենեն կարևոր մարդը մեզի համար՝ բանաստեղծն է:

Առանց հայ բանաստեղծին չկա Հայաստան:

Չկա նաև Սփյուռք»[15]:

Մի պահ կարող է թվալ, թե հասուն տարիքում անգամ Սյուրմելյանն այնքան է կարևորում գրականության ու մանավանդ բանաստեղծի ու բանաստեղծության նշանակությունը, որ կարծես գերագնահատում է գրողի ու մանավանդ բանաստեղծի դերը: Հովի. Շիրազի՝ Մասիսին ձոնված բանաստեղծություններն ու «Մի՞թե շատ պիտի մնաս, Արարա՛տ, // Ինձ այսքան մոտիկ և այսքան հեռու» բանաձևը և Գ. Էմինի «Ա՛խ, այս Մասիսը» բանաստեղծությունը նկատի ունենալով՝ նա ուղղակիորեն գրել է հենց հայերենով և արդարացրել հայաստանահայ բանաստեղծների մասիսերգությունը. «Հայաստանի պես

[14] «Պայքար» օրաթերթ (1972, հունվարի 16): Բոստոն:

[15] Նույն տեղում:

Մասիսն ալ ճեղքված է, կ՛ըսե մեր թանկագին հյուրը, որ մեծ հայրենասեր մըն է. այսօր Մասիսը թե՛ Գ. Էմինի և թե՛ Հայաստանի մյուս բանաստեղծներուն գլխավոր հիմնանյութն է, ուղղակի կամ անուղղակի: Ընդհանրապես բնության կարոտը մարդը բանաստեղծ կ՛ընե:

Մասիսի կարոտը՝ հայուն բանաստեղծ կ՛ընե:

Մեզ այսքան մոտիկ և այսքան հեռու Մասիսը:

Նախ խոսք, հետո գո՛րծ:

Ես այդ գործին կը սպասեմ:

Հայ բանաստեղծը, ուրեմն, Հայ դատն է և միշտ այդպես է եղած:

Ես ինքս անձնապես իբրև հայ՝ մեր դատով շատ կը հետաքրքրվիմ:

Եվ ինձի համար հայ դատն է նաև ո՛նէ հայու մարդկային արժեքի չափանիշը:

Հայը մեծ կ՛ըլլա իր հայրենասիրությամբ:

Եվ քանի որ գրված բառը չի կորչիր, ուրեմն հայ դատն ալ չի կորչիր:

Եթե Հայ դատը երազ է, մենք այդ երազով պիտի ապրինք:

Ազգերը կը տևեն և մեծ կ՛ըլլան իրենց երազներով. նույնպես և բանաստեղծները»[16]:

Այսպես է մտածել ու գործել ծննդավայր ու հայրենիք կորցրած, հայ բանաստեղծ, ամերիկյան արձակի և գրականության տեսության ականավոր դեմքերից մեկը՝ Լ.-Զ. Սյուրմելյանը:

Դյուրին չեն եղել Զ. Սյուրմելյանի ուսանողական կյանքն ու գրական ուղին: «Հոգեբանական գործոնին» գումարվում են ծանր աշխատանքը, հարատև հոգսերը, չբավարարվող կարիքներն ու թերսնումը, որոնց հետևանքով նա 1925-ին՝ 20 տարեկանում, ժառանգում է նաև այդ իրավիճակի և ժամանակի համար բնորոշ թոքախտ հիվանդությունը, որի նույնիսկ ոչ լրիվ ապաքինումն այն ժամանակներում տևում է հիվանդանոցային հինգ երկար ու ձիգ տարիներ[17]: Ապաքինվելուց հետո Լ.-Զ. Սյուրմելյանը շարունակում է ընդհատված ուսումը և, ի վերջո, բակալավրի՝ «Պսակավոր գիտության» կոչումն ստանալով՝ ավարտել է երկրագործական բարձրագույն քոլեջը Քանզասում և ուսումը շարունակել Նեբրասկայի ու Հարավային Կալիֆոռնիայի համալսարաններում: Որքան էլ գյուղատնտեսական գիտություններով հրապուրված՝ նա, այնուամենայնիվ, չէր կարողանում իր մեջ խլացնել գեղագետ գրողի և հրապարակախոսի հզոր ձայնը:

---

[16] Նույն տեղում (ընդգծ՝ Ա. Մ.):

[17] Մանրամասները տե՛ս **Մուրադյան Ա.** (2013): Անգլիագիր հայ գրողի կենսագրության հայելին. Լևոն-Զավեն Սյուրմելյան, 98, 6° ըստ Ֆորենհայթի, «ՎԷմ» համահայկական հանդես, թիվ 1(41), էջ 117 – 130:

Թե ինչ կարևորություն ուներ հեղինակավոր հանդեսում առաջին տպագիր խոսքը սկսնակ արձակագրի համար, արժե հիշել հեղինակի հետևյալ խոստովանությունը: «Olive View բուժարանը եղած շրջանիս, 1929-ին, College Humor անունով շատ լուրջ թերթ մը կը ստանայի: Անգամ մը անոր մեջ Scott F. Fitzgerald –ը, Harvard համալսարանի մասին երկար գրություն մը ուներ: Ասիկա, գաղափար մը արթնցուց մեջս, և ըսի թե ես ալ կրնայի նման գրություն մը գրել Kanzas State Agriculture College-ի մասին՝ ներքին տեղեկություններ տալով այս արժեքավոր համալսարանի մասին: Ըսեմ, որ ես մոտեն ծանոթ էի համալսարանի կրթական բաժանմունքներուն, դասավանդություններուն և բոլոր մանրամասնություններուն, որովհետև **նպատակս էր անոր նման համալսարան մը կանգնել Հայաստանի մեջ:** Երբ գրեցի թերթին խմբագրության, ընդունեցին … Ինձի ըսին թե **շատ հետաքրքրական գտած էին ոճս** մանավանդ՝ տարբեր երանգավորումներ ունենալու համար… Ու զայն ղրկեցի College Humor-ին: Գրությունս տպվեցավ, և 300 դոլարի վարձատրություն մը ստացա»[18] (ընդգծ՝ Ա. Մ.):

Առաջին հաջողությանը գումարվում է հուսադրող մի այլ խորհրդանշական իրողություն. College Humor պարբերականի 1929 թ. նույն սեպտեմբերյան համարում մի պատմվածքով հանդես էր եկել և Մայքլ Առլենը: Կարելի է հասկանալ երիտասարդ հեղինակի ներքին հրճվանքը. «…նույն թիվին մեջ պատմվածք մը ստորագրված էր Մայքըլ Արլենի կողմե: Երկու հայեր, նույն թերթին մեջ: Բայց կարևորը, պետք է ըսել, **առաջին անգամ սեփական ստորագրությամբ լուրջ թերթի մը մեջ երևիլն է: Ուրեմն, հաջողած էի այդ կետին մեջ**»[19] (ընդգծ՝ Ա. Մ.):

Զ. Սյուրմելյանն առաջինն էր, որ Ամերիկայում հղացավ անգլերենով հայ շաբաթաթերթ հրատարակելու գաղափարը, և Լոս Անջելեսում նրա խմբագրությամբ 1931 թ. լույս տեսավ «Armenian Messenger» պարբերականը: Բաժանորդների սակավությունը, նյութական հնարավորությունների իսպառ բացակայությունը և այլ աննպաստ պայմաններ շուտով դառնում են թերթի փակման պատճառ:

Ամերիկյան իրականության մեջ Զ. Սյուրմելյանի համար տաժանակրության պես մի բան էին հատկապես 1934 – 35 թվականները: Եթե բարեպատեհ դիպվածը չլիներ, որով սկսվեց մեծ բարեշրջությունը նրա կյանքում, ոչ ոք չպիտի կարողանար կանխատեսել նրա ապագան: Իսկ դիպվածն այն էր, որ Սյուրմելյան բանաստեղծն իր հանդեպ տածած համակրանքի շնորհիվ ծանոթացավ համաշխարհային կինոյի խոշորագույն վարպետներից մեկի՝ գունավոր և

[18] Արձակագիր Սյուրմելյանի գրական սկզբի մասին այս կարևոր տեղեկությունը բերում ենք ըստ **Ակիշյան Ն.** (1984): Լևոն Զավեն Սյուրմելյան: Կյանքն ու գործը, «Ապրիլ» հրատ., «Գրողն ու իր ժամանակը» մատենաշար, թիվ 2, Լոս Անջելըս, ԱՄՆ, էջ 49-50:

[19] Նույն տեղում, էջ 50:

հնչյունային կինոյի սկզբնավորող Ռուբեն Մամուլյանի մոր՝ Վերժին Մամուլյանի հետ: Բարեսիրտ տիկինը, ճանաչելով բանաստեղծին և տեսնելով նրա հնամաշ, աղքատիկ հագուստները, տուն է հրավիրում, հագցնում իր տղայի վայելուչ զգեստներից մեկը և պարտադրում գնալ նրա մոտ՝ օգնության խնդրանքով: Ռ. Մամուլյանը ջերմորեն է ընդունում իր զգեստը կրող երիտասարդին: Այս մասին Թ. Փոստաջյանը գրել է. «Երբ Ռուբեն Մամուլյան կը նշմարե իր զգեստը հագած այս երիտասարդը՝ Լևոն Զ. Սյուրմելյան, իր մոտ կը հրավիրե զինք և կը հարցնե.

– Ուրկե՞ առեր ես դուն այս զգեստը:

– Ձեր մայրը տվավ, կըսե ան, և ուզեց, որ օգնեք ինծի: Ես գործի պետք ունիմ:

Ռուբեն Մամուլյան ինք ալ կը համակրե երիտասարդ բանաստեղծին»[20]:

Ռ. Մամուլյանի օգնությամբ էլ Զ. Սյուրմելյանը մտնում է կինոյի կախարդական աշխարհը, ունենում վճարվող աշխատանք և արժանապատիվ ապրելակերպի հեռանկար: Մամուլյանի շարժանկարներում հոչակավոր դերասանների ընկերակցությամբ նա փոքրիկ դերեր էր կատարում, ու թեև ստացած գումարը մեծ բան չէր, բայց դրանք լավագույն առիթ ու հնարավորություն էին հաղորդակցվելու կինոաստղերի և արվեստի մեծ աշխարհի հետ:

Ռ. Մամուլյանի և հմայագեղ դերասանուհի Գրետա Գարբոյի մի կարճատև համատեղ բացակայության կամ «անհայտացման» առթիվ նա մի հոդված պիտի գրեր: Դերասանուհին հանրաճանաչ էր, իսկ բեմադրիչն իր ֆիլմերում, հասկանալի պատճառով, չէր երևում: Ուստի, խմբագրի խորհրդով, պետք էր գրել երկուսի մասին և հոդվածում բացատրել խնդրի էությունը, որ դառնար հետաքրքրական:

«Հոդվածը գրեցի ու տարա խմբագրին, – Թ. Փոստաջյանի ասելով՝ պատմել է Սյուրմելյանն ինքը: – Ան հոդվածս կարդալե ետք հարց տվավ ինծի.

– Դուն բնավ կարդացա՞ծ ես մեր թերթը:

– Ո՛չ, ըսի:

– Քու այս հոդվածդ ավելի կը պատշաճի Atlantic Monthly-ին, ըսավ:

Modern Screen թերթերեն տրցակ մը տվավ, որ տանիմ կարդամ և հոդվածիս լեզուն և գրելակերպը պատշաճեցնեմ այս թերթին: Կարդացի թերթերը. կարծես նոր աշխարհ մը բացվեցավ առջևս: Իմ լեզուս և ոճս շատ գրական էր և վեր՝ այս թերթի ընթերցողներու հասողութենեն: Պարզ և ժողովրդական լեզվով գրված հոդվածներ կ՚ուզեին անոնք: Հոդվածս ժողովրդական լեզվով գրեցի ու տարի խմբագրին: Հավնեցավ: Տպվեցավ հոդվածս, և ես 100 դոլարի վարձատրություն մը ստացա: Այս եղավ պատճառ, որ շուրջ հարյուրե ավելի հոդվածներ գրեմ: Բայց երբեք անոնց ներքև իմ անունս չէի ստորագրեր: **Ես լուրջ գրող մը ըլլալուս**, չէի ուզեր նման հոդվածներու տակ իմ անունս ստորագրել. Cyril Vandour կը ստորագրեի, որ կը նշանակե **Կյուրեղ Վանատուր**»[21] (ընդգծ՝ Ա. Մ.):

---

[20] **Փոստաջյան Թ.** (2006): Ականավոր հայ գրական դեմքեր, Եր. , «Զանգակ-97», էջ 7:

[21] Նույն տեղում, էջ 7:

Ընդգծվածից երևում է, որ իսկապես լուրջ են եղել Սյուրմելյանի գրական երազանքները այն աստիճան, որ նա կարևորություն է տվել իր գրական անվանն ու հեղինակությանը և ստորագրությանն անգամ: Եվ որովհետև **Զավեն** հայեցի անունը անգլերենով աղավաղված հնչում էր **Զեյվըն**, որոշում է սիրելի քեռու անունն էլ ներառել իր գրական անվան մեջ, որով դառնում է **Լևոն-Զավեն Սյուրմելյան** և կարճ ստորագրում՝ **Լևոն - Զ. Սյուրմելյան:**

Սակայն լեզվանցումը անգլերենին միանգամից չեղավ. հայ բանաստեղծը միանգամից չի դարձել անգլիագիր վիպասան. դրանից առաջ նա հրապարակախոսական հոդվածների և այլ գրվածքների հետ ամերիկյան մամուլին ներկայացրել է նաև անգլերեն բանաստեղծություններ և զարմացել է, որ դրանք տպագրվել են: Ահա այսպես է սփյուռքահայ առաջին գրողներից մեկը՝ մեծ ապագա խոստացող հայ բանաստեղծ Զ. Սյուրմելյանը, դարձել ամերիկացի անգլիագիր վիպասան, մի իրողություն, որի մեջ իրենց վճռական դերն են ունեցել ամերիկյան միջավայրն ու կենսապայմանները, հայոց ողբերգության մասին ճշմարտությունը ամենից տարածված լեզուներից մեկով ներկայացնելու հեղինակային նպատակադրումը:

Իր բանաստեղծ դառնալու հույսերը չարդարացնելու, հայերենից հրաժարվելու և հայ գրականությանը ծառայելու Սյուրմելյանի պարտազանցության մասին հիմնականում ընդունելի մի պարզաբանում է տվել Գ. Աճեմյանը. «Այսօր գիտենք, թե «պարտքը» չէ կրցած վճարել, բայց ոչ թե որովհետև անտաղանդ էր կամ չէր կրնար կազմավորվիլ և հասուննալ, այլ որովհետև Ամերիկա մեկնելեն ետք կամա թե ակամա հայկական միջավայրեն հեռու կմնա և աս կերպով կապը կխզվի թե՛ հայկական իրականության և թե՛ հայ գրականության հետ… Պետք է ի մտի ունենալ, որ յոթանասուն տարի առաջվա Միացյալ Նահանգներու հայկական գաղութը (եթե կարելի է այսպես կոչել զայն) բոլորովին տարբեր էր ներկա շրջանի գաղթօջախեն թե հոն բնակություն հաստատած հայերու զանցառելի թիվովը և թե կազմակերպությամբ: Եվ ժամանակի ընթացքին, բնականաբար, և մասամբ նաև հիվանդության պատճառով, կզրկվի մայրենի լեզվին և գրականության իր կազմավորման վրա ունենալիք բարերար ներգործություններեն: Եվ որպես ասոր հետևանք կկորսնցնե անշուշտ լեզուն – ոսկեղենիկը – կամ գեթ անոր ուժանակությունը, և անխուսափելիորեն նաև հայ գրականության հանդեպ ունեցած հետաքրքրությունը կամ հայերեն գրելու մղումը»[22]:

Ե՛վ Գ. Աճեմյանի, և՛ խնդիրը այսպես մեկնաբանողների ձևակերպումներում ակնհայտ սխալ արտաքուստ չկա, սակայն կա պակասությունը Սյուրմելյանի հեղինակային բացատրության: Հայոց ողբերգությունը արվեստի լեզվով և աշխարհի տիկիններին ու պարոններին հասկանալի անգլերենով ներկայացնելու նպատակադրումը, որ տարբեր առիթներով խոստովանել է հեղինակն ինքը: Դեռևս չամերիկանացած, բայց արդեն անգլիագիր ամերիկացի

[22] **Աճեմյան Գ.** (1996): Լևոն Զավեն Սյուրմելյան, «Շիրակ», Բեյրութ, հունվար – ապրիլ միացյալ, էջ 138:

հայ գրողը մինչև վերջ էլ իրեն հայ գրող էր համարում: Նրան մեծ հռչակ է բերում 1945 թ. Վ. Սարոյանի առաջաբանով լույս տեսած առաջին՝ «Ձեզ եմ դիմում, տիկիններ և պարոններ» («I Ask You, Ladies and Getnlemen») ինքնակենսագրական, գեղարվեստավավերական վեպը: Սրան 1950 թ. հաջորդում է երկրորդ՝ «98,6 ° ըստ Ֆորենհայթի» դարձյալ ինքնակենսագրական վեպը՝ ամերիկյան հետպատերազմյան արձակի նշանակալից նվաճումերից մեկը:

АРПИ МУРАДЯН – ***Левон-Завен Сюрмелян – армянский поэт, американский англоязычный романист.*** **–** Пишущий на иностранном языке армянский писатель Левон-Завен Сюрмелян (1905- 1995) в годы Геноцида армян потерял родителей и близких и прошел полный испытаний жизненный путь.

Автор статьи, изучив жизнь и литературное наследие Л.З. Сюрмеляна на фоне событий его времени и сопоставив опубликованные в прессе и разных сборниках материалы и факты, касающиеся Л.З. Сюрмеляна, дополнил и уточнил некоторые эпизоды биографии автора. В центре внимания статьи переписка между Л.З. Сюрмеляном и Аршаком Чопаняном.

В статье описано, как получивший известность благодаря сборнику “Луйс зварт” (“Свет животворящий”) (1924) многообещающий армянский поэт в американской среде благодаря упорному труду совершает “языковый переход” с армянского на английский, становится известным специалистом в сфере английского языка и англоязычной литературы и долгое время работает в американских вузах, используя в качестве учебного пособия для студентов свою книгу «Техника художественной прозы – мера и ее отсутствие».

В изобилующей фактами статье представлен процесс превращения армянского поэта в англоязычного писателя-романиста, путь, который прошел автор пронзительных автобиографических романов «К вам обращаюсь, дамы и господа» и «98,6°», благодаря которым он вошел в американскую литературу и занял почетное место среди армянских авторов, пишущих на иностранном языке.

Ключевые слова: *англоязычный писатель, Текеян, биография, армянский, греческий, переписка, трагедия, Трабзон, геноцид, Сюрмелян, романист, Константинополь, Канзас, Постаджян*

ARPI MURADYAN – ***Levon-Zaven Surmelian – Armenian Poet, American English – Language Novelist .–*** The Armenian writer Levon-Zaven Surmelian (1905-1995), who wrote in a foreign language, lost his parents and relatives during the Armenian Genocide and passed through a life path full of trials.

The author of the article, having studied the life and literary heritage of L.-Z. Surmelian on the background of the events of his time and having compared the materials and facts concerning L.-Z. Surmelian published in the press and various collections, supplemented and clarified some episodes of the author's biography. The article focuses on the correspondence between L.-Z. Surmelian and Arshak Chopanian.

The article describes how a promising Armenian poet, who became famous thanks to his collection “Luys Zvart” (“Life-Giving Light”) (1924), has made a “language transition” from Armenian to English in the American environment through his hard work; has become a well-known specialist in the field of English language and English-language literature, and has worked for a long time in the American universities, using his book “Technique of Fiction – Measure and Its Absence” as a teaching manual for students.

This fact-filled article has presented the process of the transformation of the Armenian poet into an English-language writer-novelist, as well as the path passed by the author of the poignant autobiographical novels “I Ask You, Ladies and Gentlemen” and “98.6′,” thanks to which he

entered American literature and took an honorable place among the Armenian authors writing in foreign languages.

Key words: *English writer, Tekeyan, biography, Armenian, Greek, correspondence, tragedy, Trabzon, genocide, Sürmelyan, novelist, Constantinople, Kansas, Postajyan*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ/References

Ակիշյան Ն. (1984): Լևոն Զավեն Սյուրմելյան: Կյանքն ու գործը, «Ապրիլ» հրատ., «Գրողն ու իր ժամանակը» մատենաշար, թիվ 2, Լոս Անջելըս, ԱՄՆ, 160 էջ (Akišyan N. (1984): Levon Zaven Syurmelian. Kyanqn u gorcë, «April» hrat., «Groł n u ir žamanakë» matenashar, t'iv 2, Los Anǰëles, AMN, 160 ēj):

Աճեմյան Գ. (1996): Լևոն Զավեն Սյուրմելյան, Շիրակ, Բեյրութ, հունվար-ապրիլ միացյալ (Ač'emyan G. (1996): Levon Zaven Syurmelian, Širak, Beyrut, hunvar-april miac'yal):

Դանիելյան Ս. (2011): Միջուկի տրոհումը: Սփյուռքահայ գրականության պատմություն, Ներածություն, գիրք 1, «Սփյուռք» գիտաուսումնական կենտրոն, «Զանգակ-97» հրատ., Եր., 408 էջ (Danielyan S. (2011): Miǰuki trohumë. Sp'yurqahay grakanut'yan patmut'yun, Neraç'ut'yun, girk' 1, «Sp'yurq» gitauśumnakan kentron, «Zangak-97» hrat., Er., 408 ēj):

Էմին Գ. (1995), Հպարտ հայը, «Հայաստան», նոյեմբերի 2 (Ēmin G. (1995): Hpart hayë, «Hayastan», noyemberi 2):

«Պայքար» (Բոստոն, 1972, 16 հունվարի) («Payk'ar» (Boston, 1972, 16 hunvari):

Սյուրմելյան Լ.-Զ. (1980): Ձեզ եմ դիմում, տիկիններ և պարոններ, Սովետական գրող, Եր., 304 էջ (Syurmelian L.-Z. (1980): Jez em dimum, tikinner ev paronner, Sovetakan groł, Er., 304 ēj):

Սյուրմելյան Լ. -Զ. (2005): 98, 6° ըստ Ֆորենհայթի, ՀԳՄ հրատ., Եր., 364 էջ (Syurmelian L.-Z. (2005): 98, 6° ëst Forenhayi, HGM hrat., Er., 364 ēj):

Սիրակարոտ հոգիներ: Լևոն Զավեն Սյուրմելյանին և Վահան Թեքեյանին փոխանակած նամակները, խմբագրեց և ծանոթագրեց դոկտոր Վահե Ղազարյանը (1998): Ուոլթհեմ (Sirakarot hoginer (1998): Levon Zaven Syurmelianin ev Vahan T'ekeyanēn p'oxanakac' namaknery, xmbagrec' ev canoġagrec' doktor Vahe Ġazaryan, Uolthēm):

Սևան Գ. (1980): Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր, հ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 320 էջ (Sevan G. (1980): Sp'yurqahay grakanut'yan patmut'yan urvagcer, h. 1, HSSH GA hrat., Er., 320 ēj):

Մուրադյան Ա.(2013): Անգլիագիր հայ գրողի կենսագրության հայելին. Լևոն-Զավեն Սյուրմելյան, 98, 6° ըստ Ֆորենհայթի, «Վէմ» համահայկական հանդես, թիվ 1(41), էջ 117 – 130 (Muradyan A. (2013): Angliagir hay groł kensagrut'yan hayelin. Levon-Zaven Syurmelian, 98, 6° ëst Forenhayi, «Vēm» hamahaykakan handes, t'iv 1(41), ēj 117–130):

Փոստաջյան Թ. (2006): Ականավոր հայ գրական դեմքեր, «Զանգակ-97» հրատ., Եր., 224 էջ (P'ostajyan T. (2006): Akanavor hay grakan demk'er, «Zangak-97» hrat., Er., 224 ēj):

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 77-89
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.077

ՏԵՐՄԻՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ՏԵՂԱՇԱՐԺԵՐ. ԶԱՆԳՎԱԾԱՅԻՆ *ԼՐԱՏՎՈՒԹՅՈՒ՞Ն, ԹԵ՞ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՈՒԹՅԱՆ* ՄԻՋՈՑՆԵՐ

ՅՈՒՐԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ՝
Երևանի պետական համալսարան

Զանգվածային հաղորդակցության միջոցները (ԶՀՄ) ՀՀ-ում կայացած ինստիտուցիոնալ համակարգ է, որը կարևոր դեր է կատարում հանրային կառավարման գործում՝ իրացնելով իր տեղեկատվական, մշակութաբանական և սոցիալական գործառույթները: ԶՀՄ համակարգը միաժամանակ անընդհատ կրում է փոփոխություններ ու զարգացումներ: Դրանք առնչվում են նաև նրա տերմինաբանությանը:

Ժամանակակից մեդիագիտական գրականության մեջ շրջանառվում է «զանգվածային լրատվության միջոցներ» տերմինի փոփոխության հարցը: Հետազոտողի կարծիքով՝ ճշգրիտ լինելու համար նպատակահարմար է «զանգվածային լրատվության միջոցներ» (**ԶԼՄ**) տերմինի **լրատվություն** (**informacion**) բաղադրիչը փոխարինել **հաղորդակցություն** (**communication**) տերմինով՝ «զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ» (**ԶՀՄ**): Հարցադրումը պայմանավորված է զանգվածային լրատվության միջոցների կառուցվածքային, գործառական և այլ կարգի փոփոխություններով:

Բանալի բառեր – *զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ, մեդիա, գործառույթային փոփոխություն, փոխադարձ կապ, լսարան, ներգրավվածություն, կառուցվածքային փոփոխություն, միջազգային փորձ, լրատվություն*

Հայերենը «զանգվածային լրատվության միջոցներ» տերմինը պատճենումով վերցրել է ռուսերենից: 1990-ականներին, երբ հայկական մամուլը սկսեց հստակ ձևակերպվել որպես անկախ, ինքնուրույն ինստիտուտ, տերմինը՝ **ԶԼՄ**, լայնորեն տարածվեց նաև հայերենում՝ հաղորդակցագիտության մեջ,

՝ **Յուրի Ավետիսյան** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ԵՊՀ հայոց լեզվի ամբիոնի վարիչ
Юрий Аветисян – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой армянского языка ЕГУ
Yuri Avetisyan – Sc. D. in Philology, Professor, Head of YSU Chair of Armenian Language
Էլ. փոստ՝ yuriavetisyan@ysu.am ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-7475-8161

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 29.01.2026
Գրախոսվել է՝ 05.02.2026
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

պարբերական մամուլում: Օրենքներում ամրագրվում է ավելի ուշ և մասնակիորեն (2003 թ.; 2020 թ.):

Ի սկզբանե **ԶԼՄ** տերմինի **լրատվություն** բաղադրիչի գործածության հարցում եղել են տարակարծություններ: Հայերենի տերմինաբանական տեղեկատուում հարցի վերաբերյալ նախագծի մեկնաբանության մեջ վերլուծողը (Հ. Բարսեղյան) անում է հետևյալ պնդումը. «Այժմ ասում և գրում են *զանգվածային լրատվության միջոցներ՝ ԶԼՄ*. որը ճիշտ չէ. պետք է լինի **ԶՏՄ**, քանի որ ամեն մի տեղեկություն չէ, որ լուր է»[1]: **Լուր** բառը, ըստ հետազոտողի, **տեղեկություն** բառի համեմատությամբ ավելի պարզունակ է, ունի իմաստային ավելի նեղ դաշտ, ավելի շեշտված կենցաղային երանգ, հետևաբար **լուր** և **լրատվություն** բառերը պակաս պիտանի են **ինֆորմացիա** տերմինի թարգմանության համար: Հետազոտողի կարծիքով՝ **տեղեկատվություն**-ը «հաջող կազմված բառ է» **ինֆորմացիա** բառի երկրորդ իմաստի (1. տեղեկություն, «сведение», 2. **տեղեկության հաղորդում**) թարգմանության համար, ուստի քննարկվող հապավման մեջ կարող է փոխարինել **ինֆորմացիա**-ին, այսպիսով՝ ոչ թե **ԶԼՄ**, այլ **ԶՏՄ**: Իսկ, առհասարակ, լայն կիրառության համար **ինֆորմացիա** օտար բառի փոխարեն առաջարկվում է գործածել **տեղեկույթ** նորաստեղծ բառը[2]: Նույն մեկնաբանողը ավելացնում է նաև. «Երբեմն համառում և ասում են *զանգվածային լրատվամիջոցներ*, որն արդեն կոպիտ սխալ է, քանի որ զանգվածայինը ոչ թե միջոցներն են, այլ տեղեկույթը, տեղեկությունը: Այնպես որ, ճիշտ կլինի ասել *զանգվածային տեղեկատվության միջոցներ՝ ԶՏՄ*»[3]:

Մեկնաբանությունը միանգամայն համոզիչ է: Սակայն հայտնի է, որ լեզվում շատ ու շատ իրողություններ հաստատվում և կանոն են դառնում ավանդույթի ուժով: Այս դեպքում, կարծում եմ, գործ ունենք այդպիսի մի իրողության հետ: Առաջարկվող **ԶՏՄ** տարբերակը տարածում չգտավ: Գործածության մեջ շարունակեց մնալ **ԶԼՄ**-ն:

Հաղորդակցություն տերմինը շրջանառության մեջ է մտել և տարածվում է զանգվածային լրատվության կամ տեղեկատվության միջոցներում կառուցվածքային ու գործառական նոր փոփոխությունների արդյունքում կամ հետևանքով: Իսկ դրանք բավարար հիմնավոր պատճառներ են տերմինի հարցը քննարկման առարկա դարձնելու համար:

1. **Գործառույթային փոփոխություն**. արդի թվային միջավայրում, մասնավորապես՝ սոցիալական ցանցերում, էլեկտրոնային մամուլում և բազմաբնույթ ցանցային հարթակներում «լրատվությունը» այլևս միակողմանի տեղեկատվություն չէ, այլ բազմակողմանի փոխազդեցություն, որը ներառում է ինչպես տեղեկատվական և ներգործող գործառույթներ, այնպես էլ երկկողմանի

[1] «Տերմինաբանական և ուղղագրական տեղեկատու» (2006): Եր., էջ 227:
[2] Տե՛ս նույն տեղը, էջ 224-225:
[3] Նույն տեղում:

հաղորդակցություն՝ լսարանի ներգրավվածություն, սոցիալական ներգործություն, փոխգործակցային՝ երկկողմ ակտիվ հաղորդակցում, մեկնաբանություններ ևն: Տեղեկությունը հաճախ ծառայում է որպես միջնորդ օղակ՝ կարծիք ձևավորելու, արձագանք հրահրելու, վարքագիծ ուղղորդելու համար: **Լսարանը** այլևս պասիվ ընդունող չէ: Ակտիվ մասնակից է, մեկնաբանող, վերարտադրող, երբեմն կամ հաճախ՝ արագ արձագանքող օգտատեր, որը դառնում է տեքստի յուրօրինակ համահեղինակ: Այդպիսով հաղորդակցությունը դառնում է երկկողմանի կամ բազմակողմանի: Այս պայմաններում **լրատվություն** տերմինը նեղ է, իսկ **հաղորդակցություն**-ը՝ գործառույթային առումով ավելի համարժեք, որտեղ տեղեկատվությունը հանդես է գալիս որպես միայն մեկ բաղադրիչ, ինչը հարցականի տակ է դնում մեդիան բացառապես «լրատվական» տերմինով սահմանելու հնարավորությունը[4]:

2. Կառուցվածքային փոփոխություն. մեդիահամակարգը այլևս փակ ինստիտուցիոնալ ամբողջություն չէ: **ԶՀՄ**-ն ներառում է տպագիր մամուլը, ռադիոն, հեռուստատեսությունը, տեղեկատվական գործակալությունները, ինչպես նաև էլեկտրոնային մամուլը, սոցցանցային հաղորդակցության միջոցները («Telegram», «Facebook», «TikTok», «Instagram» ևն) և, առհասարակ, ամբողջ էլեկտրոնային հաղորդակցամիջոցները: **ԶՀՄ** ձևակերպումը թույլ է տալիս ընդգրկել կառուցվածքային այս բազմազանությունը: **Հաղորդակցություն** տերմինը այսպիսով առավել ընդգրկուն է ու ճշգրիտ և ավելի է համապատասխանում ժամանակակից ԶՀՄ միջավայրի ու կառուցվածքի բնույթին[5]:

3. **Միջազգային փորձ**. այլ երկրների փորձը ցույց է տալիս, որ «communication» տերմինը գերակշռում է ժամանակակից գիտական խոսույթում: Հաշվի առնելով հարցի վերաբերյալ եղած տարակարծությունները և տեսական գրականության մեջ շարունակվող քննարկումները՝ ավելորդ չենք համարում ներկայացնել **ԶԼՄ** և **ԶՀՄ** տերմինների՝ տարբեր երկրներում գործածության մասին պատմական-տեղեկատվական փոքրիկ ակնարկ՝ օգտագործելով հարցը ուսումնասիրողների տեսակետները[6]: **Այսպես.**

---

[4] Տե՛ս **Garey, James W.** (1989). Communication as Culture: Essays on Media and Society. Boston; **McQuail's**, **Denis** (2010). Mass Communication Theory, London:

[5] Նոր ստեղծված առցանց հարթակները մասնագիտական գրականության մեջ ընդունված է անվանել «նոր մեդիա» կամ «թվային մեդիա». «Նոր մեդիան հաղորդակցման միջոց է, որը գոյություն ունի թվային միջավայրում և ենթադրում է փոխգործակցության ցանցային սկզբունք: Հասկացությունը ներառում է սոցիալական ցանցեր, առցանց լրատվամիջոցներ, բջջային ծրագրեր, մուլտիմեդիա հարթակներ և այլն. . . . «Նոր մեդիա» և «թվային մեդիա» եզրույթները հոմանիշներ են: Առաջին դեպքում ընդգծվում է արդյունավետ հաղորդակցության սկզբունքային մոտեցումը, իսկ երկրորդ դեպքում՝ թվային բնույթը» (**Ավետիսյան Ա. Շ.** (2024): Նոր մեդիա և հաղորդակցություն, Եր., էջ 10-13):

[6] Տե՛ս **Терин В. П.** (2000). Массовая коммуникация: исследование опыта Запада – 2-е изд., перераб. и доп. М., – 223 էջ; **Ануфриенко С., Атанесян А., Боташева А.** и друг. (2017). Актуальные вопросы массовой информации и политических коммуникаций, Ер.,:

ԱՄՆ-ում, որը համարվում է ԶԼՄ համակարգի ուսումնասիրության օրենսդիր երկիր, գոյություն չունի «զանգվածային լրատվության միջոցներ» տերմինը: Ամերիկացի հետազոտողները հիմնվում են **mass media** («զանգվածային մեդիա») կամ **mass communication media** («զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ») տերմինի վրա: **ԶՀՄ** հասկացության մեջ, որպես կանոն, ներառում են թերթերը, հանդեսները, գրքերը, ռադիոն, հեռուստատեսությունը, կինեմատոգրաֆիան, ձայնա- և տեսագրությունները, ինչպես նաև հեռուստահամակարգչային այլևայլ համակարգերի և մուլտիմեդիա գործիքների (media devices) տարբեր ձևերը:

Գերմանական մեդիավերլուծական գրականության մեջ ամերիկացի հեղինակների ազդեցությամբ գործածվում է **Massenkommunikationsmittel** («զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ») տերմինը: Գրեթե նույն վիճակն է Մեծ Բրիտանիայում, Նիդերլանդներում, Շվեդիայում:

Ֆրանսիայում սկզբնապես գործածել են **moyens d'information de masse**-ը («զանգվածային լրատվության միջոցներ»), որը բացատրվում է ֆրանսիական և ամերիկյան դպրոցների՝ այդ շրջանում ունեցած հակասությամբ. հիմքում քաղաքական հակամարտությունն է Շառլ դը Գոլի կառավարման տարիներին (1950-60-ականներ): 70-ականներին ֆրանսիական «ժուռնալիզմի» տեսությունը փոխառում է Արևմուտքում համընդունված տերմինը՝ **moyens de communikacion de masse** («զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ»), կամ **me'dias de masse**. ֆրանսերենում **medias** բառը արդեն իսկ ենթադրում է *զանգվածային հաղորդակցություն*. տարակարծությունները տերմինի գործածության վերաբերյալ շարունակվում են: Ֆրանսիական ազդեցությամբ՝ նույն մոտեցումն ունեն Բելգիան (ֆրանսախոս հատված), Շվեյցարիան (ֆրանսախոս հատված):

Ռուսաստանում средств массовой информации (**СМИ**) տերմինը հաստատվեց 1970-ականների սկզբին՝ որպես ֆրանսերեն **moyens d'information de masse** արտահայտության համաբանություն կամ պատճենում: Ամրագրվեց 1991-ին **СМИ**-ների մասին օրենքով: Խորհրդային տարիներին «средств массовой коммуникации» անվանումը իր արևմտյան ծագման պատճառով ռուսական հետազոտողների կողմից, որպես կանոն, գործածվում է միայն այն դեպքերում, երբ քննարկման առարկան վերաբերում է զանգվածային հաղորդակցման արևմտյան տեսության քննադատությանը: Գործածության սահմանափակումը, կարելի է ասել, ուներ քաղաքական դրդապատճառներ, քանի որ 1990-ականների սկզբին՝ «երկաթե վարագույրի» անկումից հետո, ռուս հետազոտողները սկսեցին ավելի հաճախ գործածել տերմինը: Ժամանակակից ռուսական մեդիագիտությունը գործառում է և՛ մեկը, և՛ մյուսը՝ ելնելով հասկացությունների բովանդակության և ընդգրկումի վերը նշված ըմբռնումներից՝ միաժամանակ հետևելով ավանդույթին և այն հանգամանքին, որ նոր տերմի-

նը (**СМК**) Ռուսաստանում չունի օրենսդրական ամրապնդում: Ժամանակակից ռուս հետազոտողներից Ս. Անուֆրիենկոն այդ տերմինների ընտրության մասին գրում է. «Վերջին ժամանակներում հայրենական հետազոտողների աշխատանքներում առավել հաճախ նախապատվություն է տրվում «զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ» (ԶՀՄ) տերմինին, որը հեղինակները համարում են ավելի ճշգրիտ, քան «զանգվածային տեղեկատվության միջոցներ» հասկացությունը: Ավելին, հետխորհրդային Ռուսաստանում բավականին արագ լայն տարածում ստացան արևմտյան «մեդիա» և «մասս-մեդիա» բառերը, որոնք շատ դեպքերում հանդես են գալիս որպես ԶՀՄ և ԶՏՄ հոմանիշներ: Ինչպես մեզ է ներկայացվում, «զանգվածային տեղեկատվության միջոցներ» հասկացությունը մի տեսակ ժառանգություն է խորհրդային դարաշրջանից, որի բովանդակային կողմը չի տեղավորվում ժամանակակից տեղեկատվական տարածության շրջանակներում: «ԶՏՄ» տերմինը ենթադրում է հիմնականում միակողմանի տեղեկատվություն բնակչությանը և վարում է ագիտացիոն-քարոզչական աշխատանք, որտեղ լսարանին վերապահվում է պասիվ ընդունող կողմի դեր: «Զանգվածային տեղեկատվության միջոցներ» հասկացությունը չի ենթադրում ստացողի պատասխան արձագանք հաղորդագրությանը, այսինքն՝ հաշվի չի առնում փոխազդեցության պարտադիր տարրը, որը բնորոշ է զանգվածային հաղորդակցությանը և առանց որի անհնար է պատկերացնել ԶՀՄ գործառույթը XX դարի վերջի — XXI դարի սկզբի պայմաններում»[7]:

Հայաստանում ԶԼՄ տերմինը գործածվում է ռուսական մոդելի (СМИ) ազդեցությամբ, որը նույնությամբ կամ թարգմանաբար պահպանվել է նախկին ԽՍՀՄ մի շարք երկրներում՝ Բելառուս, Ղազախստան, Ղրղզստան, Ուզբեկստան, ևն:

Տերմինի գործածության միջազգային փորձը նույնպես վկայում է **հաղորդակցություն/ communication** տերմինի ակտիվ կիրառության մասին: Նույնիսկ այն երկրներում (Իսպանիա, Մեքսիկա, Արգենտինա, Չիլի), որտեղ պահպանվում է «information» տերմինը, այն հաճախ զուգակցվում է «communication»ի հետ:

4. **Տերմինաբանական նորմավորում**. հայերենում **լրատվություն** բառը իմաստային նեղ ընդգրկում ունի, գրական ավանդույթով կապվում է նորության, փաստի, իրադարձության մասին տեղեկացման հետ, մինչդեռ ժամանակակից մեդիան «արտադրում է» գնահատական, մեկնաբանություն, դիրքորոշում, զգացական արձագանք, ինքնաներկայացում: Մասնագիտական գրականության մեջ այդ երկու տերմինների հասկացական-բովանդակային ընդհանուր հատկանիշներ են նշվում հետևյալները. **ինֆորմացիա** (информация/ information/տեղեկույթ). «1) Ուղղվածություն դեպի զանգվածներ՝ անմիջական

[7] **Ануфриенко С., Атанесян А., Боташева А.** и друг. (2017), с. 12-13.

շփման բացակայության պայմաններում՝ անկախ լսարանի քանակից և տարածական բաշխվածությունից: **2)** Զանգվածային լսարանի կողմից տեղեկատվության միաժամանակ ստացման հնարավորություն՝ տեղեկատվության մուտքի շարունակականության պայմաններում: **3)** Տեղեկատվության մատչելիություն լայն զանգվածների համար, մուտքի հարմար ռեժիմ և ձևի պարզություն, որը նպաստում է հեշտ յուրացմանը: **4)** Տեղեկատվական մարմինների աշխատանքի մեջ մասնակցության բաց լինելը բոլոր ցանկացողների համար՝ տարբեր ձևերով»[8]: Մասնագետները հատուկ շեշտում են նաև, որ «ինֆորմացիա» կարող են համարվել ոչ բոլոր տեղեկությունները, այլ միայն նրանք, որոնք ունեն սոցիալական նշանակություն ինչպես փոխանցողի, այնպես էլ ստացողի համար: **Հաղորդակցություն** (коммуникация/communication). «**1**) Երկու և ավելի մասնակիցների առկայություն: **2)** Իրավիճակ, որը անհրաժեշտ է վերլուծել: **3)** Տեքստեր, որոնք լեզվով արտահայտում են իրավիճակի իմաստը: **4)** Մղումներ, որոնք դրդում են սուբյեկտներին միմյանց դիմել: **5)** Տեքստերի նյութական փոխանցման գործընթաց»[9]:

Լրատվությունը, ըստ էության, տվյալների կամ նշանների ամբողջություն է, որը գոյություն ունի անկախ լսարանի ընկալումից կամ մեկնաբանությունից, մինչդեռ հաղորդակցությունը գործընթաց է, որի ժամանակ տեղեկույթը փոխանցվում է, մեկնաբանվում և վերաիմաստավորվում: **Լրատվություն** տերմինի գործածության դեպքում ակնհայտորեն առաջանում է իմաստային անհամապատասխանություն. անտեսվում է կամ առնվազն երկրորդ պլան է մղվում մեդիայի հաղորդակցական դերը:

5. Մեթոդաբանական փաստարկ. մեդիայի ուսումնասիրությունը այլևս չի սահմանափակվում «ժուռնալիստիկայով». մեդիան ուսումնասիրում են նաև հաղորդակցության տեսությունը, հանրալեզվաբանությունը, խոսույթային վերլուծությունը, մշակութաբանությունը ևն, մինչդեռ **ՋԼՄ** տերմինը կամ «information» բաղադրիչով տերմինաբանությունը մեդիան գիտակարգային առումով կապում է լրագրության հետ:

Այսպիսով. ժամանակակից մեդիագիտական գրականության համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ զանգվածային մեդիան բնորոշող տերմինների ընտրությունը պայմանավորված է ոչ միայն լեզվական, այլև մեթոդաբանական ու գաղափարական գործոններով: Տարբեր երկրներում գործածվող անվանումները արտացոլում են մեդիայի ընկալման խորքային մոդելները՝ որպես տեղեկատվության փոխանցման ինստիտուտ կամ որպես հաղորդակցական գործընթաց: «Լրատվություն» բաղադրիչով տերմինը առավելապես գործածում են այն երկրները (օրինակ՝ ռուս.՝ **средства массовой информации**, իտ.՝ **mezzi di informazione**), որտեղ մեդիան ընկալում են որպես

[8] **Прохоров Е. П. (**1998). Введение в теорию журналистики. – М.: РИП-холдинг, с. 8-9.

[9] **Ануфриенко С., Атанесян А., Боташева А. и друг.** (2017). с. 10-11.

հիմնականում փաստերի և տեղեկույթի փոխանցման համակարգ, որտեղ հաղորդակցումը դիտվում է որպես երկրորդային կամ ածանցյալ գործառույթ: Այս մոտեցումը պատմականորեն կապվում է պետական վերահսկման, կենտրոնացված հաղորդման և լսարանի պասիվ ընկալման գաղափարի հետ: Միաժամանակ, ժամանակակից մեդիագիտության առաջատար դպրոցներում (անգլաամերիկյան, գերմանական, սկանդինավյան) գերակշռում է «հաղորդակցություն» բաղադրիչով տերմինաբանությունը (**mass communication, media and communication studies, Massenkommunikation**): Այստեղ մեդիան դիտվում է ոչ թե որպես տեղեկատվության միակողմանի փոխանցման միջոց, այլ որպես բազմակողմ հաղորդակցական միջավայր, որտեղ ակտիվ դեր ունեն լսարանի մասնակցությունը, հետադարձ կապը, խոսույթի ձևավորումը և սոցիալական ազդեցությունը: Ուշագրավ է, որ լեզվամշակութային այն համակարգերում, որտեղ «լրատվություն» տերմինը շարունակում է գործածվել, հաճախ զուգորդվում է «հաղորդակցություն» տերմինի հետ (օրինակ՝ ֆր. **sciences de I'nformation et de la communication**)՝ վկայելով մեդիայի հաղորդակցական բնույթի ճանաչման անհրաժեշտությունը:

Այս համատեքստում հայերենում «զանգվածային լրատվության միջոցներ» տերմինի վերանայումը և փոխարինումը «զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ»-ով կարելի է դիտարկել ոչ թե որպես անվանական փոփոխություն, այլ գիտականորեն հիմնավորված քայլ, որը միտված է ազգային տերմինաբանությունը ժամանակակից մեդիայի գործառույթային, կառուցվածքային և խոսույթային բնույթին համահունչ դարձնելուն:

ԶՀՄ տերմինը, այսպիսով, ընդգրկում է հաղորդակցական գործընթացի ամբողջ շղթան ինչպես ավանդական, այնպես էլ թվային և հիբրիդ միջավայրերում և թույլ է տալիս վերլուծել հանրային ազդեցության մեխանիզմները: Արևմտյան ժուռնալիստիկայի տեսության մեջ սկզբնապես ամրագրվեց տերմինի այս ըմբռնումը[10], և հետագայում ներկայացվեցին դրա գործառական լայն հնարավորությունները[11]:

Այսօր պիտի ընդունել, որ հայ մեդիալեզվաբանության մեջ **ԶԼՄ**-ն կարող է համարվել կայացած և նախընտրելի տարբերակ, եթե խոսքը վերաբերում է հանրային հաղորդակցման ինստիտուցիոնալ լրատվամիջոցներին և ոչ թե ընդհանրապես հանրային հաղորդակցմանը, որը, ինչպես ասացինք, ներառում է ոչ միայն լրատվության դասական միջոցները (լրատվական պարբերականներ, հեռուստատեսություն և ռադիո), այլև էլեկտրոնային մամուլը, սոցիալական և հաղորդակցական ամենատարբեր հարթակներ: **ԶԼՄ**-ն պետք է

[10] Տե՛ս **Tomson J. B.** (1995). The Media and Modernity: A Social Theory of theMedia. Stanford University Press:

[11] Տե՛ս **Deuze M.** (2021). «Challenges and Opportunities for the Future of Media and Mass Communication Theory and Research: Positionality, ...», Central European Journal of Communication, 14(1(28)):

գործածել հենց այդ նշանակությամբ: Բոլոր մյուս դեպքերում կարելի է գործածել **ԶՀՄ** («զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ») տերմինը:

Կարևոր է կատարել տերմինաբանական մի ճշգրտում ևս՝ «**հաղորդակցությա՞ն** միջոցներ», թե՞ «**հաղորդակցման** միջոցներ»: Ճիշտ է և նախընտրելի է առաջինը՝ «**հաղորդակցության** միջոցներ»-ը: Այս երկու բառերն ունեն տերմինային նրբիմաստային տարբերություններ: **Հաղորդակցություն**-ը ավելի լայն և ամբողջական հասկացություն է. նշանակում է մարդկանց, խմբերի, համակարգերի միջև կապ հաստատելու և պահպանելու գործընթաց՝ իր բոլոր բաղադրիչներով՝ հասցեագիր, հասցեատեր, միջավայր, հետադարձ կապ ևն: Պատահական չէ, որ ակադեմիական բառարանները այս բառի դիմաց նշում են վեցից ութ իմաստներ (հաղորդակից լինելը; փոխադարձ հարաբերություն միմյանց հետ, շփում; կապի միջոցներով իրականացվող հարաբերակցություն, կապ; զանազան վայրերի միջև հարաբերություն կամ կապ պահպանելու միջոց ևն)[12]: Լայն կիրառություն ունի գիտական, պաշտոնական և հասարակագիտական գրականության մեջ:

Հաղորդակցում-ը անվանում է մեկանգամյա գործողություն: Դա կոնկրետ պահին կամ կոնկրետ իրավիճակում հաղորդակցվելու գործողությունն է: Բառարանները արձանագրում են այս բառի հիմնականում մեկ իմաստ (հաղորդակցելը, հաղորդակցվելը)[13] կամ պարզապես չեն արձանագրում բառը[14]: Ունի գործառական սահմանափակություն. հիմնականում հանդիպում է նեղ մասնագիտական գրականության մեջ (հատկապես՝ տեխնիկական և ճարտարագիտական տեքստերում), երբ խոսքը վերաբերում է, օրինակ, ասենք՝ սարքերի կամ ծրագրերի միջև տվյալների փոխանակման մեկանգամյա գործողությանը:

Այսպիսով՝ **ԶՀՄ — զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ**:

2024 թ. Վենետիկի հանձնաժողովի կարծիքում (CDL-Ad(2024)030) հատուկ ուշադրություն է դարձվել ՀՀ օրենսդրության մեջ «զանգվածային լրատվության միջոցներ» (ԶԼՄ) հասկացության սահմանման հնացածությանը և դրա անհամապատասխանությանը միջազգային, հատկապես՝ եվրոպական իրավական և փորձագիտական շրջանակների նոր մոտեցումներին: Շեշտը դրվում է այդ տերմինի հատկապես գործառական և իրավաքաղաքական վերահիմաստավորման վրա: Ասել է թե՝ **ԶԼՄ** հասկացության սահմանումը չի ներառում տեղեկատվության արտադրության և տարածման նոր հարթակները՝ սոցցանցեր, բլոգներ (առցանց օրագրեր), մեսենջերային ալիքներ, փողքասթներ: Սա հանգեցնում է իրավական և թափանցիկության բացերի, վերահսկողության դժվարությունների: Հանձնաժողովի ներկայացրած նախագծում անվանումի

---

[12] Տե՛ս **Մալխասեան Ստ.** (1944): Հայերէն բացատրական բառարան, հտ. 1-4, Եր.; **Աղայան Է.** (1976): Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր.; «Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան», հտ. 1-4 (1968-1980): Եր.:

[13] Տե՛ս **Աղայան Է.** (1976):

[14] Տե՛ս «Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան», 4 (1968-1980):

կամ տերմինի փոփոխության խնդիր չի դրվում[15]: Սակայն ակնհայտ է, որ հասկացության վերաասահմանումը կարող է ներառել միաժամանակ նաև տերմինի ամբողջական կամ մասնակի փոփոխություն, որով խնդրի լուծումը կարող է առավել ամբողջական և համոզիչ լինել, եթե նկատի առնենք մանավանդ վերջին երկու տասնամյակներին հաղորդակցական հարթակների՝ վերը նշված գործառական և կառուցվածքային փոփոխությունները:

Վերջին շրջանում լայն գործածության մեջ է մտել նաև **մեդիա** տերմինը, որը հաճախ գործառվում է **ԶԼՄ** (մեդիամիջոցներ) նշանակությամբ: Բառը ծագում է լատիներեն ***medium*** բառից (**media** կամ **medium**). նշանակում է «միջոց», «հնար», «միջավայր», «միջանցք», «եղանակ», «միջնորդ»: Անգլերեն համարժեքն է «mass media»: Անգլերենում 20-րդ դարի սկզբից գործածվել է որպես հաղորդակցության միջոցների (մամուլ, ռադիո, հեռուստատեսություն, հետագայում նաև համացանց) համընդհանուր անուն: Ժամանակակից մեդիագիտական և լեզվաբանական ոլորտում այն ընկալվում է որպես զանգվածային հաղորդակցության համակարգերի ամբողջություն, որը ներառում է զանգվածային լրատվության միջոցներն ու հաղորդակցման տարբեր ձևերը, այդ թվում՝ մամուլ, ռադիո, հեռուստատեսություն, գովազդ, կինեմատոգրաֆիա, համացանց՝ իր բոլոր հավելումներով[16]:

Այս մոտեցմամբ՝ **մեդիա** հասկացությունը ունի ավելի լայն իմաստ, որ ներառում է նաև ԶԼՄ-ն (որոշ դեպքերում ընկալվում է նաև որպես լեզվական և տեխնոլոգիական միջավայր), և միայն նեղ իմաստով ու պայմանականորեն կարելի է անվանել նաև զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ: Մեդիան ներկայացվում է նաև որպես հաղորդակցության ուղիների ու գործիքների միջավայր, որտեղ ստեղծվում ու տարածվում են տեղեկություններ, ուղերձներ, տվյալներ, և որտեղ առանձնահատուկ տեղ ու դեր ունեն լրատվությունն ու լրագրությունը[17]:

Մեդիա-ն՝ որպես բառային միավոր և որպես բաղադրական հիմք, արտադրողական է. ունի բառակազմական զգալի ճկունություն: Դրանով մեզանում ստեղծվել և ստեղծվում են բազմաքանակ նոր բառեր: Դրանց գրության վերաբերյալ, սակայն, դեռևս պաշտոնապես հաստատված չէ միասնական ձև. **մեդիա** բաղադրիչը գրվում է բաղադրող **և՛ հիմքին միացած**, եթե իմաստով ձուլվել է նրան և նրա հետ միասին ընկալվում ու գործածվում է որպես մեկ առանձին բառ (մեդիագրագիտություն, մեդիագնահատական, մեդիագործիք, մեդիաբովանդակություն, մեդիատեքստ, մեդիաժանր), **և՛ հիմքից անջատ**, եթե

---

[15] Տե՛ս abcmedia; 04.09.2024:

[16] Տե՛ս **Землянова Л.** (2004). Коммуникативистика и средства информации: англо-русский толковый словарь концепций и терминов, М., էջ 116; **Манович Л**. (2018). Язык новых медиа, М.; **Մանուկյան Ա., Մուրադյան Հ.** (2017): Մեդիակրթություն. ուսումնամեթոդական ձեռնարկ, Եր., էջ 43:

[17] Տե՛ս «Մեդիագիտություն». ուսումնական ձեռնարկ (2022): Եր.:

պահպանում է իր ինքնուրույն իմաստային արժեքը՝ որպես բնութագրող բաղադրիչ, և ինչակազմորեն չի միաձուլվել լրացյալին (մեդիա փաստաթուղթ, մեդիա լսարան, մեդիա համակարգ, մեդիա ներկայացում, մեդիա արտադրանք, մեդիա հոգեբան, մեդիա հարթակ, մեդիա ոլորտ, մեդիա դաշտ, մեդիա կրթություն, մեդիա հաղորդակցություն, մեդիա փորձագետ)։ Այդպես է, ի դեպ, նաև **բիզնես** օտար բառային միավորի դեպքում, ինչպես՝ *բիզնեսքարտ, բիզնեսծրագիր, բիզնեսնախագիծ, բիզնեսկենտրոն, բիզնեսվերլուծություն, բիզնեսգործընկեր,* բայց՝ *բիզնես միջավայր, բիզնես հետաքրքրություն, բիզնես փորձագետ, բիզնես ոլորտ։*

Գրության այս ձևերը ժամանակի ընթացքում կամ ըստ հեղինակային գործածության ենթակա են փոփոխության։

Հայերենում **մեդիա** տերմինը առայժմ չունի համընդհանուր հաստատված հայերենացված համարժեք։ Ըստ գործառման ոլորտի՝ կարող է ներկայացվել որպես «տեղեկամիջոց» (երբ շեշտը դրվում է տեղեկության փոխանցման և սպառման վրա), «հաղորդակցամիջոց» (երբ կարևորվում է երկկողմ հաղորդակցության սկզբունքը), «հաղորդակցային» կամ «հաղորդակցական» (երբ գործածվում է ածականական նշանակությամբ), «զանգվածային հաղորդակցություն» (երբ խոսքը դասական ԶՀՄ-ների մասին է)։ Այս տարբերակները դեռևս չունեն տերմինաբանական հաստատում, չեն արձանագրված հայերենի նորմատիվ բառարաններում կամ ձեռնարկներում։ Մասնագիտական միջավայրում շարունակում է գործածվել «մեդիա»ն՝ որպես օտարաբանության թույլատրելի տարր՝ ենթակա մշակութային հետագա ձուլման։ Ըստ հնարավորության՝ պետք է գործածել հայերեն «համարժեքները» և «օտարալեզու» տարբերակին դիմել՝ անհրաժեշտության դեպքում՝ կարճ անվանելու համար ԶՀՄ-ին առնչվող համապատասխան հասկացությունները (մեդիախոսք, մեդիախոսույթ, մեդիատեքստ, մեդիալեզվաբանություն, մեդիալեզվակաղապար, մեդիա արտադրանք) և ըստ ամենայնի սահմանափակելով դրանց գործածության չափը։

Ամփոփում։ Հայկական ժամանակակից մեդիամիջավայրում **ԶԼՄ** («զանգվածային լրատվության միջոցներ») տերմինի **լրատվություն** (information) բաղադրիչի փոխարինումը **հաղորդակցություն** տերմինով (**ԶՀՄ — զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ**) թելադրվում է համակարգի կառուցվածքային և գործառական փոփոխություններով, դրանք առաջ բերող գործոններով։ **Հաղորդակցություն** տերմինը ենթադրում է ոչ թե կամ ոչ միայն տեղեկության միակողմանի փոխանցում, այլև հաղորդակցային փոխազդեցություն՝ կապված լսարանի ակտիվ մասնակցության, ընդունման և մեկնաբանման հնարավորությունների հետ (**գործառույթային փոփոխություն**)։ **ԶՀՄ** տերմինը ներառում է ոչ միայն լրատվության դասական միջոցները (տպագիր մամուլ, ռադիո, հեռուստատեսություն, տեղեկատվական գործակալություններ)՝ դրանցում

կատարված փոփոխություններով հանդերձ, այլև նոր ստեղծված հաղորդակցային առցանց հարթակները (էլեկտրոնային մամուլ, սոցցանցային հաղորդակցության միջոցներ ևն) (**կառուցվածքային փոփոխություն**)։ Ժամանակակից գիտական խոսույթում գերակշռում է «communication» տերմինը (**միջազգային փորձ**)։ Ջուտ լեզվաբանական տեսանկյունից **լրատվություն** տերմինի իմաստային-գործառական անհամապատասխանությամբ անտեսվում է կամ առնվազն երկրորդ պլան է մղվում մեդիայի հաղորդակցական դերը (**տերմինաբանական նորմավորում**)։ Մեդիայի ուսումնասիրությունը գիտակարգային առումով մեր օրերում կապվում է ո՛չ միայն լրագրության հետ. մեդիան ուսումնասիրում են նաև հաղորդակցության տեսությունը, հանրալեզվաբանությունը, խոսույթային վերլուծությունը, մշակութաբանությունը ևն (**մեթոդաբանական փաստարկ**)։

Հայ մեդիալեզվաբանության մեջ **ԶԼՄ** տերմինը նախընտրելի տարբերակ է՝ անվանելու համար զանգվածային լրատվության ավանդական միջոցները։ Բոլոր մյուս դեպքերում կարելի է գործածել **ԶՀՄ**-ն («զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ»-ը)։ **Մեդիա**-ն հայերենում առայժմ չունի հաստատված համարժեք և գործածվում է ըստ անհրաժեշտության։ Ժամանակը կճշգրտի նաև այս տերմինի գործածության շրջանակները։

ЮРИЙ АВЕТИСЯН – ***Терминологические сдвиги: средства массовой информации или массовой коммуникации?*** – В современном армянском медиапространстве замена компонента «լրատվություն» (информация) в термине ԶԼՄ («զանգվածային լրատվության միջոցներ» — средства массовой информации) на термин «հաղորդակցություն» (коммуникация), то есть переход к ԶՀՄ — «զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ» (средства массовой коммуникации), обусловлена структурными и функциональными изменениями системы, а также факторами, вызвавшими эти изменения.

Термин «коммуникация» предполагает не просто или не только одностороннюю передачу информации, но и коммуникативное взаимодействие, связанное с активным участием аудитории, возможностями восприятия и интерпретации (функциональное изменение).

Термин СМК охватывает не только классические средства информации (печатную прессу, радио, телевидение, информационные агентства) с учетом произошедших в них изменений, но и новые коммуникационные онлайн-платформы (электронную прессу, средства коммуникации в социальных сетях и др.) — что отражает структурные изменения.

В современном научном дискурсе преобладает термин *communication* (международная практика). С сугубо лингвистической точки зрения из-за семантико-функционального несоответствия термина «информация» коммуникативная роль медиа игнорируется либо, по крайней мере, отодвигается на второй план (терминологическая нормализация).

Изучение медиа в дисциплинарном отношении в наши дни связано не только с журналистикой: медиа исследуются также теорией коммуникации, социолингвистикой, дискурсивным анализом, культурологией и другими науками (методологический аргумент).

В армянской медиалингвистике термин СМИ является предпочтительным для обозначения традиционных средств массовой информации. Во всех остальных случаях целесообразно использовать СМК («средства массовой коммуникации»). Термин *медиа* в армянском языке пока не имеет закрепленного эквивалента и используется по мере необходимости. Время уточнит и сферу употребления этого термина.

Ключевые слова: *средства массовой информации (СМИ), средства массовой коммуникации, медиа, функциональные изменения, взаимосвязь, аудитория, уровень вовлечённости, структурные изменения, международный опыт, новостная деятельность, информация, коммуникация, коммуникативные процессы*

YURI AVETISYAN – ***Terminological Shifts: Mass Media or Mass Communication Media?*** **–** In the contemporary Armenian media landscape, the replacement of the component *լրատվություն* (“information”) in the term ՁԼՄ (*զանգվածային լրատվության միջոցներ* — mass media) with the term *հաղորդակցություն* (“communication”), that is, the shift to ՁՀՄ (*զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ* — means of mass communication), is caused by structural and functional transformations of the system, as well as by the factors that have triggered these transformations. The term “*communication”* implies not merely—or not only—one-way transmission of information, but communicative interaction involving the active participation of the audience and processes of perception and interpretation (a functional shift).

The concept of mass communication encompasses not only the classical information media (the print press, radio, television, news agencies), taking into account the changes they have undergone, but also new online communication platforms (electronic press, communication tools in social networks, etc.), thus reflecting structural changes.

In contemporary scholarly discourse, the term “*communication”* predominates in international practice. From a strictly linguistic perspective, due to the semantic and functional inadequacy of the term “*information”*, the communicative role of the media is either ignored or, at the very least, relegated to the background (terminological normalization).

Today, the disciplinary study of media is no longer confined to journalism alone: media are also examined within communication theory, sociolinguistics, discourse analysis, cultural studies, and other fields (a methodological argument).

In Armenian media linguistics, the term “*mass media”* is preferred when referring to traditional media institutions. In all other cases, it is advisable to use *means of mass communication*. The term *media* has not yet acquired a standardized equivalent in Armenian and is employed as needed; time will clarify both its status and its sphere of usage.

Key words: *mass media, media, functional changes, interconnection, audience, level of engagement, structural changes, international experience, news production, mass communication*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ/References

Աղայան Է. (1976): Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր. (Aġayan Ē. (1976): Ardi hayereni bacʿatrakan baṙaran, Er.):

Աղայան Է. (1976): Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր.(Aġayan Ē. (1976): Ardi hayereni bacʿatrakan baṙaran, Er.):

Ավետիսյան Ա. Շ. (2024): Նոր մեդիա և հաղորդակցություն, Եր., էջ 10-13 (Avetisyan A. Š. (2024): Nor media yev haġordakcutʿyun, Er., ej 10-13):

Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան (1968-1980): Հտ. 1-4, Եր. («Žamanakakicʿ hayocʿ lezvi bacʿatrakan baṙaran» (1968-1980): Ht. 1-4, Er.):

Մալխասեան Ստ. (1944): Հայերէն բացատրական բառարան, հտ. 1-4, Եր. (Malkʿhasean St. (1944): Hayerēn bacʿatrakan baṙaran, ht. 1-4, Er.):

Մանուկյան Ա., Մուրադյան Հ. (2017): Մեդիակրթություն. ուսումնամեթոդական ձեռնարկ, Եր., էջ 43 (Manukyan A., Muradyan H. (2017): Mediakrtʿutʿyun. usumnametʿodakan jeṙnark, Er., ej 43):

Մեդիագիտություն. ուսումնական ձեռնարկ (2022): Եր. («Mediagitutʿyun». usumnakan jeṙnark (2022): Er.):

Տերմինաբանական և ուղղագրական տեղեկատու (2006)։ Եր., էջ 227 («Terminabanakan yev uġġagrakan teġekatu» (2006). Er., ej 227):

Ануфриенко С., Атанесян А., Боташева А. и друг. (2017). Актуальные вопросы массовой информации и политических коммуникаций, Ереван, с. 12-13 (Anufrienko S., Atanesyan A., Botasheva A. i drug. (2017). Aktual′nye voprosy massovoy informatsii i politicheskikh kommunikatsiy, Erevan, s. 12-13).

Землянова Л. (2004). Коммуникативистика и средства информации: англо-русский толковый словарь концепций и терминов, М., с. 116 (Zemlyanova L. (2004). Kommunikativistika i sredstva informatsii: anglo-russkiy tolkovyy slovar′ kontseptsiy i terminov, M., s. 116).

Манович Л. (2018). Язык новых медиа, М. (Manovich L. (2018). Yazyk novykh media, M.).

Прохоров Е. П. (1998). Введение в теорию журналистики. – М.: РИП-холдинг, – С. 8-9 (Prokhorov E. P. (1998). Vvedenie v teoriyu zhurnalistiki. M.: RIP-kholding, s. 8-9).

Терин В.П. (2000). Массовая коммуникация: исследование опыта Запада – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 2000. – 223 с. (Terin W. P. (2000). Massowaya komunikaciya: issledowanie opiyta Zapada –2-e izd., pererab. I dop. – M., 2000. – 223 s.)

Deuze M. (2021). «Challenges and Opportunities for the Future of Media and Mass Communication Theory and Research: Positionality, ...», Central European Journal of Communication, 14(1(28)), :

Garey, James W. (2010). Communication as Culture: Essays on Media and Society. Boston.

McQuail's, Denis (1989). Mass Communication Theory, London:

Tomson J. B. (1995). The Media and Modernity: A Social Theory of theMedia. Stanford University Press.

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 90-100
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.100

SOCIOCULTURAL PRAGMATIC DIFFERENCES OF COMPLAINING IN ENGLISH

SHUSHANIK PARONYAN*
Yerevan State University

Being a sociocultural phenomenon, language enables people to communicate to other members of the society as well as to one's inner self. By analyzing verbal behavior, or the communicative aspect of language, Pragmatics highlighted the necessity to reckon certain extralinguistic factors when creating meaning, such as the speakers' intents, communicative goals, personal attitudes and feeling, as well as their sociocultural characteristics. The aim of this paper is to investigate the communicative-pragmatic peculiarities of complaint in English. Complaint is placed among Expressives, a class of speech acts that state what the speaker feels. On the illocutionary level, complaints express negative emotional message, the complainers' disapproval about a certain situation or dissatisfaction with some state of affairs. The research of the practical material carried out in this paper shows that complaints, like other speech acts, can be phrased with the help of direct and indirect speech acts. Having an adversative illocutionary content, complaint depends heavily on the principles of politeness that govern the process of communication. The research attempts to illustrate how certain social factors affect the language choice by the speakers in the process of complaining.

Key words: *Pragmatics, Speech Act Theory, politeness principles, complaining, direct/indirect speech acts*

Introduction

Being social creatures, humans use speech not only to convey certain information, but also to express social attitude and, moreover, to establish social ties. By analyzing verbal behavior, or the communicative aspect of language, Pragmatics highlighted the necessity to reckon certain extralinguistic factors that function when creating meaning, such as the speakers' intents, communicative goals, personal attitudes, and feelings, as well as their sociocultural characteristics. The establishment of a three-layered semantic

* **Shushanik Paronyan** – Sc. D. in Philology, Professor, Head of YSU Chair of English for Cross-Cultural Communication
Շուշանիկ Պարոնյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, ԵՊՀ միջմշակութային հաղորդակցության անգլերենի ամբիոնի վարիչ
Шушаник Паронян – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой английского языка и межкультурной коммуникации ЕГУ
Email: shushanik.paronyan@ysu.am ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0001-6997-731X

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 12.02.2026
Գրախոսվել է՝ 20.02.2026
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

structure of speech acts, as acknowledged by Austin and Searle[1], proved to be very beneficial for linguistics. It established loose links that interconnect linguistic, sociocultural, ethnocultural and many other disciplines, creating a platform for interdisciplinary studies[2].

The aim of this paper is to investigate the communicative-pragmatic strategic use of language units employed in the process of complaining in English. Being an Expressive speech act, complaint imparts the negative emotive evaluation of the speaker concerning an event, a state of affairs, or people. For this reason, it is often accompanied by some other acts that convey negative emotional message such as reproach, warning, accusation, which serve as a kind of background for complaining. The study of complaints in everyday face-to-face communication intends to reveal how much the formulation of negative emotive evaluation depends on the sociocultural characteristics of the interlocutors – their social status, age and gender. The research is based on the preliminary presupposition that the choice of explicit or implicit ways of expressing negativity may largely be determined by these social markers and, consequently, the use of direct or indirect formulation of the illocutionary force.

The study adopts a qualitative approach. Pragmalinguistic and descriptive-contextual methods of analysis are used to examine the communicative-pragmatic peculiarities of complaint in everyday face-to-face communication. Drawing on the fundamentals of Speech Act Theory formulated by Austin and Searle as well as on Brown and Levinson's Politeness theory[3], the study addresses the face needs of the interlocutors in the process of communication.

The analysis is carried out on the material of British and American sitcoms, play scripts, TV series, and novels (totaling 50 speech acts of complaint). The sampling was purposive, targeting instances of negative attitude to explore how politeness works in conflictual communicative situations: to mitigate potential threat and to maintain rapport between the interlocutors, or to aggravate the negative emotive effect, break the social ties between them.

The Metapragmatic Aspect of Complaint as an Expressive Speech Act

The ability to comprehend and produce a communicative act effectively, is known as pragmatic competence[4]. Pragmatic competence comprises knowledge that is essential for successful interpersonal communication. It can help the speakers to convey their communicative intention properly, and to interpret the message as it is intended by their interlocutors. Having inadequacy of this knowledge may lead to pragmatic failures in which speakers may run the risk of appearing uncooperative, rude, and insulting.

---

[1] **Austin J.L.,** How to Do Things with Words. Oxford, Clarendon Press, 1962. Searle, J. R. (1969). Speech acts. An Essay in the Philosophy of Language. London: Cambridge University Press.

[2] **Verschueren J**., Understanding Pragmatics. London, New York et al., Arnold, 1999.

[3] **Austin J.L.**, op, cit. . **Brown P., Levinson S. C.,** Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

[4] **Mao T. He Sh.,** An Integrated Approach to Pragmatic Competence: Its Framework and Properties// SAGE Open, April-June 2021 11(2), pp. 1–13. 2SAGE OpenApril-June 2021: 1 –13. DOI: 10.1177/21582440211011472.
https://www.researchgate.net/publication/358580291_An_integrated_approach_to_pragmatic_competence_Its_framework_and_properties

Pragmatic competence embraces two layers of knowledge – metapragmatic awareness and interlanguage pragmatic awareness[5]. Metapragmatic awareness refers to pragmatic categories that are universal across languages in general. For example, the semantic structure of speech acts, the classification of speech acts, pragmatic transposition of speech acts, politeness, and implicature are attributable to all languages. Meanwhile, the use of speech acts in different communicative and cultural contexts requires interlanguage pragmatic awareness. This part of pragmatic competence ensures an appropriate choice of language units and communicative strategies, taking into account a number of linguistic and sociocultural factors such as linguaculture, social status, gender, age, and the like.

Speaking about the metapragmatic aspect of complaint, which is the focus of the present article, it is worth noting that this verbal action is included in the class of Expressives by J. Searle[6]. According to him, Expressives are expressions of our psychological states. They impart the speakers' feelings about themselves and the world. Complaining is usually described as an expression of negativity as it intends "to say that you are annoyed, unhappy or not satisfied about somebody or something"[7].

The process of complaining has been addressed in some linguistic studies. E. Olshtain and L. Weinbach state that while complaining "the speaker expresses displeasure or annoyance as a reaction to a past or ongoing action, the consequences of which are perceived by S (speaker) as affecting her unfavourably[8]". Studying complaint in everyday communication, M. Laforest observes that it is an expression of dissatisfaction concerning the addressee's unsatisfactory behavior[9].

On the locutionary level, Expressives perform a propositional act by identifying the relationship between the doer of action, the actor and predication, the act that is performed. On the illocutionary level, they communicate to the audience that a specific emotion is present in the actor/speaker. Many linguists state that the emotional message act carries a significant weight in speech, especially if we desire to understand the speakers' intended meaning, their goals, desires and needs. Emotions are part of our cognitive thinking and the speaker's negative and positive evaluation of a situation is very important in social interaction. The speaker's feelings, wishes, desires and intentions are an integral part of the communicative content[10] Emotions can be positive and negative. Therefore, on the illocutionary level, Expressives name approving or disapproving emotiveness. Expressives like thanking, congratulating, praising represent

---

[5] **Ifantidou E.,** Pragmatic competence and relevance. John Benjamins. Amsterdam/Philadelphia, 2014. **Kecskes I.,** Intercultural pragmatics. Oxford University Press, 2013. **Mao T. He Sh.,** op.cit.

[6] **Searle J.,** A Taxonomy of Illocutionary Acts,' in K. Gunderson (ed.), Language, Mind and Knowledge, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1975, pp. 344–369.

[7] **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford University press, 2006, p. 295.

[8] **Olshtain, E., Weinbach, L.,** Interlanguage features of the speech act of complaining// Interlanguage Pragmatics, 1993, 22, pp. 108-123, See p. 108.

[9] **Laforest M.,** Scenes of Family Life: Complaining in Everyday Conversation// Journal of Pragmatics, Volume 34, Issues 10–11, October–November 2002, pp. 1595-1620.

[10] See **Paronyan Sh., Rostomyan A.**, On the Interrelation between Cognitive and Emotional Minds in Speech// Armenian Folia Anglistika, 1(8), Yerevan, 2011, pp. 26-34. **Paronyan Sh., Rostomyan A.,** The Pragmatic Impact of Background Emotional Memory on Interpersonal Relations. Armenian Folia Anglistika, 2 (9), Yerevan, 2011, pp. 7-15.

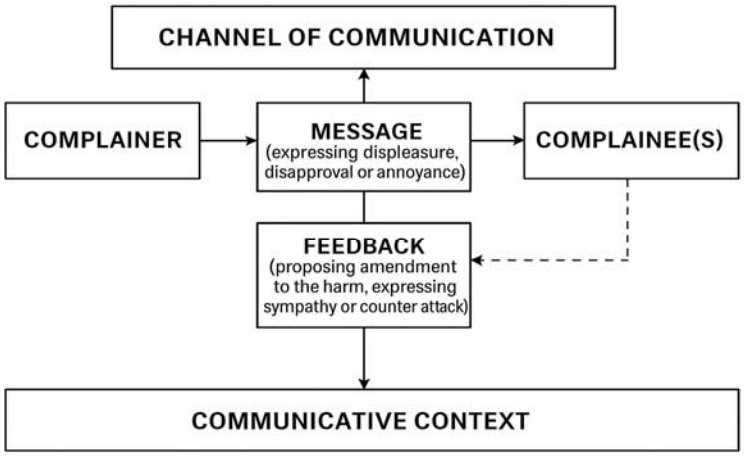
positive emotions, while complaining, reproaching, blaming, and regretting express negative emotions. Accordingly, the perlocutionary effect Expressives create, may also vary in terms of positivity-negativity scale, bringing about effects like resentment, anger, frustration, gratitude, joy, inspiration, and the like.

In Speech Act Theory, Felicity Conditions are metapragmatic categories, pragmatic universals that are essential for creating as well as identifying the speech acts. Based on J. Searle's system of Felicity Conditions, the following communicative-pragmatic structure can be specified for Complaint:

Figure 1

Speech act	*Propositional Content Condition*	*Preparatory Condition*	*Sincerity Condition*	*Essential Condition*
Complaint	Past or present act of Hearer or any indirect addressee(s) who may be absent at the moment of speech	Speaker or a group of people, including Speaker feels annoyed or dissatisfied by certain Act or State of Affairs. Hearer or indirect addressee(s) are responsible for the Act which Speaker believes does harm or breaks the rules of social norms.	Speaker believes that their discontent and critical opinion is reasonable and morally justified. They intend to change the situation.	Expression of displeasure at some action, event or state of affairs

The structural model of the communicative situation in which the act of complaining proceeds, can also be placed among pragmatic universals. It comprises the following components: Complainer(s), Complainee(s), Message (expressing displeasure, disapproval or annoyance), Feedback (proposing amendment to the harm, expressing sympathy, or counter criticism), Channel of Communication, Communicative Context.



The next important communicative-pragmatic category to be discussed is the manner of production of the illocutionary force. Complaints, like other speech acts, can be phrased with the help of direct or indirect speech acts. Actually, in written speech the differentiation between direct and indirect forms of complaint causes some difficulties since both varieties can be issued with the help of the same syntactic structure, declarative sentence, without displaying the prosodic features of speech. Meanwhile, pitch, stress, rhythm, volume, and pauses which are used in oral speech can clearly identify the negative emotional overtones of the speech act. In view of this, J. House and G. Kasper proposed 4 communicative-semantic criteria for deciding directness and indirectness of complaints and, on the basis of those criteria, they divided the directness quotient of complaints into 8 levels[11]. Since this article is based on the analysis written speech samples, we assume that the difference between direct/indirect complaints should be sought on the semantic level. In case of direct complaint, Complainee's involvement with the issue under question is obvious, and the harmful consequences of a past action, or Complainer's negative evaluation of an action are expressed explicitly. Conversely, in case of indirect complaint the disapproval is implied but not stated openly. Doer of Act is implied or obscure. Actually, in many communicative situations where indirect complaint is expressed, Complainee cannot be responsible for the fault or wrongdoing as the criticism may refer to an unspecified addressee, to a group of people in general. Furthermore, the harmful consequences of the action may be implied, and a preference for alternative action may be mentioned by Complainer.

The Sociocultural-Pragmatic Specifics of Complaining

The pragmalinguistic choices of formulating speech acts depend mostly on the sociocultural factor. Therefore, the use of direct and indirect complaints is most often linked to politeness theory. According to Brown and Levinson, the speech act of complaining is inherently a face threatening act[12]. It impacts upon the hearer's positive face, that is, his desire to be accepted, or be liked by others. In addition to this, G. Leech mentions that "politeness is out of the question as conflictive illocutions are designed to cause an offense. To threaten and cause someone in a polite manner is a contradiction in terms: the only way to make sense of the idea is to suppose that the speaker does so ironically"[13]. Furthermore, A. Trosborg[14] notes that causing offence is part of the conflictive function, and complaints are non-polite by definition. Anyhow, the analysis of the factual material enables us to assume that when phrasing conflictive illocutions, in particular, in case of complaint, complainees do not always intend to cause moral harm and break personal ties. Perfoming a successful complaint by avoiding the breakdown of the relationship between the interlocutors requires the use of tactful

---

[11] **House J., Kasper, G.,** Politeness markers in English and German. In F. Coulmas (Ed.), Conversational Routine, Berlin, De Gruyter Mouton, 1981, pp. 157-186.

[12] **Brown, P., Levinson, S. C**. Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

[13] **Leech, G.** Principles of Pragmatics. Longman, London, 1983.

[14] **Trosborg, A.** Interlanguage Pragmatics: Requests, Complaints, and Apologies. Mouton de Gruyter, Berlin, 1995.

strategy[15]. In the following extract two close friends are discussing personal matters. The complainer makes a face-saving act by formulating indirect complaint.

'I thought I'd found the perfect person for me,' *he said, staring at the back of the garden. 'Didn't work out, though.'*

'Why not?' I said, although I could, in fact, think of many reasons why someone might not want to be with Raymond.

'Thing is, I'm still not entirely sure. I wish I did know – it would make things easier…' *(EO, p. 167)*

Raymond, who appears to be in a stressful life situation, discloses his disapproval with an indirect complaint whereby he aims to receive moral support and comfort from the hearer, who, in fact, is not the complainee. The subordinate declarative content clause *("I'd found the perfect person for me"*) which acts as direct object in this complex sentence nominates the cause of pain: unrequited love which has caused emotional distress and heartbreak.

Actually, no matter how disruptive the negative effect of expressing displeasure might be, complainers often make use of politeness strategies to save the complanee's face or at least mitigate the severity of their complaints. This repairing manoeuvre is performed not only by employing tactful strategy but also by using mitigating devices like minimizing the blame, underestimating the harmful consequences, expressing dissatisfaction without focusing on the complainee in person and so on. In the following passage, three teenagers are talking about family problems and complain about domestic violence.

Daniel: You guys know I have a confession to make – my parents are foster parents!

Jesse: And how do they treat you?

Daniel: Fine, ***although sometimes they scold me****, but that's normal, when I misbehave. (laughs).*

Jesse: ***That's good, and I understand. In my case, since my mom left us five years ago, my dad scolds me frequently and hits me from time to time.***

(Jesse, making a sad face, remembering his father's frequent mistreatment)

Daniel: But that's not right Jesse[16].

The extract begins with a speech act of confession where Daniel discloses his family secret – the fact about his foster parents. In fact, Damian and Daniel know that Jesse undergoes family violation and want to help him. Therefore, after preparing a ground, Daniel expresses a mitigated complaint. Describing his foster parents' misbehavior, Daniel does not blame them and explains that the reason for their wrongdoing is his own fault*: "Fine, although sometimes they scold me, but that's normal, when I misbehave. (laughs)".* The conjunctions although, but as well as the adverb of frequency *sometimes*

---

[15] A. Trosborg brings 4 types of complaint strategies used by speakers in complaint situation, which are ordered from indirect to direct: No explicit reproach; Expression of annoyance and disapproval; Accusation; Blame (See **Trosborg, A.** op.cit.). E. Olshtain and L. Weinbach stated the following complaint strategies that vary with the situation and among languages: Below the level of reproach; Expression of annoyance or disapproval (See **Olshtain, E., Weinbach,** L., op.cit.).

[16] 15 Play Scripts That Deal with Difficult Family. Marin Nathalie, "Jesse's Inappropriate Behavior" Act 3. https://shortplayscripts.com/play-script-about-family-problems-and-violence-7-characters/

downtone Daniel's disapproval and mitigate the complaint. In Jesse's speech, his complaint about his father's misbehaviour is more explicit. The complaint is upgraded with the adverb of frequency *frequently* and, at the same time, downgraded with the adverb *from time to time*. Since the comlpainees in both cases are absent, the complaint is mitigated and the blame is minimized by the complainers themselves.

According to A. Trosborg, a complaint is an illocutionary act in which the speaker expresses his/her disapproval, negative feelings, etc. towards the state of affairs described in the proposition and for which he/she holds the hearer responsible, either directly or indirectly[17]. N. Frijda defines emotions as conscious experience of pleasure or pain. He observes that the identification of a specific emotion with a particular form of action readiness is manifested in our expressive behavior. Thus, dissatisfaction is a sense of displeasure plus the urge to blame or criticize others. Hence, when the agent complains, or criticizes, then he/she feels a sense of displeasure and urge to make others guilty for his/her emotional state[18]. In the following passage Nick, who feels greatly devastated because his wife is missing, inflicts his revenge on the police officer who is in charge of detective work.

On my drive to the afternoon search area, I phoned Boney, started in as soon as she said hello.

'Why isn't the mall being searched?'

The mall will be searched, Nick. We have cops heading over there right now' [19].

In this communicative context, the wh-question does not seek for information. Instead, it implies criticism whereby/by which Nick complains about the process of investigation. Thus by mitigating his complaint, he also tries to make the police guilty of his disappointment and distress.

D. Boxer also indicates that "the speaker can indirectly complain about himself as well. In case of self-complaint, the speaker criticizes his/her own ability, actions or physical appearance, etc"[20].

'I ***haven't been upset enough about Amy,' I said. 'I know that.'***

'Maybe not. 'She finally looked up at me.'You're being weird.'

*'****I think that instead of panicking, I've just focused on being pissed at her.*** *Because we were in such a bad place lately.* ***It's like it feels wrong for me to worry too much because I don't have the right. I guess'*** [21].

In this passage the speaker feels guilty for maltreating his wife who has been missing for a couple of days. In order to relieve his distress and agitation, he makes self-complaint by accepting his responsibility for this tragic event.

However, situations where the speakers choose to display impolite communicative behavior can also be observed. In these interactions both the complainer and the

---

[17] **Trosborg, A.,** op.cit.

[18] **Frijda N.H.,** The Laws of Emotion//American Psychologist, May 1988, 43(5), pp.349-358. See p. 351. https://www.researchgate.net/publication/263920912_The_Laws_of_Emotion

[19] **Flynn G.,** Gone Girl. Crown Publishing Group, 2012, pp. 104-105.

[20] **Boxer D.,** Social Distance and Speech Behavior: The Case of Indirect Complaints// Journal of Pragmatics, North-Holland, 1993, 19, pp. 103-125. See p. 109. https://www.researchgate.net/publication/223828292_Social_distance_and_speech_behavior_The_case_of_indirect_complaints

[21] **Flynn G.,**op.cit. p. 125.

complainee may perform face-threatening acts by criticizing, insulting and blaming one another through direct speech acts. In case the complainer chooses to make a face-threatening act, the complaint is formulated with the help of a direct speech act.

Debby – ***Franny, where have you been? I was so worried about you.***

Frank Gallager – Why, she was with me all day, we had a great time together. I got tattoos.

Debby ***(Slaps him) - What the hell is wrong with you. You were supposed to take Franny to school.***

Frank – What's the big deal?

Debby - ***The big deal is that I didn't know where my kid was for 6 hours. I know you didn't give a shit where your kids were most of our lives but I care about mine***[22]***.***

The heated conversation between father and daughter is the result of the father's misbehaviour not only at the moment of speech but also in their past life. Dabby addresses her child with an interrogative utterance which expresses her indirect comlaints concerning the child's misbehaviour: *'Franny, where have you been? I was so worried about you.'* After her father's repeated attempts to protect his granddaughter, Debby addresses her disapproval towards his father who, in fact, is to blame for the current situation. She explicitly describes the misbehaviour, *'You were supposed to take Franny to school'*, and then criticizes her father for his carelessness toward his own children in the past: *'I know you didn't give a shit where your kids were most of our lives but I care about mine.'* Hence, the daughter breaks ties of affection with her father by making a face-threatening act. She performs an act of social rejection and denies the social competence of the complainee as a right father and a grandfather.

Admittedly, impoliteness may often occur in situations where there is an inequality of power between the speaker and the hearer. J. Culpeper states that the more powerful and higher status the speaker has, the more strongly a person realizes his/her freedom to be impolite, the more easily his/her greater power will force the weaker person to be polite to bear the threat of greater punishment[23]. Anyhow, the analysis of the practical material shows that this is not always the case. In the following passage, the police officer, who has the authority to show power, uses direct complaint. The feedback, which is given by a person of a lower status, a man who is under investigation, also represents a direct complaint.

Before we were done, Boney interrupted. 'I understand, guys, it's natural to want to feel involved. ***But what you did was dangerous. You have got to let us handle this kind of thing.'***

*'****That's just it, though, you aren't handling it,****' I said.* ***'You'd never have gotten this information about the gun, if we didn't go out there last night'*** [24].

Boney, the police officer, criticizes the complainee for his unduly behavior that hinders the process of investigation. In answer to this, the listener beats back the complaint with a direct speech act, deploring the complainer's inaction. The counter

---

[22] **Frank's Bodily Deterioration**, Part 3, Shameless, min. 2.27.
https://www.youtube.com/watch?v=T2JlEwhhyaQ

[23] **Culpeper J.,** Impoliteness: Using Language to Cause Offence. Cambridge University Press, 2011.

[24] **Flynn G.,** op.cit. p.142.

attack of direct complaint in this passage makes the context tense and unfriendly. In this context the model of the communicative situation is broken as it contains two complainer and two complainee roles instead of complainer-complainee.

The analysis of the communicative-pragmatic nature of complaints shows that it is not only the power of the speaker that has an effect on the degree of impoliteness. However, it also depends on the nature of the act and the distance between the interlocutors. Hence, family members who are in close relationship can also dismiss politeness principles when it comes to serious personal matters. In the following passage, where brother and sister are involved in an argument, one of them demands a restorative action from the other.

You're a man who cheats on his wife, you can never undo that.' *Go said." God, even Dad didn't cheat.* ***You're so-*** *I mean, your wife is missing, Amy's who knows where,* ***and you're here making time with a little – '***

'Go, enjoy this revisionist history in which you're Amy's champion. ***I mean, you never liked Amy, not even early on, and since all this happened, it's like-'***

'It's like I have sympathy for your missing wife, yeah, Nick. I have concern. Yeah, I do. ***Remember how before, when I said you were being weird? You're – It's insane, the way you're acting'*** [25].

As we can see, in this communicative situation, like in the previous one, we have a specific model of communicative situation. The negative evaluation of the situation is based on the behavior of the interlocutors, where each of them disapproves of the other's moral principles and code of conduct. The interlocutors perform their attacks and counter attacks by exchanging direct *(You're a man who cheats on his wife., you can never undo that; and you're here making time with a little; It's insane, the way you're acting; I mean, you never liked Amy, not even early on, and since all this happened, it's like-)* and indirect complaints (*Remember how before, when I said you were being weird?).*

Conclusion

The speech act class of Expressives performs linguistic realization of expressing emotions. Complaints belong to the category of expressive speech acts that convey the speaker's psychological state of mind. They display negative feelings such as dissatisfaction, annoyance, or disapproval regarding a perceived offense or inconvenience. This paper has explored the communicative and pragmatic dimensions of complaints in informal interaction. By analyzing both direct and indirect forms of expressing complaint, it becomes evident that complaints serve not only as expressions of dissatisfaction but also as strategic communicative acts shaped by contextual and relational factors. Direct complaints often involve explicit language, confrontational tone, and minimal politeness strategies, aiming to provoke immediate attention or resolution. In contrast, indirect complaints rely on implication, softened expressions, and politeness mechanisms, allowing the speaker to voice criticism while avoiding direct conflict. The analysis of the practical material comes to prove that the preliminary presupposition, made in the introductory part of the paper, that the choice of explicit or implicit ways of expressing negativity may largely be determined by social markers does

[25] Op. cit. p. 180-181.

not always work. It follows that contextual and relational factors more often determine the choice of direct or indirect ways of formulating complaint in everyday communication.

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ՊԱՐՈՆՅԱՆ – *Բողոքելու մշակութային գործաբանական տարբերությունները անգլերենում.* – Լինելով սոցիալ-մշակութային երևույթ՝ լեզուն հնարավորություն է տալիս մարդկանց հաղորդակցվելու հասարակության մյուս անդամների հետ: Լեզվագործաբանական հետազոտություններում վերլուծվում է խոսքային գործունեությունը և ընդգծվում է արտալեզվական հետևյալ գործոնները հաշվի առնելու անհրաժեշտությունը իմաստ ստեղծելիս՝ խոսողների մտադրությունները, հաղորդակցական նպատակները, անձնական վերաբերմունքն ու զգացմունքները և նրանց սոցիալ-մշակութային բնութագրերը: Սույն հոդվածի նպատակն է ուսումնասիրել բողոքի հաղորդակցական-գործաբանական առանձնահատկությունները անգլերենում: Բողոքը դասվում է արտահայտչական խոսքային ակտերի շարքին, որոնք արտահայտում են խոսողի զգացմունքները: Իլոկուտիվ մակարդակում բողոքները բացասական հուզական ուղերձ են արտահայտում, բողոքողները դժգոհում են որոշակի իրավիճակից կամ գործողությունից: Այս աշխատանքում կատարված գործնական նյութի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ բողոքները, ինչպես մյուս խոսքային ակտերը, կարող են ձևակերպվել ուղղակի և անուղղակի խոսքային ակտերի օգնությամբ: Ունենալով հակամարտային իլոկուտիվ բովանդակություն՝ բողոքը մեծապես կախված է հաղորդակցման գործընթացը կարգավորող քաղաքավարության սկզբունքներից: Հետազոտությամբ պարզվում է, թե ինչպես են որոշակի սոցիալական գործոններ ազդում խոսողների լեզվական միավորների ընտրության վրա բողոքի գործընթացում:

Բանալի բառեր – *գործաբանություն, խոսքային ակտերի տեսություն, քաղաքավարության սկզբունքներ, բողոք, ուղղակի/անուղղակի խոսքի ակտեր*

ШУШАНИК ПАРОНЯН – *Социокультурные прагматические различия в выражении жалоб на английском языке.*– Являясь социокультурным феноменом, язык позволяет людям общаться с другими членами общества. Анализируя коммуникативный аспект языка, прагматика подчеркивает необходимость учета определенных экстралингвистических факторов при создании смысла, таких как намерения говорящего, коммуникативные цели, личные установки и чувства, а также их социокультурные характеристики. Цель данной статьи — исследовать коммуникативно-прагматические особенности выражения жалобы в английском языке. Жалоба относится к экспрессивным речевым актам, то есть к классу речевых актов, выражающих чувства говорящего. На иллокутивном уровне жалобы выражают негативное эмоциональное сообщение, неодобрение говорящего определенной ситуации или недовольство каким-либо положением дел. Исследование практического материала, проведенное в данной работе, показывает, что жалобы, как и другие речевые акты, могут быть сформулированы с помощью прямых и косвенных речевых актов. Имея противиречивое иллокутивное содержание, жалоба в значительной степени зависит от принципов вежливости, которые регулируют процесс коммуникации. В исследовании предпринята попытка показать, как определенные социальные факторы влияют на выбор языка говорящими в процессе выражения жалобы.

Ключевые слова: *прагматика, теория речевых актов, принципы вежливости, жалобы, прямые/косвенные речевые акты*

Ethics Statement
The author confirm that all ethical requirements regarding the research have been met.

Conflict of Interest Statement
The author confirm that there is no conflict of interest.

References

Austin J.L., How to Do Things with Words. Oxford, Clarendon Press, 1962. Searle, J. R. (1969). Speech acts. An Essay in the Philosophy of Language. London: Cambridge University Press.

Boxer D., Social Distance and Speech Behavior: The Case of Indirect Complaints// Journal of Pragmatics, North-Holland, 1993, 19, pp. 103-125. See p. 109. https://www.researchgate.net/publication/223828292_Social_distance_and_speech_behavior_The_case_of_indirect_complaints

Brown P., Levinson S. C., Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1987

Culpeper J., Impoliteness: Using Language to Cause Offence. Cambridge University Press, 2011.

Frijda N.H., The Laws of Emotion//American Psychologist, May 1988, 43(5), pp.349-358. See p. 351.

House J., Kasper, G., Politeness markers in English and German. In F. Coulmas (Ed.), Conversational Routine, Berlin, De Gruyter Mouton, 1981, pp. 157-186.

Ifantidou E., Pragmatic competence and relevance. John Benjamins. Amsterdam/Philadelphia, 2014. Kecskes I., Intercultural pragmatics. Oxford University Press, 2013.

Laforest M., Scenes of Family Life: Complaining in Everyday Conversation// Journal of Pragmatics, Volume 34, Issues 10–11, October–November 2002, pp. 1595-1620.

Leech, G. Principles of Pragmatics. Longman, London, 1983.

Mao T. He Sh., An Integrated Approach to Pragmatic Competence: Its Framework and Properties// SAGE Open, April-June 2021 11(2), pp. 1–13. 2SAGE OpenApril-June 2021: 1 –13. DOI: 10.1177/21582440211011472. https://www.researchgate.net/publication/358580291_An_integrated_approach_to_pragmatic_competence_Its_framework_and_properties

Olshtain, E., Weinbach, L., Interlanguage features of the speech act of complaining// Interlanguage Pragmatics, 1993, 22, pp. 108-123, See p. 108.

Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford University press, 2006, p. 295.

Paronyan Sh., Rostomyan A., On the Interrelation between Cognitive and Emotional Minds in Speech// Armenian Folia Anglistika, 1(8), Yerevan, 2011, pp. 26-34.

Paronyan Sh., Rostomyan A., The Pragmatic Impact of Background Emotional Memory on Interpersonal Relations. Armenian Folia Anglistika, 2 (9), Yerevan, 2011, pp. 7-15.

Play Scripts That Deal with Difficult Family. Marin Nathalie, "Jesse's Inappropriate Behavior" Act 3. https://shortplayscripts.com/play-script-about-family-problems-and-violence-7-characters/

Searle J., A Taxonomy of Illocutionary Acts,' in K. Gunderson (ed.), Language, Mind and Knowledge, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1975, pp. 344–369.

Trosborg, A. Interlanguage Pragmatics: Requests, Complaints, and Apologies. Mouton de Gruyter, Berlin, 1995.

Verschueren J.,Understanding Pragmatics. London, New York et al., Arnold, 1999.

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 101-20
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.101

ԲԱՌԸՆՏՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՉԱՓԱՆԻՇՆԵՐԸ

ԱՐՏԱՇԵՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ*
Երևանի պետական համալսարան

Բառերը մարդուն հայտնի հասկացությունների, հույզերի ու ապրումների լեզվական արտահայտիչներն են, խոսք կառուցելու հիմնական շինանյութը, պատկերավոր ասած՝ քարերը, որոնցով պետք է կառուցել պատը՝ խոսքաշարը, ուստի դրանց ոչ ճիշտ ընտրությունն ու գործածությունը չեն հանգեցնի վերջնական անհրաժեշտ արդյունքի: Պատահական չէ, որ խոսքն ուսումնասիրողներից շատերն են կարևորել բառընտրությունն ու բառագործածությունը: Բառընտրությունը խոսք կառուցելու կարևոր նախապայմաններից է: Եթե բառընտրությունը ճիշտ չկատարվի, ապա խոսքն էլ ճիշտ, գեղեցիկ ու հստակ չի լինի: Բայց ինչպե՞ս որոշել, որ բառը ճիշտ է ընտրված, կա՞ն արդյոք չափանիշներ, որոնց պետք է հետևել բառերն ընտրելիս և դրանցով էլ գնահատել բառընտրությունը:
Հոդվածում քննության են առնվում բառընտրության առանձնահատկությունները: Կան մի շարք գործոններ, որոնք անհրաժեշտ է հաշվի առնել բառընտրություն կատարելիս, և դրանցից առաջինը բառիմաստն է: Կարևոր են նաև ոճական համապատասխանությունը, զուգակցելիությունը, իրադրային համապատասխանությունը և այլն: Այս գործոններից որևէ մեկի անտեսումը կհանգեցնի ոչ ճիշտ բառընտրության, հետևաբար նաև խոսքի ոչ ճիշտ կառուցման:

Բանալի բառեր – *բառերի կապակցություն, տեքստ, ոճական համապատասխանություն, իրադրային համապատասխանություն, բառերի կապակցելիություն, բառընտրություն, բառիմաստ, վերաբերմունքի արտահայտում, բնորոշում*

Գեղեցիկ և ճիշտ խոսք կազմելու համար կարևոր է համապատասխան բառընտրությունը: Բառընտրությունը պայմանավորվում է տարբեր հանգամանքներով՝ խոսք կազմողի նպատակադրմամբ, լեզվաիմացությամբ, հաղորդակցման իրադրությամբ և այլն: Հետևաբար բառընտրության առանձնահատ-

* **Արտաշես Սարգսյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայոց լեզվի ամբիոնի դոցենտ
Арташес Саргсян – кандидат филологических наук, доцент кафедры армянского языка ЕГУ
Artashes Sargsyan – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at YSU Chair of the Armenian Language
Էլ. փոստ՝ artashes.sargsyan@ysu.am ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-6165-4466

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 08.10.2025
Գրախոսվել է՝ 14.10.2025
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

կությունները քննելիս անհրաժեշտ է նկատի ունենալ մի շարք հանգամանքներ: *«Ճիշտ բառը ճիշտ տեղում* (արտահայտությունը ուշ միջնադարի հեղինակ Գրիգոր Վկայասերինն է),- ահա մի նշանաբան, որով պետք է առաջնորդվի ոչ միայն գիտնականն ու գրողը, այլև յուրաքանչյուր քաղաքացի»[1],- գրում է Պ. Պողոսյանը բառընտրությունն ուսումնասիրելիս: Դա անշուշտ ընդունելի է, սակայն իսկույն մի շարք հարցեր են ծագում. ո՞ր դեպքում է բառը ճիշտ տեղում, ի՞նչ չափանիշներով պետք է որոշել բառագործածության համապատասխանությունը խոսքաշարին, արդյո՞ք պետք է առաջնորդվել միայն լեզվազգացողությամբ, թե՞ հնարավոր է առանձնացնել որոշակի լեզվաոճական չափանիշներ: Թեև խոսքը իմաստային, կառուցվածքային և ոճական բազմազան դրսևորումներ ունի, բայց կարծում ենք, որ հնարավոր է գոնե հիմնականում հստակեցնել այն ընդհանուր սկզբունքները, որոնց պահպանումն անհրաժեշտ է ճիշտ բառընտրություն կատարելու համար: Իհարկե, միշտ էլ կարելի է տարբեր գնահատականներ տալ բառընտրությանը և, ընդհանրապես, կառուցված խոսքին, համարել այն հաջողված կամ ոչ, այսինքն՝ խոսքը գնահատելիս կարող է լինել նաև որոշակի սուբյեկտիվ վերաբերմունք, բայցևայնպես բառընտրության որոշակի չափանիշներ կան, որոնց անդրադարձել են տարբեր ուսումնասիրողներ:

Բառերը մարդուն հայտնի հասկացությունների, հույզերի ու ապրումների լեզվական արտահայտիչներն են, խոսք կառուցելու հիմնական շինանյութը, պատկերավոր ասած՝ քարերը, որոնցով պետք է կառուցել պատը՝ խոսքաշարը, ուստի դրանց ոչ ճիշտ ընտրությունն ու գործածությունը չեն հանգեցնի վերջնական անհրաժեշտ արդյունքի: Պատահական չէ, որ խոսքն ուսումնասիրողներից շատերն են կարևորել բառընտրությունն ու բառագործածությունը: «Հարյուր հազարներով են բառերը՝ հավաքված բառարաններում և դրված բոլորի տրամադրության տակ»,- գրում է Հ. Հարությունյանը[2]: Ամբողջ դժվարությունն այդ հսկայական պաշարից անհրաժեշտ բառն ընտրելն ու գործածելն է: Ինչպես ասել է Պարույր Սևակը. «Բառեր միշտ էլ կան, միայն գտնողներն են քիչ»: Հարց է ծագում, թե ինչպես պետք է ընտրել բառը:

Առաջին կարևոր հանգամանքը բառի ***ճիշտ արտաբերումը*** կամ ***գրությունն*** է (նայած թե խոսքը բանավո՞ր է, թե՞ գրավոր): Կարող է թվալ, որ բառի հնչունական կազմի կամ գրության աղավաղումը բառագործածությանը չի առնչվում, սակայն այդ աղավաղումն էլ հանգեցնում է բառագործածության սխալի և ահա թե ինչու: Օրինակ՝ երբեմն *ներողություն* բառի փոխարեն գործածում են *ներեղություն*-ը, *ուղարկել*-ի փոխարեն՝ *ուղղարկել*-ը և այլն: Այսինքն՝ տվյալ դեպքում գործածում են ոչ թե անհրաժեշտ բառը (*ներողություն, ուղարկել*), այլ մեկ

---

[1] **Պողոսյան Պ.** (1990): Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, հ. 1, ԵՊՀ հրատ., էջ 211:

[2] **Հարությունյան Հ.** (1986): Գեղարվեստական խոսք, «Սովետական գրող» հրատ., Եր., էջ 86:

ուրիշ միավոր, թեկուզ այդ բառի աղավաղված ձևը: Ստացվում է, որ սա էլ է բառագործածության սխալ, քանի որ անհրաժեշտ բառն այնուամենայնիվ չի գործածվել, թեև խոսք կազմողն իր կարծիքով ընտրել է հենց այդ բառը:

Ճիշտ բառընտրության մյուս նախապայմանը ***իմաստային համապատասխանությունն*** է, որի հիմքը բառիմաստի իմացությունն է: Այսինքն, եթե խոսք կազմողը ցանկանում է անվանել որևէ առարկա, գործողություն, հատկանիշ և այլն, պետք է ընտրի այն բառը, որն արտահայտում է անհրաժեշտ իմաստը: Իմաստով չհամապատասխանող բառեր գործածվում են այն դեպքում, երբ խոսողը չգիտի բառի արտահայտած իմաստը կամ իմաստները և նրբիմաստները: Այսինքն՝ նա գործածում է որևէ բառ՝ նրան վերագրելով այնպիսի իմաստ, որն այդ բառը չի արտահայտում: Այսպիսի սխալը կարող է առաջացնել իմաստի խաթարում, անտրամաբանականություն և այլն: Բառիմաստի չիմացությունից է լինում նաև հարանունների շփոթությունը, հոմանշային շարքի անդամի սխալ ընտրությունը: Այս գործոնները (հոմանիշ կամ հարանուն լինելը) մեծացնում են սխալվելու հավանականությունը, սակայն բոլորն էլ ըստ էության բառիմաստի չիմացության հետևանք են՝ տարբեր պատճառներով, ուստի կարելի է ներառել բառագործածության մեկ չափանիշի՝ *իմաստային համապատասխանության* խախտման մեջ, թեև դրանք երբեմն ներկայացվում են որպես սխալ բառագործածության տարբեր դրսևորումներ: Ավելի հանգամանորեն անդրադառնանք թվարկվածներին:

Ինչպես ասվեց, խոսողը կարող է չիմանալ բառի իմաստը և այն գործածել մի իմաստով, որն իր կարծիքով արտահայտում է այդ բառը, սակայն լսողները (ընթերցողները), եթե գիտեն գործածվող բառի իմաստը, այն կընկալեն իրենց հայտնի իմաստով, և խոսքի բովանդակությունը կխաթարվի: Երբեմն դա լինում է բառընտրության ոչ թե անհատական սխալ, այլ տարածված: Օրինակ՝ *ստեպ-ստեպ* բառը նշանակում է *հաճախ*, բայց երբեմն հանդիպում է սխալ կիրառությամբ՝ *հազվադեպ* իմաստի վերագրմամբ: Կամ *մեղանչել* բառը, որը նշանակում է *մեղք գործել*, գործածվում է *մեղա գալ, ներողություն խնդրել* իմաստով: Հր. Աճառյանը բառիմաստի փոփոխությունը քննելիս, ի թիվս այլ օրինակների, բերում է նաև հետևյալը. «Շատերը ***կոնկրետ*** բառի իմաստը չգիտեն և կարծում են, որ նշանակում է «համառոտ» (խոսքի համար): Մինչև անգամ մեր համալսարանի մի ուսանող մի օր ասաց ինձ. «Երևանից մինչև Քանաքեռ յոթը կիլոմետր է, բայց կոնկրետ ճանապարհ էլ կա, որ հինգ կիլոմետր է»[3]:

Մի բառի իմաստի վերագրում մյուսին, հետևաբար և գործածում մյուսի փոխարեն հաճախ լինում է հարանունների դեպքում: Հարանունները ձևով նման բառեր են, և այդ հանգամանքը մեծացնում է հարանունային շարքի անդամների շփոթությունը՝ *արհեստ-արվեստ, հասկացություն-հասկացողություն, պահպանել-պաշտպանել* և այլն:

---

[3] **Աճառյան Հր.** (2005): Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի համեմատությամբ 562 լեզուների, հավելյալ հատոր, ԵՊՀ հրատ., Եր., էջ 17:

Հոմանիշներն էլ իմաստով մոտ բառեր են, և այդ հանգամանքը ևս, ինչպես ասվել է, կարող է դառնալ բառագործածության սխալի պատճառ, քանի որ խոսողը երբեմն կարող է չիմանալ իմաստային նրբերանգները և կատարել հոմանշային շարքի անդամի ոչ ճիշտ ընտրություն: Հոմանշային շարքի անդամներից պետք է ընտրել տվյալ խոսքաշարին իմաստով (նաև մյուս հատկանիշներով, որոնց կանդրադառնանք) համապատասխանողը: Բերենք մամուլից քաղված մի քանի օրինակ. «Բախվելով հողաթմբին՝ մեքենան *ճախրել է* (փոխ. *թռել է*) մոտ տասնհինգ մետր և ընկել առվի մեջ». «Ձեր դեմքի վրա եղած խալերի *վայրը* (փոխ. *տեղը*) կարող է ինչ-որ բաներ հուշել բնավորության մասին»:

Ճիշտ ընտրված բառը նաև պետք է չառաջացնի ***իմաստի երկվություն***: Երկվությունը (ամֆիբոլիա) վերը նշվածներից տարբերվում է այն բանով, որ լսողները բառը կարող են ընկալել թե՛ խոսողի նկատի ունեցած իմաստով, թե՛ այլ իմաստով, մինչդեռ վերը թվարկված դեպքերում բառերը միայն ուրիշ՝ ոչ անհրաժեշտ իմաստով կընկալվեն: Ուրեմն, եթե նույնիսկ ընտրված է անհրաժեշտ բառը, սակայն կարող է խոսքաշարում իմաստի երկվություն առաջացնել, ապա կարելի է ասել, որ, այնուամենայնիվ, բառը լիարժեք ճիշտ ընտրված չէ: Իմաստի անհստակությունը քննելիս Հ. Աճառյանն անդրադառնում է նաև երկվության խնդրին՝ բերելով օրինակներ, որոնցից մեկը վերաբերում է հենց իր խոսքին: Նա գրում է. «Իմ այս աշխատության մեջ մի տեղ գրել էի «հինը նորից է հանում», որով ուզում էի ասել, թե «հին բառը նոր բառից է հանում», բայց զգացի, որ խոսքը երկդիմի է, և ընթերցողը պիտի հասկանա «հինը դարձյալ է հանում», երկդիմության առաջքը առնելու համար փոխեցի *հին բառերը նորերից է հանում,* այլևս երկդիմություն չկար: Ամեն հեղինակ պարտավոր է զգուշանալ և որևէ հնարավոր ձևով խուսափել նման երկդիմի ձևերից»[4]:

Անհրաժեշտ է նաև նկատի ունենալ բառի ***համատեքստային*** իմաստը: Բառերը տարբեր խոսքաշարերում կարող են տարբեր իմաստներ արտահայտել: Դա առաջին հերթին վերաբերում է բազմիմաստ բառերին ու դարձվածային միավորներին: Օրինակ՝ *գլխին տալ* նշանակում է *1. գլխին հարվածել, 2. ճնշել, լռեցնել, 3. ողբալ, սգալ, 4. զղջալ, ափսոսալ*[5]: Խոսքաշարի իմաստից է պարզ դառնում, թե կապակցությունը որ իմաստով է գործածվել: Եթե ընտրվել է այնպիսի բառ կամ դարձվածային միավոր, որը տվյալ խոսքաշարում այլ իմաստով է ընկալվում, մինչդեռ խոսողը չէր ցանկանում այդ իմաստն արտահայտել, ուրեմն սխալ բառընտրություն է կատարվել:

---

[4] **Աճառյան Հր.** (1955): Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի համեմատությամբ 562 լեզուների. Ներածություն, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., Եր., էջ 343:

[5] Տե՛ս **Սուքիասյան Ա., Գալստյան Ս.** (1975): Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, ԵՊՀ հրատ., Եր., էջ 149:

Հնարավոր է նաև, որ անգամ բառի շարադասության փոփոխությունը փոխի բառիմաստը. «....**կոչեցյալ**՝ նախադաս նշանակում է «հռչակավոր, հենց այդ բանի համար կանչված», ինչպես՝ *կոչեցյալ բժիշկ Կարապետյանը...* հետադաս՝ «անունով միայն, անարժեք» *բժիշկ կոչեցյալ Կարապետյանը*»[6]: Բառն իմաստային առումով ճիշտ է ընտրված այն դեպքում, եթե կառույցում արտահայտում է հենց այն իմաստը, որն անհրաժեշտ է:

Ճիշտ բառընտրությունը պայմանավորվում է նաև ***իրադրության համապատասխանությամբ***, այսինքն՝ խոսողը պետք է ընտրի տվյալ իրադրությանը համապատասխան բառեր: Հր. Աճառյանը գրում է. «Ձիապանը, խոսելիս, երբ ասում է «անասունս», հասկանում ենք «ձի», իսկ երբ հողագործն է ասում, հասկանում ենք «եզ»»[7]: Երբեմն բառը կարող է իմաստով և ոճով համապատասխանել խոսքաշարին, բայց անհամապատասխան լինել իրադրայնորեն: Իրադրությունը այն պայմանների ամբողջությունն է, որում իրականանում է հաղորդակցումը: Հետևաբար իրադրությունը ձևավորվում է մի շարք հանգամանքներով: Խոսողը պետք է հաշվի առնի լսարանի տարիքային, կրթական, հոգեբանական, ազգային, կրոնական, մշակութային և մյուս հատկանիշները, ինչպես նաև հաղորդակցման տեղը և ժամանակը: Այս համանգամանքները հաշվի չառնելու դեպքում ընտրված բառը կարող է հասկանալի չլինել կամ ընկալվել որպես վիրավորական, անտեղի, անհեթեթ և այլն: Օրինակ՝ ոչ մասնագետին մասնագիտական նեղ բառապաշարով ինչ-որ բան բացատրելը ճիշտ չէ: Գ. Վահանյանը բառագործածության համապատասխանությունը քննելիս անդրադարձել Հ. Թումանյանի ստեղծագործություններից մի քանիսում գործածված *մնալ* բառին: Գ. Վահանյանը նշում է, որ Հ. Թումանյանը *մնալ* բառը «սպասել» իմաստով հաջող կիրառել է «Անուշ» պոեմում.

Մնում էր յարին,
Ու չեկավ նա տես:

Իսկ «Գետակը» մանկական բանաստեղծության մեջ *մնալ* բառի՝ «սպասել» իմաստով կիրառությունը Գ. Վահանյանը պատճառաբանված ու հաջող չի համարում թերևս այն պատճառով, որ մանուկներին կարող է հասկանալի չլինել.

Ցածն էլ՝ հովտում
Անուշահոտ,
Ինձ են *մնում*
Ծաղիկ ու խոտ,
Հոգնած-ծարավ
Տավար ու հոտ[8]:

---

[6] **Աճառյան Հր.** (2005), էջ 41:
[7] Նույն տեղում, էջ 40:
[8] Տե՛ս **Վահանյան Գ.** (1956): Հայոց լեզվի ոճաբանության ձեռնարկ, Եր., էջ 15:

Կամ տվյալ իրադրությունում սովորաբար կիրառվող բառի փոխարեն այլ բառի գործածությունը ընդունելի չէ, եթե նույնիսկ բառը իմաստով և ոճականորեն համապատասխանում է խոսքին: Օրինակ՝ մարդու մահվան վերաբերյալ լուրը պաշտոնական հաղորդագրություններում ընդունված է հայտնել *կյանքից հեռանալ* կապակցությամբ, այլ ոչ թե *մահանալ* բառով, որը գրական ոճի է, բայց իրադրայնորեն համապատասխան չէ:

Ճիշտ բառընտրության մյուս պայմանը ***խոսողի համապատասխան վերաբերմունքի*** արտահայտումն է: Հայտնի է, որ բառերի միջոցով արտահայտվում է նաև որոշակի վերաբերմունք: Օրինակ՝ որևէ մարդու *ճաշակի՛ր, վայելի՛ր, կե՛ր* կամ *լափի՛ր* ասելով՝ խոսողն արտահայտում է տարբեր վերաբերմունքներ: Եթե նա չի ցանկանում վիրավորել, բայց գործածում է *լափի՛ր* բառաձևը, ուրեմն բառընտրությունը սխալ է կատարել, և հակառակը. եթե վիրավորելու ցանկություն կա, բայց գործածվել է ոչ վիրավորական բառ, ապա բառընտրությունը դարձյալ ճիշտ չէ: Խոսք կազմողը պետք է ընտրի իր նպատակն ապահովող բառը: Հեղինակները փոփոխում, ուղղում, հղկում են խոսքը, մինչև որ գտնեն իրենց կարծիքով անհրաժեշտ բառը, և դա երբեմն տարիներ է տևում (հիշենք գեղարվեստական տարբեր ստեղծագործությունների մշակման օրինակները): Համապատասխան վերաբերմունք արտահայտելու համար անհրաժեշտ է ընտրություն կատարել հոմանշային շարքերի անդամների, բառապաշարի տարբեր շերտերի, հայերեն և օտար բառերի, ինչպես նաև այլ միավորների միջև: Օտար բառերի կիրառության վերաբերյալ Հր. Աճառյանը գրում է. «Օտար բառերը, իբրև անսովոր, իմաստի սաստկություն են ստացել. հայ. երբ ասում ենք *հարց, խնդիր,* կամ ռուս.՝ *вопрос, задача,* սրանք այնքան ուժեղ չեն երևում, բայց երբ ասում ենք ֆրանս. Problème, իմաստը սաստկանում, բարձրանում է, դառնում է *դժվարին, անլուծելի խնդիր,* մինչդեռ ֆրանսերեն-նում այդպես չէ: ....Սրա համար է, որ բազմաթիվ նախատական բառեր մուտք են գործել մեր լեզվի մեջ, իբրև ավելի ուժեղ, քան մեր սովորական բառերը, ինչպես՝ ռուս.՝ *նախալ, պաղլեց, սվոլըչ, միրզավեց* և նմանները»[9]: Հր. Աճառյանի այս դիպուկ դիտարկմանը հավելենք, որ նշված բառերի մեծ մասն առաջին հերթին գործածվում է խոսակցական լեզվում:

Վերաբերմունքի դրսևորման և ընկալման համար կարևոր են նաև *համատեքստն* ու *իրադրությունը* (տե՛ս վերը), քանի որ նույնիսկ դրական իմաստով բառը որոշակի համատեքստում կարող է հեգնական կամ բացասական երանգով ընկալվել: Գրավոր խոսքում նման բառերն առանձնացվում են չակերտներով, իսկ բանավոր խոսքում՝ արտաբերման եղանակով (տոն, հնչերանգ և այլն), օրինակ՝ «Այո՛, նա շա՛տ *«խելոք»* մարդ է»: Ինչպես տեսնում ենք, վերաբերմունքի արտահայտումը պայմանավորվում է մի քանի հանգամանքով, և ճիշտ բառընտրություն կատարելու համար անհրաժեշտ է հաշվի առնել բոլորը:

---

[9] **Աճառյան Հր.** (2005), էջ 53:

Ճիշտ բառընտրություն կատարելու համար հարկավոր է հաշվի առնել նաև ***բառերի զուգակցելիությունը***։ Ինչպես նշում է Յու. Ավետիսյանը. «Բառի խոսքաշարային ավանդական առնչությունների նկատմամբ անուշադրությունը կարող է առիթ տալ բառի իմաստային աղավաղումների, հետևաբար նաև ոչ ճիշտ ընկալումների։ Իր հերթին բառի իմաստային և ձևային յուրահատկությունների անտեսումը հանգեցնում է բառերի կապակցական անճշտությունների։ Օր.՝ «գործավարության **վարման** մասին», «գործավարություն **կատարել**» կապակցություններում ընդգծված բառերը իրենց տեղում չեն. զբաղեցնում են **կազմակերպել** և **իրականացնել** բառերի տեղը՝ «գործավարության **կազմակերպման** մասին», «գործավարություն **իրականացնել**»»[10]։ Երբեմն նույնիսկ իմաստով շատ մոտ բառերը կարող են զուգակցելիության տարբեր դրսևորումներ ունենալ։ Օրինակ՝ հայտնի է, որ շատ գոյականների (հատկապես նյութի անվանումների) բացառական հոլովաձևը որոշչային կիրառության դեպքում իմաստով գրեթե համարժեք է այդ գոյականներից *-է, -յա* վերջածանցներով կազմված հարաբերական ածականներին, ինչպես՝ *փայտից-փայտե-փայտյա, երկաթից-երկաթե-երկաթյա* և այլն։ Բայց որոշ կապակցություններում այդպիսի բառերը, չնայած իմաստային մերձությանը, չեն փոխարինում միմյանց, քանի որ տարբեր զուգակցելիություն ունեն։ Օրինակ՝ *կաշվե իրեր* կապակցությունը ճիշտ է, սակայն *բնական կաշվե իրեր* կապակցությունն ընդունելի չէ, քանի որ *բնական* բառը *կաշվե* ածականի համար լրացում չի դառնում, մինչդեռ *բնական կաշվից իրեր* կապակցությունը ճիշտ է, քանի որ *կաշվից* գոյականը կարող է ստանալ *բնական* լրացումը։ Կամ *ներեցե՛ք* և *ներե՛ք* բառաձևերը նույնիմաստ են, սակայն որոշ կիրառություններում փոխադարձ փոխարինելի չեն։ Օրինակ՝ որևէ մեկին որևէ խնդրանքով դիմելիս ընդունված է գործածել *ներեցե՛ք*-ը՝ «-*Ներեցե՛ք,* ինչպե՞ս գնամ այդ թանգարան»։ Խոսակցական լեզվում այս գործառույթով հաճախ կիրառվում է նաև ենթադրական եղանակի բայաձևը՝ *կներեք,* որն այս կիրառությամբ առանձնանում է, քանի որ նման կապակցություններում այլ բայերի ենթադրականի ձևեր հրամայականի փոխարեն ընդունված չէ գործածել։

Բառերի զուգակցելիության վրա ազդում են բառերի նրբիմաստները և լեզվական ավանդույթը, որը երբեմն դժվար է մեկնաբանել։ Հր. Աճառյանը գրում է. «Ոճերն ու բառերն էլ կարող են լինել սխալ ու անտրամաբան. օրինակ՝ գրաբար ասվում է **գան ըմպել,** որ է աշխ.՝ **ծեծ ուտել**...., բայց ծեծը ոչ կուտեն և ոչ էլ կխմեն»[11]։ Իհարկե, հատկապես գեղարվեստական ստեղծագործություններում երբեմն հնարավոր են ոչ օրինաչափ, անսովոր զուգորդումներ, բայց դրանք պետք է ոճական-կիրառական տեսանկյունից արդարացված լինեն։ Ոճական նպատակներով կառուցված անհամատեղելի կապակցություններ են

[10] **Ավետիսյան Յու., Սարգսյան Ա., Թելյան Լ.** և ուրիշներ (2019)։ Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, «Զանգակ» հրատ., Եր., էջ 53-54։

[11] **Աճառյան Հր.** (2005), էջ 116։

նրբաբանությունները (օքսիմորոն), օրինակ՝ *մեծ երեխա, տխուր ուրախություն:* Պ. Պողոսյանն այսպես է սահմանում. «Նրբաբանությունը փոխակերպության այն տեսակն է, որն առաջանում է երկու միմյանց ժխտող ու հակադիր հասկացությունների կապակցությամբ: Սակայն ամեն մի միմյանց ժխտող ու հակադիր հասկացությունների պատահական զուգորդում չի կարող դառնալ նրբաբանություն: Նրբաբանություն է առաջանում, երբ իմաստով միմյանց ժխտող բառ-հասկացություններն ընտրվում են այնպես, որ դրանց զուգորդումով արտահայտվի իմաստալից գաղափար»[12]:

Բառը խոսքաշարին պետք է ***համապատասխանի*** նաև ***ոճականորեն***: Եթե նույնիսկ բառն իմաստով համապատասխանում է համատեքստին, արտահայտում է անհրաժեշտ վերաբերմունքը, կարող է ոճականորեն անհամապատասխան լինել, հետևաբար և ոչ ճիշտ ընտրված: Ոճական համապատասխանությունն առաջին հերթին գործածված բառի համապատասխանությունն է գործառական ոճին (բայց ոչ միայն): Օրինակ՝ տեղեկանքներում ընդունված է կիրառել հետևյալ ձևակերպումը. «Տրվում է առ այն»: Եթե գրվի «Տրվում է այն բանի համար», ապա մոտավորապես նույն իմաստը կարտահայտվի, սակայն գործածված կապակցությունը չի համապատասխանի պաշտոնական/վարչական ոճում ընդունվածին, հետևաբար ճիշտ ընտրված չի լինի: Նույն ձևով՝ *ի կատարումն – կատարման համար:* Գեղարվեստական խոսքում համապատասխանության խնդիրն ավելի լայն դրսևորումներ ունի:

Ոճական առումով համապատասխանությունը ներառում է ոչ միայն բառի համապատասխանությունը գործառական ոճին, այլև համապատասխանությունը խոսքաշարին: Հետևաբար գեղարվեստական խոսքում բառը պետք է համապատասխանի նաև գեղարվեստական պատկերին: Հ. Թումանյանի պոեզիայում բառընտրությանն առնչվող խնդիրները քննելիս Զ. Ավետիսյանը գրում է. «Բառի՝ միտք ու զգացմունք արտահայտելու կարողությունը, սակայն, դրսևորվում է միայն հեղինակային տողի ընդհանուր համատեքստում, ուրիշ այլ բառերի համագործակցության մեջ: Այս դեպքում բառի արժեքն արտահայտվում է ոչ միայն նրա իմաստային դերով, այլև հեղինակային միտքը պատկերող բառային խմբում գրաված տեղով»[13]: Իհարկե, ինչպես նշվել է, հնարավոր է նաև սուբյեկտիվ գնահատում այն մասին, թե որքանով է հեղինակին հաջողվել գտնել ամենատեղին, բոլոր առումներով ամենահամապատասխան բառը: Հիշենք Հ. Թումանյանի «Շունն ու Կատուն» ստեղծագործությանը վերաբերող հայտնի փաստը, որի մասին Հ. Թումանյանը գրել է Ց. Խանզադյա-

[12] **Պողոսյան Պ.** (1991): Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, հ. 2, ԵՊՀ հրատ., Եր. էջ 77:
[13] **Ավետիսյան Զ.** (1968): Բառընտրությունը և բառօգտագործումը Թումանյանի պոեզիայում // Պատմա-բանասիրական հանդես, համար 3, էջ 169:

նին ուղղված նամակում. ««Շունն ու Կատուն» եթե իմ առաջին գրքում (Մոսկվայի) չկա՝ պատճառը հանգուցյալ Արասխանյանի զարմանքն է, որ նա հայտնեց ինձ 1889 թվականին, երբ տարա նրա «Մուրճում» տպագրելու։ Կարդաց, շատ զարմացավ և հարցրեց, թե՝ ասացեք խնդրեմ՝ Շուն ու Կատու և բանաստեղծություն, սրանք ինչ կապ ունեն իրար հետ, էն էլ էս տեսակ վայրենի լեզվով»[14]։ Ինչպես հայտնի է, «վայրենի լեզվով» գրված այդ բալլադը հայ գրականության ամենահայտնի ստեղծագործություններից է։ Թեև հնարավոր է նաև այսպիսի սուբյեկտիվ գնահատական (ոչ միայն բառընտրության վերաբերյալ), սակայն ժամանակն ի վերջո ցույց է տալիս, թե ստեղծագործությունը որքանով է հաջողված։ Նշենք նաև, որ Հ. Թումանյանն անընդհատ մշակել է իր մի շարք ստեղծագործություններ, որոնց թվում նաև «Շունն ու Կատուն»։ Ինչպես նշվում է այս ստեղծագործությանը վերաբերող ծանոթագրությունում. «Առհասարակ, շուրջ երեսուն տարի, ժամանակ առ ժամանակ Թումանյանն անդրադարձել է այս երկին, կատարել փոփոխություններ և շտկումներ»[15]։

Գեղարվեստական խոսքում անհատական ոճը թերևս ամենացայտուն դրսևորումն ունի, ուստի բառընտրությունն է՛լ ավելի բազմազան է ու տարաբնույթ, իսկ դրա լավ կամ վատ լինելը պայմանավորվում է հեղինակի վարպետությամբ։ Հր. Աճառյանը գրում է. «Մի դաշտ կա միայն, ուր անհատական կամքը ազատ է ամեն կամայականության, նույնիսկ ամեն սանձարձակության. դա է գրականության դաշտը։ Այստեղ ահա կատարվել ու կատարվում են ամեն տեսակի ձևափոխություններ լեզվի վերաբերմամբ՝ սկսած ամենից ավելի գնահատելի ու քաջալերելի ձևերից, մինչև ամենաանպիտան անճոռնիությունները։ Այստեղ գրագետը ազատ է իր գրչի ծայրից դուրս վտարելու ամեն մի խժաբանություն, օտար կամ եկամուտ ձև, և ընտրելու, ընդունելու և ստեղծագործելու ամենից գեղեցիկ, ամենից ներդաշնակ բառերը, ամենից գունագեղ դարձվածները, ամենից հարազատ ու նկարեն ոճերը։ Այստեղ գրագետը ազատ է նույնպես հնարելու բոլորովին այլանդակ, անհասկանալի, իրականության մեջ անգո և լեզվի ոգուն անհարազատ ձևեր»[16]։ Այդ «հնարած» ձևերի՝ հեղինակային նորաբանությունների կիրառությունը ևս պետք է համապատասխանի բառագործածության ընդհանուր սկզբունքներին։ Անհաջող նորաբանության կիրառումն էլ ոչ ճիշտ բառընտրություն է, քանի որ հեղինակը նախընտրել է գործածել ոչ թե եղած որևէ բառ՝ այդ բառը համարելով անհամապատասխան, այլ ստեղծել է իր նախընտրած բառը։ Եթե նորաբանությունը հաջողված է, ուրեմն բառընտրությունն էլ ճիշտ է։ Իհարկե, այս դեպքում դարձյալ գնահատողի վերաբերմունքը սուբյեկտիվ կարող է լինել, սակայն

[14] **Թումանյան Հ.** (1990)։ Երկերի լիակատար ժողովածու (10 հատորով), ՀԳՀ հրատ., Եր., էջ 549։
[15] Նույն տեղում։
[16] **Աճառյան Հր.** (1955), էջ 439։

մասնագիտական կարծիքն ու ժամանակը կարծես թե աստիճանաբար հստակեցնում են նորաբանության հաջողված կամ անհաջող լինելը: Հր. Աճառյանը գրում է. «Անհատական կամքի մի այլ ձև է մութ ու խրթին գրելու արվեստը, որ ունեցել են զանազան հեղինակներ ամեն ազգի մեջ: Հայոց մեջ այս կարգի հին գրողների մասին խոսել ենք վերը (Մագիստրոս): Մեզ մոտ նոր ժամանակներում էլ եղել են այսպիսի մութ գրողներ, թեև ոչ այս աստիճան: Օրինակ՝ արևմտահայերից կարելի է հիշել Եղիա Տեմիրճիպաշյանին, որ կեղծ գեղեցկություն սարքելու մտադրությամբ մերթ շարադասության անսովոր մի ձև էր գտնում, մերթ անհասկանալի մի բառ թխում»[17]: Ի թիվս այլ օրինակների՝ Հր. Աճառյանը բերում է նաև Ե. Տեմիրճիպաշյանի գործածած *երկնօձահանգետ* բառը, որը հեղինակը գործածել է *կայծակնանման* իմաստով (կայծակ՝ երկնային օձ): Նույնիսկ դիպվածային կիրառությամբ բառերը, որոնք համագործածական դառնալու հավակնություն չունեն, պետք է արդարացված լինեն և համապատասխանեն բառընտրության ընդհանուր սկզբունքներին, եթե անգամ բառակազմորեն ճիշտ են: Ինչպես նշում է Հր. Աճառյանը մի շարք ճիշտ ու անհրաժեշտ բառեր քննելուց հետո. «Սրանց հակառակ, արվեստական բնույթ է կրում հայերենի բարդությանց մի ստվար մասը. ինչ. *դամբարապայծառ, լուսաջահայեղց, կայծակնաճաճանչեցուցեալ* և նման ճամարտակ բառեր, որոնցով հեղինակները ուզում էին իրենց գրվածքներին ուժ և ազդեցություն տալ»[18]:

Ոճական *համապատասխանությունից* պետք է տարբերակել ***ոճական ճիշտ կիրառությունը:*** Ոճական տարբեր հնարներ ստեղծելիս հեղինակը պետք է կարողանա գտնել ու կիրառել այն բառը, որն այդ հնարը ճիշտ է ձևավորում: Օրինակ՝ *բաղաձայնույթ* ստեղծելիս հեղինակը նույնիմաստ բառերից ընտրում է այն, որում կա(ն) խոսքաշարում կրկնվող բաղաձայն(ներ)ը, թեև այլ բառեր ևս իր մյուս հատկանիշներով (իմաստ, ոճական և իրադրային համապատասխանություն և այլն) կարող էին գործածվել: Օրինակ՝ Վ. Տերյանը «Շշուկ ու շրշյուն» բանաստեղծության մեջ ստեղծել է «Աշնան մշուշում՝ շշուկ ու *շրշյուն*» բաղաձայնույթ պարունակող տողը[19]: Եթե *շրշյուն*-ի փոխարեն գործածվեր *խշշյուն* բառը, այն տաղաչափորեն և ոճականորեն, մասամբ էլ իմաստով կհամապատասխաներ, և նույնիսկ բաղաձայնույթն էլ կպահպանվեր, քանի որ դարձյալ երկու *շ* հնչյուն կլիներ, բայց Վ. Տերյանն ընտրել է *շրշյուն*-ը, որով նախ բաղաձայնույթն ավելի ցայտուն է, քանի որ *շ*-ն բառասկզբում է, ինչպես *շշուկ*-ում, բացի դրանից՝ շրշյունն ավելի մեղմ, ցածր ձայն է և ավելի մոտ

[17] Նույն տեղում, էջ 439:

[18] **Աճառյան Հր.** (1957): Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի համեմատությամբ 562 լեզուների, հ. 3, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., Եր., էջ 139:

[19] Տե՛ս **Տերյան Վ.** (1960: Երկերի ժողովածու (3 հատորով), «Հայպետհրատ», Եր., էջ 189:

է շշուկին: Այսինքն՝ բառը ճիշտ է ընտրվել բոլոր չափանիշներով: Անձնավորում, մակդիր, համեմատություն և ոճական այլ հնարներ ստեղծելիս հեղինակը փնտրում է այն բառը, որը ոչ միայն ոճական մյուս հատկանիշներով կհամապատասխանի, այլև ճիշտ կձևավորի ոճական անհրաժեշտ հնարը:

Չափածո խոսքի դեպքում ավելանում է բառընտրության ևս մեկ չափանիշ՝ ***բառի տաղաչափական համապատասխանությունը***: Բացի մյուս չափանիշներից՝ անհրաժեշտ է հաշվի առնել նաև այն հանգամանքը, թե որքանով է տվյալ բառը հնարավորություն ստեղծում ապահովելու ստեղծագործության ռիթմականությունն ու հանգավորումը: Զ. Ավետիսյանն այս խնդրի մասին գրում է. «Բառի տեսակարար կշիռը է՛լ ավելի է մեծանում չափածո խոսքում: Այստեղ հաշվի են առնվում ոչ միայն բառի իմաստն ու գրաված դիրքը, այլև քերականական ճկունությունը, չափը, ֆոնետիկան, հանգը: Վերջինս կարևոր է բանաստեղծի համար: Հաճախ լինում է այնպես, որ ընտրված բառը իմաստային առումով բանաստեղծական տողի համար խիստ դիպուկ է, մինչդեռ չի հանգավորվում. այն դառնում է անօգտագործելի»[20]: Տաղաչափական խնդիրները երբեմն մղում են այն բանին, որ հեղինակները փոքր-ինչ ձևափոխում են բառերը՝ հնչյուններ կամ ածանցներ ավելացնելով, կամ կազմում են նոր բառեր, գրում են գաղտնավանկի *ը*-ն, որ այն ավելի ուժգին արտաբերվի, գործածում են քերականական ոչ օրինաչափ կամ հնացած ձևեր, օտար բառեր և այլն: Պ. Շարաբխանյանը գրում է. «Օտար բառերի գործածություններ եղել են նաև միջնադարյան բանաստեղծության մեջ՝ Ֆրիկի, Կ. Երզնկացու և ուրիշների չափածո երկերում: Կ. Երզնկացու տողերում գործածված օտար բառերի գրեթե կեսը հանգերի մեջ է»[21]: Ինչպես տեսնում ենք, խոսքի չափածո լինելն էապես ազդում է բառընտրության վրա և երբեմն կարող է մղել անհաջող բառընտրության: Պ. Շարաբխանյանը օրինակ է բերում Վ. Տերյանի հայտնի տողերը.

Սիրում եմ այդ անվրդով
Սառնությունը Ձեր սրտի,
Եվ չեմ ուզում իմ վշտով
Հուզել վիշտ Ձեր ***հուտթի***:

Ապա հավելում է. «*Հուտթի* (գրաբարում՝ *յուտթի*) բառը նշանակում է ջրով ուռճացած, արգավանդ, պտղաբեր, բերրի և մեր հին ու նոր լեզուների մեջ գործածվում է որպես ածական այնպիսի թանձրացական գոյականների, ինչպիսիք են՝ հողը, երկիրը, արտը, պարտեզը և այլն: Բայց **վիշտ** բառի համար որպես ածական՝ «վիշտը Ձեր հուտթի», տեղին չէ նույնիսկ փոխաբերական իմաստով: Կարելի է մտածել, որ այդ բառը հիշյալ բանատողում գործածված է մի նոր նշանակությամբ՝ գուցե մեծ, անսահման, և կամ պետք է ընդունել, որ սոսկ

[20] **Ավետիսյան Զ.** (1968), էջ 169:
[21] **Շարաբխանյան Պ.** (2005): Հանգաբանություն, ԵՊՀ հրատ., Եր., էջ 162:

հանգի համար գործածված մի պատահական բառ է, որ չի պատշաճում տվյալ նախադասության բովանդակությանը»[22]:

Երբեմն էլ օտար բառերի, հնաբանությունների գործածությունը կարող է ինքնանպատակ լինել: Հր. Աճառյանը բառաքննություն կատարելիս մի առիթով գրում է. «Այժմ այդ բառը (պսեմ) գոյություն չունի ոչ մի բարբառում, մեր գրական հայերենն էլ չի գործածում: Գտնվել է միայն մի խելոք անձ, որ «Մասիս» ամսաթերթում 90-ական թվերին հրատարակել է երեք տնից բաղկացած մի ոտանավոր, որի առաջին տունը վերջանում է *վսեմը* բառով, երկրորդը՝ *նսեմը*, երրորդը՝ *պսեմը:* Բանաստեղծը գրել է անշուշտ այս ոտանավորը ցույց տալու համար բոլորին, թե գիտե այդ *պսեմ* բառը, որ, իհարկե, Առձեռն բառարանում է տեսել»[23]: Հետևաբար, թեկուզ տաղաչափական նպատակներով քերականական ոչ օրինաչափ կամ հնացած ձևերի, օտար բառերի և այլ միավորների գործածումը պետք է արդարացված լինի:

Բառընտրության մյուս չափանիշը ***տեղինությունը*** կամ ***անհրաժեշտությունն*** է: Պետք է խուսափել ավելորդ բառեր կիրառելուց: Ինչպես գրում է Հ. Հարությունյանը. «Գրողի համար ամեն մի ավելորդ բառ մոտավորապես նույնն է, ինչ դերասանի համար ավելորդ շարժումը, երաժշտի համար՝ ավելորդ ձայնը, նկարչի համար՝ ավելորդ գույնն ու վրձնահարվածը»[24]: Ինքնին «մակաբույծ» բառեր չկան: Ցանկացած բառ կարող է վերածվել «մակաբույծ» բառի, եթե անտեղի է կիրառվել: Բայց ինչպե՞ս որոշել բառի ավելորդությունը: Բառերի գործածության տեղինությունը որոշելը թերևս բառագործածության գնահատման ամենաբարդ խնդիրն է: Կան հավելումով ձևավորվող ոճական մի շարք հնարներ, օրինակ՝ *կրկնություն, կրկնապատկություն, երկրորդում, բաղհյուսում, բազմաշաղկապություն* և այլն[25]: Այս հնարներում լինում են տարբեր ձևերով ու նպատակադրումներով կրկնվող բառեր կամ կապակցություններ, սակայն դրանք ավելորդ չեն համարվում, քանի որ հեղինակը դիտավորյալ, նպատակային է կրկնել որևէ միավոր: Ավելորդաբանության դեպքում կիրառությունը դիտավորյալ չէ:

Բառի կամ կապակցության ավելորդությունը հիմնականում դրսևորվում է մի քանի ձևով:

Ա) Ավելորդ համարվող միավորի իմաստն արտահայտվում է այլ բառի մեջ եղած արմատով կամ ածանցով, օրինակ՝ *նարնջագույն գույնի պայուսակ* (փոխ.՝ *նարնջագույն պայուսակ*), *նախօրոք նախազգալ* (փոխ.՝ *նախազգալ*), *իր ինքնակենսագրությունը* (փոխ.՝ *ինքնակենսագրությունը*): Սա համարվում է

---

[22] Նույն տեղում, էջ 163:
[23] **Աճառյան Հր.** (2005), էջ 151:
[24] **Հարությունյան Հ.,** նշվ.աշխ., էջ 130:
[25] Տե՛ս **Պողոսյան Պ.** (1991), հ. 2, էջ 102-128:

կրկնաբանություն (տավտոլոգիա[26]): Որոշ դեպքերում կրկնաբանությունն ընդունելի է համարվում, օրինակ՝ իրավական փաստաթղթերում՝ իմաստի լիակատար պարզությունն ու ճշգրտությունն ապահովելու համար:

Բ) Ավելորդ համարվող միավորի իմաստն արտահայտվում է այլ բառի քերականական ձևույթով, օրինակ՝ *մենք գնացինք* (*գնացինք* բայի վերջավորությունն արտահայտում է առաջին դեմքի հոգնակի թվի իմաստ, ուստի հասկանալի է, որ ենթական պետք է լինի *մենք*-ը):

Գ) Ավելորդ համարվող միավորի իմաստն արտահայտվում է այլ բառի իմաստով: Սա համարվում է *պլեոնազմ*՝ իմաստի կրկնություն, օրինակ՝ *շտապ կերպով գնալ* (փոխ.՝ *շտապ գնալ*), *նորից կրկնել* (փոխ.՝ *կրկնել*), *հետ վերադառնալ* (փոխ.՝ *վերադառնալ*):

Դ) Խոսքաշարում անհարկի կրկնվում է միևնույն բառը կամ կապակցությունը, որն այդ խոսքաշարում որևէ անհրաժեշտ իմաստ չի արտահայտում: Այդպես հաճախ են գործածում *ուրեմն, դե ինչ, բնականաբար, խոսքի օրինակ, հա, իհարկե* և այլ բառեր:

Հավելումով ձևավորվող *ոճական հնարների* և *ավելորդաբանությունների* տարբերակման հիմքերից մեկը կիրառության դիտավորյալ լինելը կամ չլինելն է, և այս չափանիշով հիմնականում հնարավոր է դրանք տարբերակել իրարից: Անհամեմատ դժվար է *լեզվական հավելուրդայնությունը* և *ավելորդաբանության*՝ Բ և Գ կետերում նշված դրսևորումները տարբերակելը: Ինչպես գրում է Ա. Աբրահամյանը. «Ամբողջական տեքստի հավելուրդայնությունը (բովանդակության և արտահայտության ծավալային համապատասխանության տեսանկյունից) ևս սկզբունքորեն չափման ենթակա չէ, քանի որ չկան դրա հստակ և հաստատուն չափանիշներ: Տեքստի կամ նրա որևէ հատվածի ծավալն այս առումով որևէ դեր չի կատարում»[27]: Խնդիրն այն է, որ խոսքում գործածվող բառերի ու կապակցությունների մի զգալի մասը հնարավոր է կրճատել, և դրանից ասվածի բովանդակությունը, արտահայտվող տեղեկությունը չեն տուժի, խոսքաշարի ընդհանուր իմաստը չի խաթարվի: Օրինակ, ինչպես նշվեց, առաջին և երկրորդ դեմքերի անձնական դերանուններով արտահայտված ենթակաները կարող են չգործածվել, քանի որ բայ-ստորոգյալի դեմքից արդեն իսկ պարզ են: Սրանց վերաբերյալ Մ. Աբեղյանը գրում է. «Հայոց լեզվի մեջ բայերի դեմքերը միշտ որոշ են. ուստի և դերանուն ենթականերն իսկապես ավելադրություններ են, քանի որ ոչնչով չեն բացահայտում բայի դեմքը. *ես գնացի* և *գնացի. դու գնացիր* և *գնացիր* իմաստով բոլորովին նույնն են: Դերանուն ենթական դրվում է սովորաբար.

---

[26] Լեզվաբանության և տրամաբանության մեջ *տավտոլոգիան* տարբեր ձևերով է ըմբռնվում և մեկնաբանվում:

[27] **Աբրահամյան Ա.** (2023): Իրականություն, լեզվագիտակցություն, նշան, ԵՊՀ հրատ., Եր., էջ 146:

1. Երբ հատկապես շեշտվում է բայի դեմքը, ինչպես՝ Թող նա՛ խոսի։ Մե՛նք պիտի գնանք։ Եվ ե՛ս երբեմն երգում էի։

2. Երբ դեմքերի փոխանակություն է լինում, ինչպես՝ Դու գնում ես, իսկ նա գալիս է»[28]։

Նման հավելուրդային կիրառությունները ավելորդաբանություն չեն համարվում, և հենց սա էլ դժվարացնում է ավելորդաբանության և հավելուրդայնության տարբերակումը։ Ժամանակակից հայերենում գործածվում են հավելուրդային բառերով շատ կապակցություններ, ինչպես՝ ***վեր*** *բարձրանալ,* ***ցած*** *իջնել,* ***ցած*** *ընկնել,* ***բարձր*** *բղավել,* ***ցածր*** *շշնջալ, միրգը* ***ծառից*** *քաղել,* ***երգ*** *երգել* և այլն։ Մ. Աբեղյանը կարճ անդրադարձել է նաև այսպիսի կիրառություններին։ Նա գրում է. «Ավելադրությունը զեղչման.... հակառակ մի ձև է, որով խոսքի մեջ իմաստի համար ավելի բառեր են դրվում, բայց միշտ այնպես, որ խոսքին ավելի բացահայտություն, ույժ ու կենդանություն են տալիս. օրինակ՝ ավելադրություն է առանձնապես շեշտելով ասել՝ իմ աչքերով տեսա և իմ ականջով լսեցի, փոխանակ ասելու պարզապես՝ տեսա և լսեցի. որովհետև ամեն տեսնող և լսող անշուշտ իր աչքով է տեսնում և իր ականջով լսում»[29]։ Թեև հստակ հնարավոր չէ տարբերակել հավելուրդայնությունն ու ավելորդաբանությունը, և հավելուրդային կիրառությունների մի մասն էլ տարածված է խոսքում և գրեթե լեզվական, այլ ոչ թե խոսքային իրողություն է, այնուամենայնիվ ճիշտ կլինի ձգտել սեղմ խոսք կառուցելու։ Պ. Պողոսյանը գրում է. «Խոսելիս բառերի ընտրություն ենք կատարում, իսկ *ընտրողականությունը ուղեղի գիտակցական և ենթագիտակցական աշխատանքի ամենակարևոր գործառույթներից մեկն է։* Մարդիկ միմյանցից տարբերվում են ընտրողականությամբ»[30]։ Այդ պատճառով էլ մարդկանց խոսքը տարբերվում է։ Խոսողությունը բարդ գործընթաց է, ուստի շատ հարցերի, որոնց թվում նաև բառընտրության համար սահմանվող չափանիշները խիստ ընդհանուր են և լիովին չեն ներկայացնում այն պահանջները, որոնք պետք է պահպանել բառեր ընտրելիս։ Եթե ի մի բերենք վերը նշված այդ ընդհանուր չափանիշները, ապա հնարավոր է ամփոփ այսպես ներկայացնել։

1. ***Ճիշտ արտաբերում*** կամ ***գրություն.*** սխալ արտաբերված կամ գրված բառը, թեև անհրաժեշտ բառի աղավաղված ձևն է, այնուամենայնիվ անհրաժեշտ բառը չէ։

2. ***Իմաստային անհամապատասխանություն.*** անհրաժեշտ իմաստը չարտահայտող բառի գործածությունը կարող է առաջացնել իմաստի խաթարում, անտրամաբանականություն և այլն։ Պատճառներից են բառիմաստի չիմացությունը, որից էլ նաև հարանունների շփոթությունը, հոմանշային շարքի անդամի սխալ ընտրությունը։

---

[28] **Աբեղյան Մ.** (1965)։ Հայոց լեզվի տեսություն, «Միտք» հրատ., Եր., էջ 371։

[29] Նույն տեղում, էջ 371։

[30] **Պողոսյան Պ.** (1990), հ. 1, էջ 205։

3. ***Իմաստի երկվություն.*** երկվությունը *իմաստային անհամապատասխանությունից* տարբերվում է նրանով, որ բառը կարող է ընկալվել թե՛ խոսողի նկատի ունեցած իմաստով, թե՛ այլ իմաստով։

4. ***Համատեքստային իմաստ.*** բազմիմաստ բառերն ու դարձվածային միավորները տարբեր խոսքաշարերում կարող են տարբեր իմաստներ արտահայտել։ Անհրաժեշտ է բառն այնպես գործածել, որ արտահայտվի ցանկալի իմաստը։

5. ***Համապատասխանություն իրադրությանը.*** խոսողը պետք է հաշվի առնի լսարանի տարիքային, կրթական, հոգեբանական, ազգային, կրոնական, մշակութային և մյուս հատկանիշները, ինչպես նաև հաղորդակցման տեղը և ժամանակը։

6. ***Համապատասխան վերաբերմունքի արտահայտում.*** անհրաժեշտ վերաբերմունքն արտահայտելու համար պետք է ընտրություն կատարել հոմանշային շարքերի անդամների, բառապաշարի տարբեր շերտերի, հայերեն և օտար բառերի, ինչպես նաև այլ միավորների միջև՝ հաշվի առնելով նաև *իրադրությունն* ու *համատեքստը։*

7. ***Բառերի զուգակցելիություն.*** զուգակցելիության վրա ազդում են բառերի նրբիմաստները և լեզվական ավանդույթը։ Հնարավոր են ոճական նպատակներով կառուցված անհամատեղելի կապակցություններ՝ նրբաբանություններ։

8. ***Ոճական համապատասխանություն.*** սա գործածված բառերի (որոնց թվում նաև նորաբանությունների) համապատասխանությունն է *գործառական* և *իրադրային* ոճերին ու խոսքաշարին։

9. ***Ոճական ճիշտ կիրառություն.*** ոճական տարբեր հնարներ ստեղծելիս հեղինակը պետք է կարողանա գտնել ու կիրառել այն բառը, որն այդ հնարը ճիշտ է ձևավորում (բաղաձայնույթ, անձնավորում, մակդիր, համեմատություն և այլն)։

10. ***Տաղաչափական համապատասխանություն.*** ընտրված բառը չափածո խոսքում պետք է ապահովի անհրաժեշտ ռիթմականությունն ու հանգավորումը։

11. ***Տեղինություն (անհրաժեշտություն).*** ցանկացած բառ կարող է վերածվել «մակաբույծ» բառի, եթե անտեղի է կիրառվել։ Կան հավելումով ձևավորվող ոճական մի շարք հնարներ՝ *կրկնություն, կրկնապատկություն, երկրորդում, բաղխյուսում, բազմաշաղկապություն* և այլն, որոնցում հեղինակը դիտավորյալ է կրկնում որևէ միավոր, իսկ ավելորդաբանության դեպքում կիրառությունը դիտավորյալ չէ։ Դժվար է *լեզվական հավելուրդայնության* և *ավելորդաբանության* դրսևորումները տարբերակելը, քանի որ հավելուրդային կիրառությունների մի մասը շատ տարածված է և հաճախ չի էլ գիտակցվում։

АРТАШЕС САРГСЯН – ***Основные критерии выбора слова.*** – Слова — это языковые выражения понятий, эмоций и переживаний, известных человеку, основные строительные блоки для построения речи, образно говоря, камни, из которых возводится стена,

последовательность слов, поэтому их неправильный выбор и использование не приведут к желаемому результату. Неслучайно многие исследователи речи уделяют особое внимание выбору и употреблению слов. Подбор слов — одно из важных условий построения речи. Если выбор слов сделан неправильно, речь не будет правильной, красивой и ясной. Но как определить, что слово подобрано правильно, существуют ли критерии, которыми следует руководствоваться при подборе слов и их оценке? При подборе слов необходимо учитывать ряд факторов, и первый из них — значение слова. Также важны стилистическое соответствие, сочетаемость, ситуативное соответствие и т. д. Игнорирование любого из этих факторов приведёт к неправильному выбору слов, а следовательно, и к неправильному построению речи.

Ключевые слова: *словесная ассоциация, текст, стилистическое соответствие, контекстное соответствие, связность слов, выбор слов, значение слов, выражение отношения, характеристика*

ARTASHES SARGSYAN – *Basic Criteria for Vocabulary Choice.* – Words are linguistic expressions of concepts, emotions, and experiences known to humans. They are the basic building blocks of speech, figuratively speaking, the stones from which a wall is built, the sequence of words. Therefore, their incorrect choice and use will not lead to the desired result. It is no coincidence that many speech researchers pay special attention to the choice and use of words.
Word choice is one of the important prerequisites for constructing a speech. If word choice is not done correctly, then the speech will not be correct, beautiful, or clear. But how to determine that the word is chosen correctly? Are there any criteria that should be followed when choosing words and using them to evaluate word choice? There are a number of factors that need to be taken into account when choosing words, and the first of them is the meaning of the word. Stylistic correspondence, compatibility, situational correspondence, etc. are also important. Ignoring any of these factors will lead to incorrect word choice and, therefore, incorrect construction of the speech.

Key words: *word association, text, stylistic correspondence, contextual correspondence, word connectivity, word choice, word meaning, expression of attitude, characterization*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ/References

Աբեղյան Մ. (1965): Հայոց լեզվի տեսություն, «Միտք» հրատ., Եր., էջ 371 (Abeġyan M. (1965): Hayocʿ lezvi tesutʿyun, «Mitʿkʿ» hrat., Er., ej 371):

Աբրահամյան Ա. (2023): Իրականություն, լեզվագիտակցություն, նշան, ԵՊՀ հրատ., Եր., էջ 146 (Abrahamyan A. (2023): Irakanutʿyun, lezvagitakcutʿyun, nšan, EPH hrat., Er., ej 146):

Աճառյան Հր. (1955): Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի համեմատությամբ 562 լեզուների. Ներածություն, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., Եր., էջ 343 (Ačaŕyan Hr. (1955): Liakatar kʿerakanutʿyun hayocʿ lezvi hamematutʿyamb 562 lezuneri. Neracʿutʿyun, HSSR GA hrat., Er., ej 343):

Աճառյան Հր. (1957): Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի համեմատությամբ 562 լեզուների. h. 3, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., Եր., էջ 139 (Ačaŕyan Hr. (1957): Liakatar kʿerakanutʿyun hayocʿ lezvi hamematutʿyamb 562 lezuneri, h. 3, HSSR GA hrat., Er., ej 139):

Աճառյան Հր. (2005): Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի համեմատությամբ 562 լեզուների, հավելյալ հատոր, ԵՊՀ հրատ., Եր., էջ 17 (Ačaŕyan Hr. (2005): Liakatar kʿerakanutʿyun hayocʿ lezvi hamematutʿyamb 562 lezuneri, havelyal hator, EPH hrat., Er., ej 17):

Ավետիսյան Զ. (1968): Բառընտրությունը և բառօգտագործումը Թումանյանի պոեզիայում, Պատմա-բանասիրական հանդես, համար 3, էջ 169 (Avetisyan Z. (1968): Baŕəntʿrutʿyuny yev baŕōgtacʿumə Tʿumanyani poezium, Patma-banasirakan handes, hamar 3, ej 169):

Ավետիսյան Յու., Սարգսյան Ա., Թելյան Լ. և ուրիշներ (2019): Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, «Զանգակ» հրատ., Եր., էջ 53-54 (Avetisyan Yu., Sargsyan A., Tʿelyan L. yev urishner (2019): Hayocʿ lezu yev xoskʿi makʿuytʿ, «Zangak» hrat., Er., ej 53-54):

Թումանյան Հ. (1990): Երկերի լիակատար ժողովածու (10 հատորով), ՀԳՀ հրատ., Եր., էջ 549 (Tʿumanyan H. (1990): Erkeri liakatar žoġovacʿu (10 hatorov), HGH hrat., Er., ej 549):

Հարությունյան Հ. (1986): Գեղարվեստական խոսք, «Սովետական գրող» հրատ., Եր., էջ 130 (Harutʿyunyan H. (1986): Geġarvestakan xoskʿ, «Sovetakan groġ» hrat., Er., ej 130):

Շարաբխանյան Պ. (2005): Հանգաբանություն, ԵՊՀ հրատ., Եր., էջ 162 (Šarabxanyan P. (2005): Hangabanutʿyun, EPH hrat., Er., ej 162):

Պողոսյան Պ. (1990): Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, հ. 1, ԵՊՀ հրատ., Եր. էջ 205 (Pʿoġosyan P. (1990): Xoskʿi makʿuytʿi yev očʿagitutʿyan himunkʿner, h. 1, EPH hrat., Er., ej 205):

Պողոսյան Պ. (1991): Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, հ. 2, ԵՊՀ հրատ., Եր. էջ 77 (Pʿoġosyan P. (1991): Xoskʿi makʿuytʿi yev očʿagitutʿyan himunkʿner, h. 2, EPH hrat., Er., ej 77):

Սուքիասյան Ա., Գալստյան Ս. (1975): Հայոց լեզվի դարձվածաբանական բառարան, ԵՊՀ հրատ., Եր., էջ 149 (Sukʿiasyan A., Galstyan S. (1975): Hayocʿ lezvi darcvacʿabanakan baŕaran, EPH hrat., Er., ej 149):

Վահանյան Գ. (1956): Հայոց լեզվի ոճաբանության ձեռնարկ, Եր., էջ 15 (Vahanyan G. (1956): Hayocʿ lezvi očʿabanutʿyan jeŕnark, Er., ej 15):

Տերյան Վ. (1960): Երկերի ժողովածու (3 հատորով), «Հայպետհրատ», Եր., էջ 189 (Tʿeryan V. (1960): Erkeri žoġovacʿu (3 hatorov), «Haypethrat», Er., ej 189):

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 118-128
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.118

ՀԻՆ ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՅԵՐԵՆԻ *ԱՒ* (Ա�originalՍ) ԵՐԿԲԱՐԲԱՌԱԿԵՐՊԻ ՀԱՄԱԺԱՄԱՆԱԿՅԱ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐԸ

ՎԱՐԴԱՆ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ*
Երևանի պետական համալսարան

Հին գրական հայերենի՝ «V + S» կաղապարին վերաբերող *աւ* (au̯) երկբարբառակերպը բառի կազմում հանդիպում է հնարավոր բոլոր երեք դիրքերում՝ բառասկզբի, բառամիջի և բառավերջի: Եթե առաջին երկու դիրքերում այն նախորդում է բաղաձայն հնչյունի (հմմտ. ***աւ***գուտ, ***աւ***ղ, ***աւ***ծումն, ***աւ***տար և այլն, արա***ւր***, ծան***աւթ***, հա***ւտ***, եղ***բաւր* և այլն), ապա բառավերջում հանդիպում է պայմականորեն փակ վանկում, որքանով *ւ* (u̯) կիսաձայնը հին հայերենում չի ունեցել վանկարար գործառույթ, հետևաբար նրանով ավարտվող վանկը չի կարող բաց համարվել: Ի տարբերություն բառասկզբի դիրքի, ուր *աւ* (au̯)-ը պարզապես բառը բաղադրող հնչյունական (/հնչույթային) հաջորդականություն էր, որի բաղադրիչներն ունեին հնչարտաբերական սերտ միասնություն, ապա բառամիջի և բառավերջի դիրքերում այն կարող էր իրականացնել նաև քերականական գործառույթ, այսինքն՝ համարժեք լինել ձևակազմական ձևույթի (հմմտ. *հա**ւր*** (*հայր*-ի եզ. թ., սեռ.-տր. հլ.) *ազգա**ւ*** (*ազգ*-ի եզ. թ., գործ. հլ.), *Հոմեր**աւ*** (*Հոմերոս*-ի եզ. թ., գործ. հլ.) և այլն): Ըստ ավանդական հայերենագիտության ներկայացուցիչների՝ երկու ձայնավորի միջև դիրքում *ւ* (u̯)-ի և հաջորդող ձայնավորի առնչությունը երկու առանձին հնչույթների հարաբերակցություն էր, իսկ մեր կարծիքով այդ դիրքում ևս կիսաձայնը կազմավորում է երկբարբառակերպ, որն արդեն վերաբերում է «V+S» կաղապարին (հմմտ. *ա-**ւազ***, *նա-**ւազ***, *ա-**ւեր***, *բե-**ւեռ***, *բա-**ւիղ***, *շա-**ւիղ***, *թագա-**ւոր***, *լուսա-**ւոր*** և այլն, ուր առկա են *ւա* (u̯a), *ւե* (u̯e), *ւի* (u̯i), *ւո* (u̯o) երկբարբառակերպները):

Բանալի բառեր – *համաժամանակյա բնութագիր, երկբարբառակերպ, հնչույթակերպ, հնչույթային գործառույթ, հնչույթաբանական հակադրություն, Ածառյան, Աղայան*

* **Վարդան Պետրոսյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայոց լեզվի պատմության եւ ընդհանուր լեզվաբանության ամբիոնի դոցենտ
Вардан Петросян – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории армянского языка и общего языкознания ЕГУ
Vardan Petrosyan – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at YSU Chair of History of the Armenian Language and General Linguistics
Էլ. փոստ՝ vz.petrosyan@mail.ru ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6141-5504

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 29.09.2025
Գրախոսվել է՝ 10.02.2026
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

Հին հայերենի *աւ* (au̯) երկբարբառակերպը (ավանդական ըմբռնումով՝ երկբարբառը) հայերենագիտության մեջ առաջին անգամ տարբերակվել է 19-րդ դ. կեսերին, ըստ ամենայնի՝ Ա. Բագրատունու քերականության մեջ, և այդ շրջանից սկսած իր հաստատուն տեղն է գրավել գրաբարի նկարագրական քերականություններում ու դասագրքերում՝ *եւ* (eu̯), *իւ* (iu̯), *այ* (ai̯), *ոյ* (oi̯) երկբարբառակերպների և *եա* (ea) երկբարբառի հետ միասին[1]: Ինչպես նշված չորս երկբարբառակերպները (այսինքն՝ բացառությամբ *եա* (ea) երկբարբառի), *աւ* (au̯)-ը ևս վերաբերում է «V + S» կաղապարն ունեցողներին՝ այդպիսով կազմավորելով առանձին դաս գրաբարյան հայերենի՝ այլ կաղապարների վերաբերող երկբարբառակերպների մեջ[2]:

Աւ (au̯)-ը հանդիպում է բոլոր երեք դիրքերում. 1) բառասկզբի (հմմտ. ***աւգնել*** «աջակցել», ***աւգուտ*** «շահ. եկամուտ», ***աւգտել*** «օգուտ տալ», ***աւդ*** «կոշիկ», ***աւդի*** «ոչխար», ***աւդիկ*** «ոչխարի մորթի», ***աւթ*** «գիշերելը. օթևան», ***աւր*** «օր», ***աւծումն*** «օծելը, օծվելը», ***աւձ*** «օձ», ***աւձտել*** «զատել. խելքից հանել», ***աւտար*** «ոչ հարազատ», ***աւրէն*** «սահմանված կարգ. օրենք» և այլն). 2) բառամիջի (հմմտ. *աղ**աւնի*** (-նւոյ/-նոյ) «աղավնի թռչունը», *ար**աւր*** «հողը հերկելու պարզ գործիք», *ծա**նաւթ*** «ծանոթ, մտերիմ. հայտնի», *կար**աւտ*** «որևէ բանի կարիք», *հ**աւտ*** «ընտանի կենդանիների խումբ. հավատացյալ ժողովուրդ», *եղբ**աւր*** (*եղբայր* բառի եզ. թ., սեռ.-տր. հլ.), *հ**աւր*** (*հայր* բառի եզ. թ., սեռ.-տր. հլ.), *մ**աւր*** «ցեխ, տիղմ, ճահճուտ», *մ**աւր*** (*մայր* բառի եզ. թ., սեռ.-տր. հլ.), *ն**աւթ*** «քարյուղ», *պաշտ**աւն*** «պաշտամունք», *տ**աւթ*** «շոգ, տապ», *տ**աւն*** «հանդիսավոր օր», *տ**աւղել*** «տավիղով նվագել», *ցաւղ* «շաղ», *քաւշ* «արու այծ, նոխազ» և այլն). 3) բառավերջի (հմմտ. *ազգ**աւ*** (*ազգ* «ցեղ, տոհմ» բառի եզ. թ., գործ. հլ.), *գր**աւ*** «գրավական. կանխավճար», *դ**աւ*** «դավաճանություն», *թ**աւ*** «թանձր, խիտ», *լ**աւ*** «բարի. առաքինի», *կաք**աւ*** «կաքավ թռչունը», *կ**աւ*** (-ք) «տիղմ, ցեխ», *հ**աւ*** (-ու, -ուց) «պապ», *հ**աւ*** (-ու, -ուց) «թռչուն», *հ**աւ*** (-ի, -աց) «ծայր, սկիզբ», *ն**աւ*** «նավ», *ամ**աւ*** (*ամ* «տարի» բառի եզ. թ., գործ. հլ.), *շար**աւ*** (-ոյ) «թարախ. գարշահոտություն», *տիտան**աւ*** (*տիտան*-ի «»եզ. թ., գործ. հլ.), *քաղաք**աւ*** (-ք) (*քաղաք*-ի հգն. գործ. հլ.), *Արշակ**աւ*** (*Արշակ*-ի եզ. թ., գործ. հլ.), *Հոմեր**աւ*** (*Հոմերոս*-ի եզ. թ., գործ. հլ.) և այլն):

Վերոհիշյալ օրինակները հիմք են տալիս արձանագրելու հետևյալ իրողությունները. 1) բոլոր երեք դիրքերում էլ *աւ* (au̯)-ը հնչյունակապակցություն (իմա՝ հնչույթակապակցություն) է, որը հանդիպում է ինչպես փակ վանկում՝ բաղաձայնին նախորդող դիրքում (հմմտ. ***աւգ-նել***, ***աւգ-տել***, ***աւդ***, ***աւձ-տել***,

---

[1] Տե՛ս **Բագրատունի Ա.** (1852): Հայերէն քերականութիւն ի պէտս զարգացելոց, Վենետիկ, էջ 3:

[2] Պատմահամեմատական հայերենագիտությունը հաստատել է, որ *աւ* (au̯)-ը սերում է հ.-ե. հիմքլեզվի երկբարբառային համակարգից, մասնավորապես հ.-ե. **au̯* (/ **ōu̯*) երկբարբառից, հետևաբար հայերենի ամենից վաղ առաջացած բարդ հնչույթային կազմավորումներից է (տե՛ս **Պետրոսյան Վ.** (2023): Հ.-ե. երկբարբառային համակարգից սերած երկբարբառակերպները հին հայերենում (տարաժամանակյա և ապաժամանակյա քննություն) // *ԲԵՀ. Բանասիրություն*, թիվ 3 (42), էջ 41-42):

աւր, *ծա-**նաւթ***, *կա-**րաւտ***, *հա**ւտ***, *տա**ւթ***, *տա**ւն***, *քա**ւշ*** և այլն), այնպես էլ պայմանականորեն բաց վանկում, երբ երկբարբառակերպն ինքնուրույնաբար վանկ է կազմում, կամ երբ վանկն ավարտվում է երկբարբառակերպով (հմմտ. ***աւ-**գուտ***, ***աւ-**դի***, ***աւ-**դիկ***, ***աւ-**ծու-մ(ը)ն***, ***տաւ-**դել***, ***աւ-**տար***, ***աւ-**րէն***, *ազ-**գաւ***, *գ(ը)-**րաւ***, *դ**աւ***, *կա-**քաւ***, *հ**աւ***, *ն**աւ*** և այլն)[3]. 2) բառամիջի և բառավերջի դիրքերում հանդիպում է նաև քերականական գործառույթով, այն է. ա) ներքին թեքման ենթարկվող մի քանի գոյականների եզ. թ. սեռ.-տր. հոլովում՝ որպես *յ* > *ւ* հերթագայության արդյունք (հմմտ. *եղբայր-եղբաւր, հայր-հաւր, մայր-մաւր*), բ) *ի-**ա*** խառն (արտաքին) հոլովման ենթարկվող գոյականների եզ. և հգն. թվերի գործ. հոլովում՝ որպես քերականական ձևույթ, որ ունի «բնի ձայնավոր (հոլովիչ) + հոլովակերտ մասնիկ» («ա + ւ») կառուցվածք (հմմտ. *ազատ**աւ***(-ք)՝ *ազատ*-ից «ազնվական. ինքնիշխան», *ամ**աւ***(-ք)՝ *ամ*-ից «տարի», *աւրիորդ**աւ***(-ք) (/*օրիորդաւ*(-ք))՝ *աւրիորդ*-ից «կույս. ազնվազարմ չամուսնացած աղջիկ», *գուսան**աւ***(-ք)՝ *գուսան*-ից «երգող և նվագող մարդ», *իր**աւ***(-ք)՝ *իր*-ից «իրոք. ճշմարիտ», *հրաման**աւ***(-ք)՝ *հրաման*-ից «կարգադրություն. պատվիրան», *մրրկ**աւ***(-ք)՝ *մրրիկ*-ից «մրրիկ. փոթորիկ», *պարտիզ**աւ***(-ք)՝ *պարտէզ*-ից «այգի. բանջարանոց», *տիտան**աւ***(-ք)՝ *տիտան*-ից «հսկա», *քաղաք**աւ***(-ք)՝ *քաղաք*-ից «քաղաք. քաղաքի բնակչությունը», *Արշակ**աւ*** ՝*Արշակ*-ից, *Հոմեր**աւ***՝ *Հոմերոս*-ից և այլն): Բառավերջի դիրքում *աւ* (au̯)-ը և՛ որպես հնչյունների կապակցություն՝ առանց ձևույթային գործառույթի (հմմտ. *գ(ը)-**րաւ***, *թ**աւ***, *կա-**քաւ***, *կ**աւ*** և այլն), և՛ որպես քերականական գործառույթով ձևույթ (հմմտ. *ազ-գ**աւ***, *ա-մ**աւ***, *տի-տա-ն**աւ***, *քա-դա-ք**աւ***, *Ար-շա-կ**աւ*** և այլն. բոլորն էլ համապատասխան գոյականների եզ. թ., գործ. հլ. ձևերն են) ամբողջությամբ վերաբերում է միևնույն վանկին, ի տարբերություն, օրինակ, *աւազ* (-ի, -աց) «առաջինը. երեցը», *աւեր* «քանդված», *բեւեռ* (-ի) «գամ, մեխ», *բաւիղ* «լաբիրինթոս», *նաւազ* (-ի, -աց) «նավաստի», *շաւիղ* (-ւղի, -ղաց) «արահետ», *տաւիղ* (-ւղի, -ղաց) «տասնաղի քնար», *թագաւոր* (-ի) «արքա, միապետ», *իջաւոր* «իջևանած ուևոր», *լուսաւոր* «լուսատու» տիպի օրինակների, ուր *ւ* (u̯)-ը կապակցություն է ձևավորում ոչ թե նախորդող *ա*-ի, այլ հաջորդող վանկին վերաբերող *ա, է, ի, ո* ձայնավորների հետ (հմմտ. *ա-**ւազ**, ա-**ւեր**, նա-**ւազ**, բա-**ւիղ**, շա-**ւիղ**, տա-**ւիղ**, թագա-**ւոր**, իջա-**ւոր**, լուսա-**ւոր*** և այլն): Ըստ այդմ՝ առկա է ոչ թե *աւ* (au̯) երկբարբառակերպ, այլ *ւա* (u̯a), *ւե* (u̯e), *ւի* (u̯i), *ւո* (u̯o) երկբարբառակերպներ: Իսկ, օրինակ, *բաւղակ* «ծածկված մութ տեղ», *շաւղակոխել* «անցուդարձի ճանապարհ դառնալ», *տաւղի* (*տաւիղ*-ի եզ. թ., սեռ.-տր. հլ.) բառերում (/բառաձևերում) առկա է *աւ* երկբարբառակերպը (հմմտ. *բ**աւ**-ղակ*, *շ**աւ**-ղա-կո-խել*, *տ**աւ**-ղի*):

[3] Այդպիսի վանկերը «պայմանականորեն բաց» ենք անվանում այն առումով, որ դրանց երկրորդ՝ կիսաձայնական բաղադրիչին չի հաջորդում որևէ բաղաձայն, ինչպես նախորդ տիպի դեպքերում (հմմտ. ***աւգ-**տել***, ***աւդ***, *ծա-**նաւթ***, *հ**աւտ*** և այլն): Իրականում այդպիսի վանկերը նույնպես փակ են, որովհետև վանկի եզրային՝ կիսաձայնական բաղադրիչը վանկարար հնչյուն չէ:

Է. Աղայանը, առաջնորդվելով երկբարբառի տարբերակման՝ Հ. Հյուբշմանի սկզբունքով, բառավերջի և ձայնավորին նախորդող դիրքերում *աւ*-ը համարում է *ա* (a) և *ւ* (u̯) հնչյունների պարզ հաջորդականություն՝ ձայնորդական բաղադրիչի համար առաջարկելով շրթնատամնային *v*-ով տառադարձում, այսինքն՝ [av], [iv] արտասանություն[4]: Նախ՝ բառավերջի դիրքում ևս *աւ*-ը կարող է լինել փակ վանկում, երբ ստանում է հոգնակերտ *-ք* (kʻ) (հմմտ. *դաւք* (*դաւ* «դավաճանություն» բառի հգն. թ., անվն. հլ.), *ամաւք* (*ամ* «տարի» բառի հգն. թ., գործ. հլ.), *գրաւք* (*գրաւ* «կանխավճար» բառի հգն. թ., անվն. հլ.), *գուսանաւք* (*գուսան* բառի հգն. թ., գործ. հլ.), *թաւք* (*թաւ* «թանձր» բառի հգն. թ., անվն. հլ.), *իրաւք* (*իրաւ* բառի հգն. թ., անվն. հլ.), *կաքաւք* «I.(*կաքաւ* բառի հգն. թ., անվն. հլ.). II. կաքավի պես ոստոստելով պարելը», *կաւք* (*կաւ* «տիղմ» բառի հգն. թ., անվն. հլ.), *հրամանաւք* (*հրաման* բառի հգն. թ., գործ. հլ.), *մրրկաւք* (*մրրիկ* բառի հգն. թ., գործ. հլ.) և այլն): Բացի այդ, ինչպես արդեն նշեցինք, գրաբարյան հայերենում *ւ* (u̯)-ը չուներ վանկարար արժեք, ըստ այդմ՝ նրանով ավարտվող վանկն ինքնին փակ էր, այլ ոչ թե փակվում էր միայն աջից հավելյալ բաղաձայն հնչյուն, օր.՝ *-ք* (kʻ) հոգնակերտ, ստանալու դեպքում: Այս հարցում մեր և Է. Աղայանի տարրմբռնումների հիմքում ընկած է երկու կարևոր հանգամանք. 1) Է. Աղայանը, առաջնորդվելով դեռևս 19-րդ դ. սկզբներից հայերենագիտության մեջ ձևավորված ավանդույթով, ձայնավորի և ձայնորդի կապակցությունը համարում է երկբարբառ, առանց հաշվի առնելու, որ ձայնորդները գրաբարում չեն ունեցել վանկարար արժեք, ուստի այդպիսի հնչյունակապակցությունները երկբարբառ համարելը հակասում է երկբարբառի՝ որպես *մեկ վանկի կազմում երկու վանկարար հնչյունների միասնական արտաբերությամբ հատկանշվող միավորի*՝ իր իսկ առաջարկած սահմանումին[5], 2) հնչույթաբանորեն *ւ* (u̯)-ը կիսաձայնական արժեք է ունեցել բոլոր դիրքերում, այդ թվում՝ բառավերջի[6], որովհետև բաց վանկում *ւ* (u̯)-ի՝ հնարավոր շրթնատամնային երանգ ձեռք բերելը (իսկ դա չպիտի բացառել) հնչյունաբանական երևույթ է, այլ ոչ թե հնչույթաբանական: Այն, որ բաց վանկում *ւ* (u̯)-ի արտասանությունը կարող էր շրթնատամնային արտաբերության միտում դրսևորել, դրա վկայություն կարող է համարվել, թերևս, աշխարհաբարյան փուլում (ըստ էության՝ միջին հայերենից սկսած) ինչպես ձայնավորանախորդ, այնպես էլ բառավերջի դիրքում *ւ* (u̯) > *վ* (v) հնչյունափոխությունը (հմմտ. *աւազ* > *ավազ, նաւազ* > *նավազ, անիւ* > *անիվ, թիւ* > *թիվ, լաւ* >

[4] Տե՛ս **Աղայան Է.** (1964): Գրաբարի քերականություն, Եր., էջ 119:

[5] Տե՛ս **Աղայան Է.** (1987): Լեզվաբանության հիմունքներ, Եր., էջ 226:

[6] Հ. Աճառյանը ևս «նույնիսկ բառերի վերջում» մերժել է *ւ* (u̯)-ի բաղաձայնական, այն է՝ շփական *վ* (v) արտաբերությունը՝ *աւ* (au̯), *եւ* (eu̯), *իւ* (iu̯) երկբարբառակերպների (ըստ Հ. Աճառյանի՝ երկբարբառների) *ւ*-ին վերագրելով *ու* (ou̯) հնչյունական արժեք. հմմտ. «au, eu, iu (*աւ՛ու, է՛ու, ի՛ու*) և ոչ բնավ av, ev, iv» (տե՛ս **Աճառյան Հ.** (1984): Հայոց գրերը, Եր., էջ 588): Ընդհանուր շարադրանքից ակնհայտ է, որ նշված «երկբարբառների» *u* (ու)-ին նա վերագրում է ոչ թե ձայնավորական, այլ կիսաձայնական հնչյունական արժեք:

լաւվ, կաւ > *կավ* և այլն): Գործառական տեսանկյունից, սակայն, դա չի կարող ազդել միավորի լեզվական արժեքայնության վրա, այն է՝ այդ դիրքում հանդիպող շրթնատամնային երանգով *վ* [v] հնչյունը կիսաձայն *ւ* [u̯] հնչույթի դիրքային տարբերակը՝ այլահնչակն էր, այլ ոչ թե՝ նոր հնչույթ:

Ինչ վերաբերում է ձայնավորանախորդ դիրքում *ա* (a) և *ւ* (u̯) հնչյունների հաջորդականությանը (հմմտ. *աւազ, աւազ, նաւազ* և այլն), այդ հարցի ամբողջական քննությունը *ւա* (u̯a) երկբարբառակերպի տիրույթում է, թեև արդեն իսկ մասնակիորեն արծարծվեց:

Հակադրվելով Հ. Աճառյանի տեսակետին, ըստ որի՝ բառավերջի դիրքում՝ եզ. թ. գործ. հլ.-ում, նույնպես *աւ* (au̯)-ն ունեցել է երկբարբառային արտաբերություն, Է. Աղայանը հարց է առաջադրում, թե այդ դեպքում ինչու *-ք* հոգնակերտից առաջ *թաւք, կաքաւք, հաւք* ձևերը չեն դարձել *թօք, կաքօք, հօք*[7]: Այսինքն՝ ինչու նշված ձևերում *աւ* (au̯)-ը օրինաչափորեն չի դարձել պարզ *օ* [o] ձայնավոր: Ըստ Է. Աղայանի՝ դա տեղի չի ունեցել, որովհետև հոգնակերտ *-ք*-ից առաջ արտաբերվել է *ը* [ə], ինչպես՝ *հաւ(ը)ք* [havək‘], *հաւ(ը)ս* [havəs]: Ինչպես Է. Աղայանը, այնպես էլ Է. Թումանյանը դրանով են բացատրում նաև *աղաւնի* [ałau̯ni], *նաւթ* [nau̯t‘] բառերում *աւ* [au̯] > *ավ* [av], այլ ոչ թե *աւ* [au̯] > *օ* [o] անցումը, չնայած որ որոշ բարբառներում նշված բառերն ունեն նաև *աղօնի(կ)* [ałoni(k)] / *աղունիկ* [ałunik], *նօթ* [not‘] արտասանությունը[8]:

Մեր կարծիքով, այսօրինակ բացատրություններում բավարար չափով հաշվի չեն առնվում որոշ հանգամանքներ: Այն է.

1) Հենց նշված օրինակները վկայում են, որ *աւ* [au̯] > *օ* [o] հնչյունական անցումը (իմա՝ օրենքը՝ Վ.Պ.) բացարձակ չէր, առնվազն բարբառներում եղել են նրանից շեղումներ, որոնցից յուրաքանչյուրն առանձին քննության նյութ է: Բացի այդ, եթե իսկապես *աղաւնի, հաւք, հաւս* բառերը (/բառաձևերը) ունեցել են [աղաւընի / ałau̯əni], [հաւքը / havək‘], [հաւըս / havəs] հնչումները, ապա, ըստ մեր սկզբունքի, կարող է խոսք լինել ոչ թե *աւ* (au̯), այլ *ւը* (u̯ə) երկբարբառակերպի տարբերակման մասին, որովհետև միևնույն վանկում կարտաբերվեն *ւ* (u̯) և *ը* (ə) հնչյունները, այլ ոչ թե՝ *ա* (a)-ն և *ւ* (u̯)-ն: Բայց քանի որ հին հայերենի երկբարբառները գնահատելու հարցում ավանդական պատկերացումներով առաջնորդվող հայերենագետները, այդ թվում՝ Է. Աղայանը, հեռու են դրանք արմատապես վերագնահատելու մտքից[9], ընդհանուր առմամբ մնում են «ձայնավոր + ձայնորդ» հնչյունակապակցությունները երկբարբառ համարելու տեսակետին, բնականաբար հակված են իրողությունները բացատրելու ավանդական պատկերացումների տրամաբանությամբ:

---

[7] Տե՛ս **Աղայան Է.,** Գրաբարի քերականություն, էջ 120:

[8] Տե՛ս **Աղայան Է.,** նշվ. աշխ., էջ 119-120, **Туманян Э.** (1971). Древнеармянский язык. М., էջ 30:

[9] Հանուն արդարության պիտի ընդունել, որ Է. Աղայանն առաջինն է այդ պատկերացումներում նորամուծություններ կատարել՝ տարբերակելով զգալի թվով նոր երկբարբառներ և եռաբարբառներ (տե՛ս **Աղայան Է.,** նշվ. աշխ., էջ 102-140):

2) Գրաբարյան հնչույթների, մասնավորապես բաղադրյալ միավորների (=երկբարբառային, երկբարբառակերպային և այլն կազմությունների) հնչյունական արժեքների, ավելի պարզ՝ նրանց արտասանության մասին մեր պատկերացումներն ուղղակի կամ անուղղակի կերպով միջնորդավորված են դրանց ավանդական (իմա՝ աշխարհաբարյան փուլում ձեռք բերած՝ Վ.Պ.) հնչարտաբերությամբ: Ըստ այդմ, *հաւք*-ի համար ենթադրվող *հաւ(ը)ք* [havəkʻ] և *հաւս*-ի համար ենթադրվող *հաւ(ը)ս* [havəs] արտասանությունները հազիվ թե կարելի է համարել այդ բառաձևերի գրաբարյան ճիշտ հնչարտաբերությունը: Կարծում ենք՝ այդօրինակ բացատրություններում անտեսվում կամ բավարար չափով հաշվի չի առնվում մի կարևոր հանգամանք. գրաբարյան *ւ* (ս̯)-ը ինքնուրույն հնչույթ էր՝ միայն իրեն բնորոշ հնչարտաբերական բնութագրերով, որը հատկապես փակ վանկում չէր կարող նույնանալ շրթնատամնային արտաբերություն ունեցող ձայնեղ շփական *վ* [v]-ի հետ. *ւ* (ս̯)-ը երկշրթնային ձայնորդ էր և ունեցել է մոտավորապես անգլերենի *w* [w]-ին բնորոշ հնչարտաբերություն: Ըստ այդմ, ավելի հավանական է, որ *աղաւնի, նաւթ, հաւք, հաւս* բառերն ու բառաձևերն ունեցել են [ałauni], [nautʻ], [haukʻ], [haus] տառադարձումներին մոտ արտասանություն, որի դեպքում, բնականաբար, ձայնորդի և հաջորդող բաղաձայնի միջև հավելյալ *ը* (ə) արտասանելու անհրաժեշտություն չի զգացվել:

3) Նախորդ կետում ասվածից հետևում է նաև, որ գրաբարյան հնչույթների հնչարտաբերական հարցերը քննելիս ենթագիտակցորեն մեր պատկերացումների վրա ազդում են դրանց ավանդական, ըստ էության՝ փոփոխված արտասանությունները՝ ինքնաբերաբար դառնալով մեկնության ելակետ: Հետևաբար կարևոր նշանակություն ունի նաև, թե այդ հնչույթները գրաբարյան հայերենից մինչև աշխարհաբար փոփոխությունների ինչ ճանապարհ են անցել, պատկերավոր ասած՝ ինչ հնոցով են անցել: Է. Աղայանը, օրինակ, *թագ* [tʻag] «արքայական խույր» բառարմատից կազմված *թագաւոր* [tʻagavor] «արքա. միապետ» բառում [գ/g] > [ք/kʻ] հնչյունափոխությունը, այսինքն՝ ձայնեղ *գ*-ի վերածվելը շնչեղ խուլ *ք*-ի (հմմտ. [թաքավոր / tʻakʻavor]) բացատրում է ժողովրդախոսակցական լեզվի, այլ կերպ՝ բարբառային խոսքի ազդեցությամբ, իսկ *թագակիր* [tʻagakir] բառում նրա ձայնեղության պահպանումը՝ այդ բառի նորակազմ լինելու, որ նույնն է, թե՝ ժողովրդախոսակցական լեզվի բովով անցած չլինելու հանգամանքով[10]: Կարծում ենք՝ սկզբունքորեն ընդունելի բացատրություն է[11], սակայն՝ ոչ բավարար, եթե նկատի ունենանք, որ,

[10] Տե՛ս **Աղայան Է.,** նշվ. աշխ., էջ 328:

[11] Է. Աղայանը այդօրինակ երևույթները բնորոշում է «ազատ լծորդություններ» տերմինային արտահայտությամբ (տե՛ս **Աղայան Է.,** նշվ. աշխ., էջ 328)]: Տվյալ դեպքում գործ ունենք նաև ձևահնչույթաբանական հերթագայության հետ, թե՝ ոչ, կախված է այն բանից՝ *թագավոր* բառի կազմում հնչող [ք/kʻ]-ն (գրային *գ*-ն) կհամարվի <Գ> հնչույթի դիրքային տարբերակ, թե <Ք> հնչույթի: Այս տեսանկյունից հայերենի հնչույթային համակարգը, ըստ իս, դեռևս բավարար չափով ուսումնասիրված չէ:

օրինակ, *թագ* բառարմատից կազմված *թագուհի* [tʻaguhi] «կին թագավոր. թագավորի կին կամ մայր» բառում, որը նույնպես ավանդված է գրաբարյան տեքստերում[12], այսինքն՝ նորակազմ բառ չէ, դարձյալ *գ* [g]-ն պահպանել է ձայնեղությունը: *Թագ* և *թագաւոր* բառերում գրաբարյան *գ* [g]-ի դրսևորած արտասանական վարքագիծը հասկանալու առումով կարևոր նշանակություն ունեն նրա բարբառային զարգացումները: Ըստ այդմ՝ *թագ*-ը հանդիպում է ոչ միայն ձայնեղ՝ [g] (հմմտ. ***թագ*** (Մղր.))[13], այլև շնչեղ ձայնեղ՝ [gʰ] (հմմտ. ***թագ‘*** (Ալշ., Ջղ.))[14], ոչ շնչեղ խուլ՝ [k] (հմմտ. ***թակ*** (Ախց., Կր., Մշ., Շմ.))[15] , շնչեղ խուլ՝ [kʰ] (հմմտ. ***թաք*** (Հմշ., ՆՆխ., Պլ., Ռոդ., Սեբ., Սուչ., Առտ.), ***թօք*** (Զեյթ.))[16], նույնիսկ քմայնացումով զուգակցվող շնչեղ խուլ՝ [kʻʰ] (հմմտ. ***թռքյ*** (Վան, Մոկք, Ոզմ))[17] տարբերակներով, իսկ *թագավոր*-ը, շնչեղ խուլից բացի (հմմտ. ***թաքավուր*** (Արամո), ***թաքավօ՛ր*** (Մղր.), ***թռքռվոր*** (Վան), ***թաքավոր*** (Պլ., Շապ.-Կար., Ուրմ.), ***թըքավոր*** (Լոռ. խ.) և այլն)[18], հանդիպում է նաև ոչ շնչեղ խուլ (հմմտ. ***թակավոր*** (Վան), ***թակավօր*** (Մոկք)), քմայնացած շնչեղ խուլ (հմմտ. ***թաքյաուր*** (Ոզմ), ***թաքʻաւիր*** (Քես.))[19], քմայնացած ձայնեղ՝ [gʻ] (հմմտ. ***թագʻավ-իւր*** (Սուչ.))[20] և շնչեղ ձայնեղ հնչյունական տարբերակներով (հմմտ. ***թագʻավիյ*** (Զեյթ.), ***թագʻավոր*** (Առտ.), ***թագʻըվէօր*** (Ասլ.), ***դʻագʻավոր*** (Ջղ.))[21]: Հնչյունական անցումների այս բազմազանությունն առաջին հայացքից խնդրահարույց է թվում որոշակի եզրակացություն անելու համար, բայց հարցը կարող է հանգուցալուծվել վիճակագրական քննության միջոցով: Այսպես, ըստ Գ. Ջահուկյանի կազմած աղյուսակների՝ «ոչ բառասկզբի դիրքում» գրաբարյան *գ* [g]-ն շնչեղ խլացման է ենթարկվել 120 բարբառախոս վայրերից 89-ում (դրանք նշված են + նշանով) և երկակի վարքագիծ է դրսևորել 18-ում (±), իսկ ձայնեղությունը պահպանել է միայն 13-ում (-): Ընդ որում, խլացումը առկա է

---

[12] Տե՛ս Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի (1979): Հ. I, Եր., էջ 791, Առձեռն բառարան հայկազնեան լեզուի (1988): Անթիլիաս, էջ 516, **Ղազարեան Ռ.** (2004): Գրաբարի բառարան, Անթիլիաս, էջ 475:

[13] Տե՛ս **Աղայան Է.** (1954): Մեղրու բարբառը, Եր., էջ 269:

[14] Տե՛ս **Ամառյան Հ.** (1973): Հայերեն արմատական բառարան, հ. 1, Եր., էջ 136:

[15] Տե՛ս նույն տեղը:

[16] Տե՛ս **Ամառյան Հ.** (1953): Քննություն Վանի բարբառի, Եր., էջ 259, **նույնի՝** (1947): Քննություն Համշենի բարբառի, Եր., էջ 229, **նույնի՝** (2021): Քննություն Նոր-Նախիջևանի բարբառի, Եր., էջ 232, **նույնի՝** (2003): Քննություն Կիլիկիայի բարբառի, Եր., էջ 309, **նույնի՝** ՀԱԲ, նույն տեղում:

[17] Տե՛ս **Ամառյան Հ.** (1953): Քննություն Վանի բարբառի, Եր., էջ 259:

[18] Տե՛ս **Ղարիբյան Ա.** (1958): Հայերենի նորահայտ բարբառների մի նոր խումբ, Եր., էջ 62, **Աղայան Է.,** Մեղրու բարբառը, էջ 269, **Ասատրյան Մ.** (1962): Ուրմիայի (Խոյի) բարբառը, Եր., էջ 195, **նույնի՝** (1968): Լոռու խոսվածքը, Եր., էջ 181, **Ջահուկյան Գ.** (1972): Հայ բարբառագիտության ներածություն, Եր., էջ 45-62, **Մարկոսյան Ռ.** (1989): Արարատի բարբառը, Եր., էջ 301:

[19] Տե՛ս **Ամառյան Հ.,** Քննություն Վանի բարբառի, էջ 259, **Ղարիբյան Ա.,** նշվ. աշխ., էջ 125:

[20] Տե՛ս **Ամառյան Հ.,** Քննություն Կիլիկիայի բարբառի, էջ 567:

[21] Տե՛ս **Ամառյան Հ.,** Քննություն Կիլիկիայի բարբառի, էջ 309, **նույնի՝** (1953): Քննություն Առտիալի բարբառի, Եր., էջ 265, **նույնի՝** ՀԱԲ, նույն տեղում:

երկու գրական լեզուների՝ արևելահայերենի և արևմտահայերենի հիմքում ընկած բարբառներում՝ Արարատյան և Պոլսի[22]: Սակայն, եթե այս վիճակագրական քննությունը կարող է հիմք ընդունվել *թագավոր* բառի կազմում [գ/g] > [ք/kʻ] հնչյունափոխությունը բացատրելու համար, նույնը հնարավոր չէ ասել *թագ* բառում *գ* [g]-ի ձայնեղության պահպանվելու առնչությամբ: Միաժամանակ հիմքեր չկան պնդելու, որ *թագ*-ի *գ* [g]-ն ձայնեղությունը պահպանել է, որովհետև գտնվում է բացարձակ բառավերջի դիրքում, իսկ *թագաւոր*-ի *գ* [g]-ն ենթարկվել է (շնչեղ) խլացման, որովհետև, գտնվելով ձայնավորանախորդ դիրքում, կարող էր կրել հնչյունափոխական հավելյալ ազդեցություններ, օր.՝ առնմանական, տարնմանական, քմայնացում և այլն, քանզի նույն՝ բառավերջի դիրքում դարձյալ կան *գ*-ի՝ և՛ ձայնեղությունը պահպանելու, և՛ *ք* (kʻ)-ի հնչյունափոխվելու օրինակներ (հմմտ. *արագ* [արագ], *հանգ* [հանգ], *նուագ* [նվագ], բայց՝ *աւագ* [ավաք], *կարագ* [կարաք], *կարգ* [կարք] և այլն):

Մեկ այլ օրինակ. «գրաբար» բառի *բ* (b)-ն արդի գրական արևելահայերենում ունի երկակի արտասանություն՝ *բ* (b)-ի ձայնեղության պահպանումով՝ հետևելով գրությանը, և շնչեղ շուլ *փ* (pʻ)-ով (վերջինի աղբյուրը, ըստ ամենայնի, դարձյալ ժողովրդախոսակցական լեզուն է), այն դեպքում, երբ «աշխարհաբար» բառում միանշանակ պահպանվում է միևնույն *–(ա)բար* վերջածանցի *բ* (b)-ի ձայնեղ արտաբերությունը [աշխարհաբար] (չի բացառվում, որ կարող է հանդիպել նաև *փ* (pʻ)-ով՝ [աշխարհափար] արտասանություն, բայց դա պիտի վերագրել բարբառային ազդեցության): Այսինքն՝ առկա է նույն երևույթը, ինչ որ *թագ* և *թագաւոր* բառերի դեպքում:

Նշված երևույթի պատասխանը հավանաբար տրամաբանության դաշտում է. այն է՝ չնայած որ և՛ *թագ*-ը, և՛ *թագաւոր*-ը հին գրական հայերենի բառապաշարի մաս են կազմել, այլ կերպ՝ արդի գրական արևելահայերենի նորակազմություններ չեն, բայցևայնպես հավանական է, որ առաջինը արևելահայ գրական լեզվին անցել է գրական, իսկ երկրորդը՝ ժողովրդախոսակցական լեզվի ճանապարհով, այսինքն՝ բարբառային միջնորդավորվածությամբ: Թերևս նույնը վերաբերում է *թագուհի* բառին. չի բացառվում, որ *թագուհի*-ն նույնիսկ գործածական չի եղել ժողովրդախոսակցական լեզվում: Առնվազն մեր կողմից դիտարկված բարբառների, այդ թվում՝ Արարատյան և Պոլսի, բառարանային ցանկերում այդ բառը չի հանդիպում:

Բաղադրյալ հնչույթային կազմությունների, մասնավորապես *հնչույթակերպների* (*phonemoids / фонемоиды*)՝ երկբարբառակերպ, եռաբարբառակերպ և այլն, քննությունը հնչույթաբանական հակադրությունների տեսանկյունից (այն գործառական հնչույթաբանության հիմնական պահանջներից է որևէ հնչական բաղադրիչի հնչույթային կարգավիճակը հաստատելու առումով),

[22] Տե՛ս **Ջահուկյան Գ.,** նշվ. աշխ.:

ինչպես ցույց ենք տվել մեր մեկ այլ ուսումնասիրության մեջ, կիրառելի չէ նշված կազմությունների դեպքում, որովհետև այդ պահանջը ոչ միայն հետևողականորեն չի գործում, այլև ունի խիստ պայմանական բնույթ[23]: Հենց այդ պատճառով էլ բաղադրյալ հնչույթային կազմությունները ոչ թե գործառական նվազագույն միավորներ, այն է՝ հնչույթներ են՝ երևույթի ամբողջական նշանակությամբ, այլ հնչույթակերպներ:

Վերոհիշյալ քննությունից մեր հիմնական եզրակացությունը հետևյալն է. 1) *աւ* (au̯)-ը բոլոր դիրքերում երկբարբառակերպ էր, եթե նրա բաղադրիչները արտաբերվել են միևնույն վանկում. 2) հնչույթաբանորեն *ւ* (u̯)-ը կիսաձայն-ձայնորդ էր բոլոր դիրքերում, սակայն, հնչյունական միջավայրով պայմանավորված, նրա որոշ դիրքային տարբերակներ կարող էին շրթնատամնային երանգ ստանալ (օր.՝ երկու ձայնավորի միջև դիրքում). 3) ձայնավորանախորդ դիրքում, ըստ էության՝ նաև երկու ձայնավորի միջև, *աւ* (au̯)-ի *ւ* (u̯)-ը անցել է հաջորդ վանկին և երկբարբառակերպ է կազմավորել հաջորդող ձայնավորի հետ: Այդպիսի երկբարբառակերպները վերաբերում են «V+S» կաղապարին:

ВАРДАН ПЕТРОСЯН – ***Синхронические характеристики дифтонгоида աւ (au̯) древнеармянского литературного языка***. – Дифтонгоид *աւ* (au̯) древнеармянского литературного языка, относящийся к модели «V + S», в составе слова встречается во всех трех возможных позициях: в начале, в середине и в конце. Если в первых двух позициях он предшествует согласному звуку (ср. ***աւգուտ, աւղ, աւծումն, աւտար*** и др., *արա**աւր**, ծան**աւյ**, հա**աւտ**, ներ**աւր*** и др.), то в конце слова он стоит в условно закрытом слоге, поскольку полугласный *ւ* (u̯) в древнеармянском не имел слогообразующей функции, поэтому слог, оканчивающийся на него, нельзя считать открытым. В отличие от исходной позиции, где *աւ* (au̯) был просто фонетической (/фонологической) последовательностью, составляющей слово, компоненты которого имели тесное фоноартикулируемое единство, то в серединной и конечной позициях он мог выполнять еще и грамматическую функцию, то есть быть эквивалентным формообразующей морфеме (ср. *հա**աւր*** (ед. ч., род.-дат. пад. от слова *հայր* «отец»), *ազգա**աւ*** (ед. ч., тв. пад. от слова *ազգ* «нация»), *Հոմերո**աւ*** (ед. ч., тв. пад. от собственной имени *Հոմերոս* (Гомер)) и т.д.). По мнению представителей традиционного арменоведения, взаимоотношения *ւ* (u̯) и следующего за ним гласного в позиции между двумя гласными являлись взаимоотношениями двух отдельных фонем, а, по нашему мнению, полугласный в этой позиции также образует дифтонгоид, но относящийся уже к модели «V+S» (ср. ***ա-ւազ***, *ձա-**ւազ***, ***ա-ւեր***, *բե-**ւեր***, *բա-**ւիղ**, շա-**ւիղ**, թագա-**ւոր**, յուսա-**ւոր*** и др., где присутствуют дифтонгоиды *ւա* (u̯a), *ւե* (u̯e), *ւի* (u̯i), *ւո* (u̯o)).

Ключевые слова: *синхроническая характеристика, дифтонгоид, фонемоид, фонемная функция, фонологическая оппозиция, Ачарян, Агаян*

VARDAN PETROSYAN – *On the Synchronous Characteristics of the Diphthongoid աւ (au̯) in Old Armenian*. – In Old Armenian, the diphthongoid *աւ (au̯),* which fits the "V + S" pattern (Vowel + Semivowel), can appear in all three possible positions: at the beginning, in the middle and at the end. In the first two positions (word-initial and middle), it typically comes before a

[23] Տե՛ս **Պետրոսյան Վ.** (2024): Երկբարբառային կազմությունների տեսության հարցեր // ՎԷՄ, թիվ 4 (88), էջ 158-160:

consonant (*compare*: *աւգուտ, աւղ, աւծումն*, *աւտար,* etc.*; ախաւր, ծանաւթ, հաւտ, եղբաւր,* etc.). In final position, it appears in a conditionally closed syllable. This is because the semivowel *ւ (u̯)* in Old Armenian could not function as a syllabic nucleus. Thus, a syllable ending in *ւ (u̯)* could not be considered open. Unlike in the word-initial position, where *աւ (au̯*) is simply a sequence of phonetic (or phonemic) elements that make up the word and where the components are tightly linked in pronunciation, in the middle and final positions, it could also take on a grammatical role, i.e., it could act as a morphological marker. (Comp.*հաւր* – genitive/dative singular of *հայր* ("father"), *ազգաւ* – instrumental singular of *ազգ* ("nation"), *Հոմերաւ* – instrumental singular of *Հոմերոս* ("Homer"), etc.) According to traditional Armenian linguistics, the relationship between the semivowel *ւ (u̯)* and the following vowel when occurring between two vowels was considered a combination of two separate phonemes. However, we believe that even in this position the semivowel forms a diphthongic structure in accordance with the "V + S" pattern. (Comp. ա-*ւազ, նա-ւազ, ա-ւեղ, բե-ւեռ, բա-ւիղ, շա-ւիղ, թագա-ւոր, լուսա-ւոր,* etc., where the diphthongoids *ւա (u̯a), ւե (u̯e), ւի (u̯i), ւո (u̯o)* are present.).

Key words: *synchronous description, diphthongoid, phonemoid, phonological function, phonological opposition, Acharian, Aghayan*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ / References

Աղայան, Է. (1964): Գրաբարի քերականություն, Երևան: (Aghayan, Ē. (1964). Grabari kʻerakanutʻyun, Yerevan) (in Armenian).

Աղայան, Է. (1954): Մեղրու բարբառը, Երևան: (Aghayan, Ē. (1954). Meghru barbaṙ, Yerevan) (in Armenian).

Աղայան, Է. (1987): Լեզվաբանության հիմունքներ, Երևան: (Aghayan, Ē. (1987). Lezvabanutʻ yan himunkʻ ner, Yerevan) (in Armenian).

Աճառյան, Հ. (1973): Հայերեն արմատական բառարան, h. 1, Երևան: (Achaṙyan, H. (1973). Hayeren armatakan baṙaran, h. 1, Yerevan) (in Armenian).

Աճառյան, Հ. (1984): Հայոց գրերը, Երևան: (Achaṙyan, H. (1984). Hayotsʻ grerə, Yerevan) (in Armenian).

Աճառյան, Հ. (1953): Քննություն Առտիալի բարբառի, Երևան: (Achaṙyan, H. (1953). Kʻnnutʻyun Aṙtiali barbaṙi, Yerevan) (in Armenian).

Աճառյան, Հ. (2003): Քննություն Կիլիկիայի բարբառի, Երևան: (Achaṙyan, H. (2003). Kʻnnutʻyun Kilikiayi barbaṙi, Yerevan) (in Armenian).

Աճառյան, Հ. (1947): Քննություն Համշենի բարբառի, Երևան: (Achaṙyan, H. (1947). Kʻnnutʻyun Hamsheni barbaṙi, Yerevan) (in Armenian).

Աճառյան, Հ. (2021): Քննություն Նոր-Նախիջևանի բարբառի, Երևան: (Achaṙyan, H. (2021). Kʻnnutʻyun Nor-Nakhidzhevani barbaṙi, Yerevan) (in Armenian).

Աճառյան, Հ. (1953): Քննություն Վանի բարբառի, Երևան: (Achaṙyan, H. (1953). Kʻnnutʻyun Vani barbaṙi, Yerevan) (in Armenian).

Առձեռն բառարան հայկազնեան լեզուի (1988): Անթիլիաս: (Aṙdzeṙn baṙaran haykaznean lezui (1988). Antʻilias) (in Armenian).

Ասատրյան, Մ. (1962): Ուրմիայի (Խոյի) բարբառը, Երևան: (Asatryan, M. (1962). Urmiayi (Khoyi) barbaṙ, Yerevan) (in Armenian).

Ասատրյան, Մ. (1968)։ Լոռու խոսվածքը, Երևան: (Asatryan, M. (1968). Loŕu khosvatskʻ ə) (in Armenian).

Բագրատունի, Ա. (1852)։ Հայերէն քերականութիւն ի պէտս զարգացելոց, Վենետիկ: (Bagratuni, A (1852). Hayerēn kʻerakanutʻyun i pēts zargatsʻelotsʻ) (in Armenian).

Ղազարեան, Ռ. (2004)։ Գրաբարի բառարան, Անթիլիաս: (Ghazarean, Ṙ. (2004). Grabari baŕaran, Antʻilias) (in Armenian).

Ղարիբյան, Ա. (1958)։ Հայերենի նորահայտ բարբառների մի նոր խումբ, Երևան: (Gharibyan, A. (1958). Hayeren norahayt barbaŕneri mi nor khumb, Yerevan) (in Armenian).

Մարկոսյան, Ռ. (1989)։ Արարատի բարբառը, Երևան: (Markosyan, Ṙ. (1989). Ararati barbaŕ, Yerevan) (in Armenian).

Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի (1979)։ Հ. I, Երևան: (Nor baŕgirkʻ haykazean lezui (1979). H 1, Yerevan) (in Armenian).

Պետրոսյան, Վ. (2023)։ Հ.-ե. երկբարբառային համակարգից սերած երկբարբառակերպները հին հայերենում (տարաժամանակյա և ապաժամանակյա քննություն) // *ԲԵՀ. Բանասիրություն*, թիվ 3 (42)։ (Petrosyan, V. (2023). H.-e. erkbarbaŕayin hamakargitsʻ serats erkbarbaŕakerperə hin hayerenum // BYH, tʻiv 3 (42)) (in Armenian).

Պետրոսյան, Վ. (2024)։ Երկբարբառային կազմությունների տեսության հարցեր // ՎԷՄ, թիվ 4 (88)։ ((Petrosyan, V. (2024). Erkbarbaŕayin kazmutʻ yunneri tesutʻ yan hartsʻ er // VĒM, tʻ iv 4 (88)) (in Armenian).

Ջահուկյան, Գ. (1972)։ Հայ բարբառագիտության ներածություն, Երևան: (Dzhahukyan, G. (1972). Hay barbaŕagitutʻ yan neratsutʻ yun, Yerevan) (in Armenian).

Туманян, Э. (1971). Древнеармянский язык. Москва: (Tumanyan, Ē (1971). Drevnearmyanskiy yazyk, Moskva) (in Russian).

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 129-137
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.129

DECODING DIGITAL HOSTILITY: NON-VERBAL MECHANISMS OF HATE SPEECH IN ELECTRONIC DISCOURSE

ANNA KARAPETYAN*
Yerevan State University

The study investigates how non-verbal elements such as emojis function as vehicles of hate speech in digital communication. While hate speech has traditionally been defined through verbal or textual aggression, contemporary online environments reveal a broader, multimodal landscape where hostility is often conveyed implicitly through images, icons, and affective cues. Drawing on qualitative multimodal discourse analysis, this research integrates approaches from critical discourse analysis and social semiotics to examine how the mentioned non-verbal sign contributes to the expression and circulation of hate in electronic discourse. Data are drawn from publicly available media posts and analysed for recurring semiotic patterns, cultural symbolism, and the interplay between textual and visual modes. The study explores how users employ non-verbal cues to reinforce stereotypes, exclude social groups, or express aggression. By illuminating the subtle ways hate operates beyond language, this research emphasizes the need to expand definitions of hate speech to encompass multimodal dimensions of online communication. Ultimately, the study contributes to a deeper understanding of how digital symbols shape affective interaction and ideological meaning in contemporary electronic discourse.

Key words: *electronic discourse, hate speech, multimodality, emoticons/emojis, affective interaction*

Introduction

While face-to-face communication allows for a wide spectrum of nonverbal expression: facial expressions, gestures, tone, and body language, computer-mediated communication (CMC) differs from it not only in style but also in the physical and sensory limitations that distinguish it from other forms of human interaction. Electronic discourse operates within a primarily textual and visual medium that lacks these immediate cues. To bridge this gap, users have developed alternative modes of expressing emotion and interpersonal stance, most notably through emoticons which are typographic representations of facial expressions made up of punctuation marks, letters, or other characters, and through emojis, graphical icons that depict a variety of facial

* **Անանա Կարապետյան –** բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ անգլիական բանասիրության ամբիոնի ասիստենտ
Анна Карапетян – кандидат филологических наук, ассистент кафедры английской филологии ЕГУ
Anna Karapetyan – Candidate of Philological Sciences, Assistant at YSU Chair of English Philology Armenian Language
Email: an.karapetyan@ysu.am ORCID:ID https://orcid.org/0009-0007-0520-8379

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 04.02.2026
Գրախոսվել է՝ 18.02.2026
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

expressions, gestures, and objects. Many software programs and online platforms, such as Microsoft Word, messaging apps, and social media systems, have automatically transformed typographic emoticons into colorful, animated emoji forms, making them more expressive and interactive within digital discourse.

Since the emergence of CMC research in the 1990s, emoticons and emojis have been recognized as "indicators of affective states, the purpose of which is to convey nonlinguistic information that in face-to-face communication is conveyed through facial expression and other bodily indicators" (Dresner & Herring, 2010, p. 250). For instance, inserting a smiling face into a message compensates for the inability to physically smile in an online exchange. The use of emoticons (*emotion* + *icon*) dates back to the early years (1980s) of computer-mediated interaction (Herring & Dainas, 2017), while emojis (from the Japanese *e – picture* + *moji – letter, character*) were introduced later, becoming widely accessible in the early 2010s when mobile devices and social networking platforms integrated them into messaging systems. While often regarded as the evolution of emoticons, emojis are visually richer and semantically broader, capable of representing not only emotions but also objects, symbols, and cultural references (Herring & Dainas, 2017). Defined by the Oxford English Dictionary (n.d.) as "a small digital image or icon used to express an idea or emotion", emojis have thus expanded the semiotic repertoire of CMC, contributing to new, multimodal ways of expressing social meanings online.

Today, emojis have become valuable tools in text-based communication, especially within socio-emotional contexts (Derks et al., 2007; Rivera et al., 1996). They offer users an alternative means of expressing thoughts, emotions, and subtle mood shifts through limited digital channels. By adding affective cues to otherwise impersonal exchanges, these visual symbols help foster connection and engagement in socio-emotional interaction.

Traditionally, hate speech has been conceptualized as a linguistic phenomenon, a verbal or textual act that explicitly vilifies, insults, or dehumanizes individuals or groups on the basis of protected characteristics such as race, ethnicity, religion, gender, sexual orientation, or disability. In this classical sense, hate resides in the language itself: in the words, phrases, and discursive structures that encode prejudice or perpetuate stereotypes. However, in contemporary digital environments, the boundaries of hate speech have become increasingly fluid and multimodal. Online hostility often transcends words, manifesting instead through paralinguistic and visual cues such as emoticons, emojis, memes, reaction icons, and other interactional symbols that can implicitly circulate hateful meanings or reinforce exclusionary ideologies. Such non-verbal elements may amplify or legitimize discriminatory discourse without explicit verbal aggression, functioning as subtle but powerful carriers of bias and social othering.

Consequently, understanding hate speech in digital contexts requires an expanded analytical framework – one that acknowledges the interplay between language, image, and interaction. This study approaches the phenomenon of non-verbal hate expression through a **(1) qualitative multimodal discourse analysis** that integrates perspectives from **(2) critical discourse analysis** and **(3) social semiotics**. It aims to explore how non-verbal cues such as emojis participate in the construction and circulation of hate in online communication. Specifically, the paper seeks a response to

1. How emojis contribute to the implicit expression or reinforcement of hate speech in electronic discourse,
2. In what ways these visual and affective signs function to shape the hateful tone and meaning of online interactions,

3. What semiotic and discursive mechanisms allow these non-verbal elements to operate as tools of exclusion, irony, or aggression within digital communities.

By addressing these issues, the paper seeks to disclose how digital symbols, often perceived as playful or benign, can also become vehicles of hostility and social division. The analytical section that follows examines selected instances of electronic discourse to trace how hate operates beyond language, revealing the subtle, multimodal dimensions through which online hostility is expressed, normalized, or contested.

Theoretical overview and methodology

According to Walther and D'Addario (2001), emojis can play a key role in the decoding of text messages in computer mediated communication. This means that the mentioned non-verbal, affective cue can strengthen text messages. For example, it can shift the orientation of a message in the opposite direction, just like in the case of sarcastic utterances (Lo, 2008). When two components are pointed in opposite affective directions (positive and negative), the linguistic aspect has a greater effect on the overall affective appraisal of the message, i.e., the negative element in a message, whether verbal or visual, can impact comprehension and cause the message to be understood differently. For example, a positive message with a smile is rated higher than a purely positive message, and a negative message with a supporting frown is rated to be more negative than a purely negative message. Scholars argue, though, that emojis do not have "the power to turn the valence of the verbal message around" (Luor, 2010, p. 894).

The force of reaction icons, including emojis, is especially evident in hate speech, where they function to intensify the affective tone of a hostile utterance. A single reaction icon can transform an apparently neutral statement into one charged with irony, contempt, or aggression. For example, the use of a laughing or winking face following a derogatory comment may signal mockery or ridicule, strengthening the literal aggression. In this way, the non-verbal elements of digital discourse participate in complex acts of meaning-making that extend beyond the surface of language.

As already mentioned in the Introduction**,** to uncover the subtle processes of the usage of emojis in online hate speech, the study employs qualitative multimodal discourse analysis (MDA), integrating principles from critical discourse analysis (CDA) and social semiotics **(SS)**. MDA provides a framework for interpretive investigation of multiple semiotic modes (textual, visual, and affective) which interact to produce meaning in digital environments (Kress, 2010; Machin, 2013). CDA, in turn, is based on the ideological and power dimensions of discourse, focusing on how certain communicative practices reproduce social inequalities or normalize prejudice (Fairclough, 1995; Van Dijk, 1998). From a social semiotic perspective (Kress & van Leeuwen, 2001), these symbols operate as tools that users mobilize to construct and negotiate social relationships, values, and ideologies. They are not simply decorative symbols; they are socio-culturally situated signs whose meanings depend on shared conventions and contextual cues.

By combining the three approaches, the research captures both the micro-level dynamics of emoji use and the macro-level structures of meaning in which these practices are embedded. Within online communities, their specific combinations or appropriations can acquire meanings associated with particular ideologies, including hate-based or extremist discourses. For instance, certain symbols may be recontextualized as markers of racial superiority, political allegiance, or exclusionary

group identity. Through repetition and circulation, these symbols gain new connotative layers, forming part of the multimodal expression of online hate.

The study adopts an interpretative research design, focusing on naturally occurring data from publicly accessible social media platforms. Posts, comments, and interaction threads that exhibit potential hate-related content are sampled using purposive selection criteria, specifically, instances where non-verbal cues/reaction icons accompany explicit textual expressions of hostility. To ensure ethical compliance, only publicly available data are used, and no personal identifiers are retained. Attention is given to the sequencing, placement, and contextual framing of emojis within the message. The analysis proceeds in three stages:

1. Descriptive phase**:** Identifying and categorizing the non-verbal elements that accompany or replace verbal text (e.g., smiling face, fire, clown, skull, or animal emojis).
2. Interpretive phase**:** Exploring the affective and semiotic functions of these elements to see whether they reinforce, subvert, or disguise hateful meanings.
3. Critical phase**:** Interpreting how these multimodal combinations contribute to broader patterns of exclusion, stereotyping, or ideological alignment within digital discourse.

Through this layered analysis, the study aims to trace the trajectories of hate, from explicit verbal aggression. This theoretical and methodological framework seeks to humanize the study of hate speech by recognizing the emotional and symbolic complexity of digital interaction. Emojis, though small and seemingly trivial, carry emotional resonance and social significance that shape how users experience and respond to hostility online. By examining these multimodal forms of expression, the study seeks to contribute to a more comprehensive understanding of digital affect, ideology, and the everyday performance of hate in electronic discourse.

Multimodal analysis of hate: emojis and online hostility

Today's digital communication is not shaped by words alone. Every reaction icon or visual cue that accompanies a message carries meaning. The meaning can be playful, ironic, and, at times, deeply hostile. In the virtual world where text and image intertwine, the expression of hate has evolved into a subtle, multimodal practice. What was once expressed through explicit language can now be delivered through a symbol sign whose significance depends on shared cultural understanding.

In this chapter we will explore the small but potent visual elements, emojis, that participate in the production and circulation of online hostility. When placed alongside, or even in place of verbal text, these symbols shape a still more emotional discourse, and are commonly viewed as tools of irony, mockery, and also serve as affective amplifiers of exclusion, aggression and hatred. The latter is especially typical of "hostile comments that are common to a number of types of unwanted behavior including harassment and aggression" (Liu et al, 2018).

Thus, in this chapter we will examine selected instances of electronic communication to uncover how emojis function within hateful exchanges, how they act in the interplay between image and text, how they negotiate meanings and embody ideological stances. These cases will reveal that in the digital age behind every emoji lies a complex interaction of intent, interpretation, and affect, that the language of hate is not only what is said, but also what is *shown through* emotion. By decoding these layers, we can better

grasp how digital users construct, disguise, or challenge hate through the multimodal resources of contemporary online communication.

Let us discuss the following example by Placeholder (6 March 2024) from the Facebook:

Placeholder: *Who thought this recipe was a good idea…* 😵🤮😵🤮😵🤮 *seriously I'm traumatized.*

In the comment, the writer basically expresses strong disgust at a recipe on Facebook. The words *Who thought this was a good idea; seriously I'm traumatized* already show exaggerated disappointment and hate. But the real meaning becomes clearer when we look at the post as a whole. The line of 😵 and 🤮 emojis adds a visual layer that makes the emotional reaction feel even stronger. These emojis are widely understood as signs of intense and disgust. The alternating pattern creates a kind of rhythm that makes the disgust feel louder and more intense. The **anger and disgust emojis strengthen the dislike into a performance of revulsion**. Even though the target is just a recipe, the structure follows patterns we often see in negative online comments: the text questions the decision behind the post (*Who thought this was a good idea*?), and adding the emojis to the verbal comment – creates a strong, dismissive reaction. In online culture, disgust emojis are sometimes used not just to show dislike but to mark something as embarrassing or worthy of being made fun of. While this example is not a personal hate towards another person, it still uses the same tools that can make online comments feel hostile. The phrase *I'm traumatized* is an exaggeration in casual digital language, but paired it with dramatic emojis, it expresses a lot of online negativity and hostility. Thus, the text alone shows strong dislike and exaggeration, the emojis alone signal extreme disgust, together, they turn a simple *This doesn't look good* as a vivid, performative expression of hatred.

On Instagram, the CNN posted a photo of the famous pop star Beyoncé and an attached material entitled *Beyonce makes Grammy history for most wins ever by a female artist* (15 March 2021). The verbal material reads: *Beyoncé made Grammy history for the most wins ever by a female artist with 28 awards. The singer nabbed four gramophones on Sunday after winning best R&B performance for Black Parade; best music video for Brown Skin Girl; and best rap performance and best rap song with Megan Thee Stallion for the remixed Savage. Beyoncé is now three wins away from the all-time record of 31, held by late conductor Georg Solti (Kevin Winter/Getty Images for The Recording Academy).* The following comment is under the post:

fcuk_the_nwo: *Yes I'm sure this was an award for her singing* 🤣

The verbal comment of the author, nicknamed fcuk_the_nwo, expresses skepticism and dismissiveness. It implies that Beyoncé did not deserve the award based on talent. However, the full meaning of the comment becomes clearer once we consider the clown emoji. In everyday online culture, the clown emoji is often used to call someone foolish, fake, undeserving and embarrassing. In this case, it communicates ridicule which, when paired with a sarcastic sentence, intensifies the hostility. The comment does not express mild disagreement, it rather expresses direct contempt. It does not say *I don't think she deserved it*, it says it *She is a joke*, and this matters in the context

of hate or bias. In discussions of public figures, especially non-whites like Beyoncé, such comments can tap into broader patterns of minimization of achievement, dismissive or mocking attitudes toward success, subtle forms of devaluation. While the comment does not explicitly state a hateful slur, the **clown emoji amplifies the ridicule/mockery and the overall negative tone** of the verbal message and signals alignment with a community that uses such symbolic cues to delegitimize certain groups or individuals. Thus, the hostility is performed through a symbol that readers instantly recognize. As to multimodal meaning, it functions in the following way: the text expresses sarcastic skepticism, the emoji alone – general mockery or ridicule, and the text + emoji – targeted contempt. This combination allows the commenter to maintain deniability. The overall analysis illustrates how **(1**) emojis intensify or sharpen negativity, how **(2)** symbolic cues can carry socially coded meanings, and finally, **(3)** how multimodal communication blurs the lines between explicit and implicit aggression. In short, the clown emoji works as a subtle but powerful way to convey disrespect and delegitimation, showing how non-verbal digital symbols contribute to hostile online discourse.

On Instagram, the CNN posted a photo of Meghan Markle entitled *They were willing to lie to protect other members of the family, but they weren't willing to tell the truth to protect me and my husband* (8 March 2021). The verbal material reads: *Meghan, Duchess of Sussex, and Prince Harry lifted the lid on life in the British royal family in an explosive interview with Oprah Winfrey Sunday night. Meghan said she was silenced after she married Harry and joined the royal family. Tap the link in our bio for 11 things we learned from the bombshell (CBS).* A comment runs as follows:

Madam.royall: She is a big L I A R!!!! 🤡🤡🤡🤡🤡🤡

The aggressive and accusatory statement with added emphasis through capitalization and multiple exclamation marks which dramatize the situation, explicitly accuses Meghan of being a *liar*. This exaggeration signals heightened emotional intensity because, rather than expressing a neutral disagreement, it constitutes a direct attack. This aligns with patterns of performative hostility frequently observed in online discourse. The **goblin/demon mask emoji amplifies disgust, hostility, and moral condemnation**. Its repetition in its turn creates a visual rhythm, intensifying the emotional signal still more. The emoji does more than reinforce the verbal accusation – it visually dramatizes hostility and hatred, converting the textual claim into a performative act. While the emoji alone functions as a visual marker of hostility and moral judgment, signaling disgust and negative affect, the text + emoji combination creates a performative attack that is emotionally charged and socially legible, thus signaling alignment with a community that views Meghan negatively, leveraging shared semiotic understanding of the emoji to reinforce group identity and implicit bias. Although the comment does not explicitly reference race, gender, or class, it participates in broader discourses in which public figures are delegitimized and attacked. The exaggerated text and repeated emojis allow the user to enact aggression in a socially recognized and impactful manner, while the symbolic play of the emoji offers some deniability. Similar to the Beyoncé clown emoji incident, the demon mask emoji functions as a symbol of extreme hatred. Thus, the overall analysis shows that the emoji **(1)** conveys an affective, social, and ideological message, **(2)** its repetition transforms a verbal insult into a multimodal performance of exaggerated hate and hostility. This example illustrates how online hate can operate through both linguistic and visual

channels to produce socially legible hostility and demonstrates how emojis can participate in online delegitimation without the use of overtly hateful language.

Other emojis that intensify hate and hostility and contribute to the expression and circulation of hate in electronic discourse include:

The **angry face emoji** conveys anger, frustration, annoyance, and emotional intensity. When used in a comment, it amplifies the expression of anger and makes it difficult to interpret the message as mild irritation. In this sense, the emoji functions as an emotional amplifier: it signals the sender's heightened emotional state and can make accompanying criticism feel more forceful, confrontational and hateful.

The **face with symbols over the mouth** represents extreme rage, cursing, or moral outrage. It visually substitutes for words the sender may choose not to type, adding a sense of shock, aggression, hatred. This emoji intensifies the perceived severity of the statement and contributes to a hostile, emotionally charged tone.

The **angry face with horns** suggests malicious intent, hostility, or a form of mischievous aggression. It heightens the sense of ill will and often makes the accompanying text feel more threatening or intense.

The **skull emoji** is commonly associated with death or destruction, but in online contexts it signals extreme disdain or the "end" of patience. It conveys strong negativity and adds a dramatic tone that amplifies feelings of exasperation, disgust, contempt, hatred.

The **thumbs down emoji** signals disapproval, rejection, or dislike. Much like its offline counterpart, it serves as a clear nonverbal cue that reinforces the user's negative assessment, making the emotional stance explicit and difficult to overlook.

Overall, these and other so-called hate or negative-affect emojis function in several key ways:

- They add a nonverbal layer that makes emotional expression more vivid than text alone.
- They increase the perceived intensity of the message.
- They mirror offline emotional cues by visually representing heightened anger, frustration, disgust, or hostility.

In this sense, hate-coded emojis operate as a form of emotional punctuation. They do more than illustrate a message – they magnify it, signaling urgency, intensity, animosity, hatred. When paired with verbal statements, they produce a more emphatic and sometimes more confrontational affective impact.

Conslusion

Understanding hate speech as a multimodal phenomenon is therefore essential for capturing how hostility actually operates in digital contexts. Online environments enable forms of aggression that are distributed across text, image, and affect, creating communicative practices that are at once more implicit and more intense. Recognizing these dynamics does not mean treating every emoji as inherently harmful, but rather acknowledging that their meanings are flexible, context-dependent, and shaped by the social ideologies circulating within digital communities.

The findings demonstrate that emojis can function as affective intensifiers, ideological cues, and socially coded markers of contempt, ridicule, hatred. When paired

with hostile text, they transform a simple criticism into a multimodal performance of disdain; when used alone, they may implicitly communicate attitudes that would be more easily recognized as hateful if expressed verbally. By highlighting these dynamics, the analysis emphasizes the need to rethink conventional definitions of hate speech that privilege explicit linguistic content.

Most importantly, this research argues for the expansion of hate speech frameworks beyond strictly verbal definitions. By paying attention to the affective and symbolic power of emojis, scholars, platforms, and policymakers can better understand how hostility is expressed, normalized, and sometimes masked in electronic discourse. As digital communication continues to evolve toward increasingly image-based and affect-driven forms, scholars, platform designers, and policymakers must consider the multimodal mechanisms through which harmful meanings are constructed and shared. Recognizing the semiotic and emotional complexity of emojis allows for a more nuanced understanding of digital hostility and a more comprehensive approach to addressing it.

ԱՆՆԱ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ – *Ատելության խոսքի ոչ խոսքային մեխանիզմները էլեկտրոնային դիսկուրսում*– Ներկայացվող ուսումնասիրությունը դիտարկում է ոչ խոսքային տարրերի՝ հատկապես էմոջիների դերը ատելության խոսքում: Թեև ատելության խոսքը ավանդաբար սահմանվել է որպես բանավոր ագրեսիա, սակայն ժամանակակից հարթակները բազմամոդալ պատկեր են, որտեղ թշնամական վերաբերմունքը հաճախ արտահայտվում է անուղղակիորեն՝ պատկերների և հուզական նշանների միջոցով: Տվյալները հավաքվել են հանրայնորեն հասանելի մեդիա հրապարակումներից և վերլուծվել են նշանագիտական կառույցների, մշակութային խորհրդանիշների, ինչպես նաև տեքստային ու տեսողական ձևերի փոխազդեցության լույսի ներքո: Ուսումնասիրությունը բացահայտում է, թե ինչպես են օգտատերերը կիրառում էմոջիները՝ կարծրատիպեր վերարտադրելու, սոցիալական խմբերից դուրս թողնելու կամ ագրեսիա արտահայտելու համար: Հոդվածում ընդգծվում է ատելության խոսքի սահմանումների ընդլայնման անհրաժեշտությունը՝ կարևորելով առցանց հաղորդակցման բազմամոդալ բնույթը:

Բանալի բառեր – *էլեկտրոնային դիսկուրս, ատելության խոսք, բազմամոդալություն, էմոջիներ, հուզական փոխազդեցություն*

АННА КАРАПЕТЯН – *Невербальные механизмы речи ненависти в электронном дискурсе.* – В данном исследовании рассматривается роль невербальных элементов — прежде всего эмоджи — как носителей высказываний ненависти в цифровой коммуникации. Несмотря на то, что традиционно речь ненависти понималась как форма вербальной или текстовой агрессии, современные онлайн-среды формируют более сложное мультимодальное пространство, где враждебность нередко передаётся имплицитно — посредством изображений, иконок и эмоциональных сигналов. Материалом служат общедоступные публикации в медиа, изученные с точки зрения повторяющихся семиотических моделей, культурной символики и взаимодействия текстовых и визуальных модальностей. Работа показывает, как пользователи задействуют невербальные средства для укрепления стереотипов, исключения социальных групп или выражения агрессии. Выявляя тонкие механизмы функционирования ненависти вне рамок языка, исследование подчёркивает необходимость расширения определения речи ненависти с учётом мультимодальной природы онлайн-коммуникации.

Ключевые слова: *электронный дискурс, речь ненависти, мультимодальность, эмоджи, эмоциональное взаимодействие*

Ethics Statement
The author confirm that all ethical requirements regarding the research have been met.

Conflict of Interest Statement
The author confirm that there is no conflict of interest.

References

Derks, D., Bos, A. E. R., & von Grumbkow, J. (2007). Emoticons and social interaction on the Internet: The importance of social context. *Computers in Human Behavior*, 23(1), 842-849. https://doi.org/10.1016/j.chb.2004.11.013

Dresner, E., & Herring, S. C. (2010). Functions of the nonverbal in CMC: Emoticons and illocutionary force. *Communication Theory,* 20(3), 249-268. https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2010.01362.x

Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language.* Longman.

Herring, S. C., & Dainas, A. (2017). Nice picture comment!: Graphicons in Facebook comment threads. In G. Meikle (Ed.), *The Routledge companion to social media and politics* (pp. 237-254). Routledge.

Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication.* Routledge.

Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication.* Arnold.

Liu, P., Guberman, J., Arbor, A, Culotta, A. (2018). Forecasting the presence and intensity of hostility on Instagram using linguistic and social features. arxiv, 1804.06759(1), 1-10. http://doi.org/10.48550/arXiv.1804.06759

Lo, S. (2008). The nonverbal communication functions of emoticons in computer-mediated communication. *CyberPsychology & Behavior,* 11(5), 595-597. https://doi.org/10.1089/cpb.2007.0132

Luor, T., Wu, L. L., Lu, H. P., & Tao, Y. H. (2010). The effect of emoticons in simplex and complex task-oriented communication: An empirical study of instant messaging. *Computers in Human Behavior,* 26(5), 889-895. https://doi.org/10.1016/j.chb.2010.02.003

Machin, D. (2013). What is multimodal critical discourse studies and why are people saying such terrible things? *Critical Discourse Studies*, 10(4), 347-355. https://doi.org/10.1080/17405904.2013.813770

Oxford English Dictionary. (n.d.). *Emoji, n.* In *OED Online*. Oxford University Press. https://www.oed.com/

Rivera, K., Cooke, N. J., & Bauhs, J. A. (1996). The effects of emotional icons on remote communication. In *Proceedings of the Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 99-100). ACM Press. https://doi.org/10.1145/257089.257139

Van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach.* Sage.

Walther, J. B. & D'Addario, K. P. (2001). The impacts of emoticons on message interpretation in computer-mediated communication. *Social Science Computer Review,* 19(3), 324-347. https://doi.org/10.1177/089443930101900307

Sources of Data

Beyonce makes Grammy history for most wins ever by a female artist. (15 March 2021). *Instagram.* https://www.instagram.com/p/CMbN6-hIwfm/?utm_source=ig_web_copy_link

Placeholder. (6 March 2024). *Facebook*. `https://socialmedia.example/post/12345`

They were willing to lie to protect other members of the family, but they weren't willing to tell the truth to protect me and my husband. (8 March 2021). *Instagram*. *https://www.instagram.com/p/CMKYAQbHfqC/?utm_source=ig_web_copy_link*

Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 1 (49), մարտ, 138-149
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.1.138

ՃԳՆԱԺԱՄԱՅԻՆ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԵՂԵՂՈՒՄՆԵՐԻ ՊԱՅՄԱՆՆԵՐՈՒՄ ԵՎ ՀՀ ՄԵԴԻԱԴԱՇՏԸ (Լոռու և Տավուշի մարզերի օրինակով, 2024 թ.)

ԼԻԱՆՆԱ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ*
Հայաստանի ազգային ագրարային համալսարան

Հոդվածում վերլուծվում է 2024 թվականի մայիսին Հայաստանում տեղի ունեցած ջրհեղեղների ժամանակ ճգնաժամային հաղորդակցության դերը՝ Լոռու և Տավուշի մարզերում տեղի ունեցած զարգացումների օրինակով: Հեղինակն առանձնացնում է երեք հաղորդակցական փուլ՝ սկզբնական տեղեկատվական վակուում, սոցիալական մեդիայի ակտիվացում և պաշտոնական հաղորդակցության կայունացում: Ներկայացվում է մեդիայի ազդեցությունը հանրային վստահության, վարքի և ընկալումների ձևավորման վրա՝ ընդգծելով նաև ապատեղեկատվության տարածման վտանգը:
Վերլուծությունն իրականացվում է քաոսի տեսության և տեղեկատվական հոսքերի դինամիկայի տեսանկյունից: Արձանագրվում է, որ պետական մարմինների, մեդիայի և հանրության միջև հաղորդակցությունը բարելավման կարիք ունի՝ ապագայում նման ճգնաժամերին ավելի արդյունավետ արձագանքելու համար:

Բանալի բառեր – *ճգնաժամային հաղորդակցություն, բնական աղետ, ապատեղեկատվություն, ֆրեյմավորում, սոցիալական մեդիա, քաոսի տեսություն*

Ներածություն

Ճգնաժամային իրավիճակներում հաղորդակցության դերը վաղուց հաստատված է գիտական շրջանակներում: Ժամանակակից գիտական խոսույթում ընդգծվում է, որ կազմակերպությունները ճգնաժամի պայմաններում ոչ

* **Լիաննա Աբրահամյան** – Հայաստանի ազգային ագրարային համալսարանի հասարակագիտության ամբիոնի ասիստենտ, ԵՊՀ մեդիահետազոտությունների և նշանագիտության ամբիոնի հայցորդ
Лианна Абраамян – Ассистент кафедры социальных наук Национального аграрного университета Армении, соискатель кафедры медиаисследований и семиотики Ереванского государственного университета
Lianna Abrahamyan – Assistant at the Department of Social Studies, National Agrarian University of Armenia, Applicant (PhD) at YSU Chair of Media Studies and Semiotics
Էլ. փոստ՝ lianna1984a@gmail.com ORCID:ID https://orcid.org/0009-0003-7502-6504

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 29.09.2025
Գրախոսվել է՝ 13.10.2025
Հաստատվել է՝ 12.03.2026
© The Author(s) 2026

միայն գործառնական արձագանք են տալիս, այլև իրականացնում են հաղորդակցական ռազմավարություն՝ ուղղված հանրային վստահության պահպանմանը և վտանգների նվազեցմանը: Այս հարցերն արտացոլվել են, մասնավորապես, Ուիլյամ Բենուայի «Պաշտպանողական հռետորաբանության» տեսությունը[1], Թիմոթի Կումբսի «Ճգնաժամային հաղորդակցության իրավիճակների տեսությունը»[2] աշխատություններում, որոնք այսօր հիմք են ծառայում բազմաթիվ հետազոտությունների համար:

Ճգնաժամային հաղորդակցության ուսումնասիրության այլընտրանքային մոտեցում են առաջարկել Ռոբերտ Ուլմերը, Տիմաթի Սելնոուն և Մեթյու Սիգերը[3]: Նրանց «Վերականգնման հռետորաբանության» տեսությունը շեշտում է ոչ միայն ճգնաժամի հաղթահարումը, այլև դրա միջոցով զարգացման և հանրային վստահության վերականգնման հնարավորությունը՝ առանձնակի կարևորելով թափանցիկությունը և պատասխանատվությունը: Այս տեսությունը հեռանում է «պաշտպանողական հռետորաբանությունից»՝ շեշտադրելով թափանցիկության, պատասխանատվության և հուսադրող հաղորդակցության դերը վստահության վերականգնման գործընթացում:

Ճգնաժամային հաղորդակցությունը տեղեկատվության փոխանակման գործընթաց է, որն իրականացվում է կազմակերպությունների և շահագրգիռ կողմերի միջև՝ նվազեցնելու ճգնաժամի բացասական ազդեցությունը: Ճգնաժամային իրավիճակներում հաղորդակցության կարիքը զգալիորեն մեծանում է, սակայն, միևնույն ժամանակ, տեղեկատվության արդյունավետ փոխանակումը բարդանում է անորոշության և խուճապի պայմաններում: Այդ իրավիճակը պահանջում է հաղորդակցման բազմաբնույթ միջոցների կիրառում և տարբեր սցենարների համար նախապես մշակված գործելակարգերի պատրաստակամություն:

Բնական աղետների համատեքստում ճգնաժամային հաղորդակցությունը դեռևս սահմանափակորեն է ուսումնասիրված: Առկա հետազոտությունները հիմնականում կենտրոնանում են հաղորդագրությունների տարածման արդյունավետության, նախազգուշացման համակարգերի և կառավարման վրա: Օրինակ, Փաթրիկ Սփենսն ուսումնասիրել է բնական աղետի ժամանակ նախազգուշացման հասանելիության և ձևակերպումների հստակության ազդեցությունը[4], իսկ Բրայոն Հյուսթոնը վերլուծել է հաղորդակցության դերը տարբեր տեսակի աղետների՝ մասնավորապես թայֆունների, երկրաշարժերի և

---

[1] Տե՛ս **Benoit, W. L.** (1995). *Accounts, excuses, and apologies: A theory of image restoration strategies*. State University of New York Press:

[2] Տե՛ս **Coombs, T.** (2007). *Ongoing crisis communication: Planning, managing, and responding* (2nd ed.). Sage Publications:

[3] Տե՛ս **Ulmer, R. R., Sellnow, T. L., & Seeger, M. W.** (2007). *Effective crisis communication: Moving from crisis to opportunity*. Sage Publications:

[4] Տե՛ս **Spence, P. R., Lachlan, K. A., & Griffin, D. M.** (2007). *The influence of natural disaster message framing and the role of personal relevance: A field experiment on the effectiveness of emergency warning messages*. *Journal of Applied Communication Research,* 169-190. https://doi.org/10.1080/00909880701259452

հրդեհների ժամանակ՝ ուշադրություն դարձնելով տեղեկատվության շրջանառությանը և կիրառվող տեխնոլոգիական հարթակներին[5]:

Նման միտում դիտվում է նաև Հայաստանում: 2024 թվականի մայիսին տեղի ունեցած ջրհեղեղների հետևանքով ՀՀ կառավարության, ՄԱԿ-ի և ԵՄ-ի համագործակցությամբ պատրաստված «Վերականգնման կարիքների գնահատում» (PDNA) զեկույցում նշվում է, որ մեդիան ակտիվորեն լուսաբանել է աղետի հետևանքները և վերականգնման գործընթացը, սակայն չի իրականացվել մեդիայի ազդեցության խորքային վերլուծություն՝ կապված վստահության դինամիկայի կամ տեղեկատվական խոցելիության հետ[6]:

«Ինտերնյուզ»-ի հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ Հայաստանում տեղեկատվության սպառողներն օգտվում են տարբեր աղբյուրներից, սակայն վստահության մակարդակը տարբերվում է: Ըստ ուսումնասիրության՝ արտակարգ իրավիճակներում մեդիան կարևոր դեր ունի, սակայն անհրաժեշտ է ավելի խորքային վերլուծություն՝ գնահատելու դրա ազդեցությունը հանրային ընկալումների վրա[7]: «Ինֆորմացիայի ազատության կենտրոնի» ուսումնասիրությունը, թեև կենտրոնացած է ապատեղեկատվության վրա, սակայն ընդգծում է մեդիայի նշանակությունը հասարակական ընկալումների ձևավորման գործում, ինչը կարևոր է նաև բնական աղետների ժամանակ[8]:

Վերը նշված օրինակներն ակնհայտորեն ցույց են տալիս մեդիայի դերի մակերեսային քննությունը, ինչը սահմանափակում է հաղորդակցության ռազմավարությունների արդյունավետ գնահատումը ճգնաժամային իրավիճակներում:

ՀՀ մեդիադաշտում ճգնաժամային հաղորդակցությունը դեռևս ոչ բավարար չափով է ուսումնասիրված: Թեև կան որոշ վերլուծություններ 2024 թվականի հեղեղումների վերաբերյալ, այնուամենայնիվ հաղորդակցման ռազմավարությունների և մեդիայի դերի համապարփակ ուսումնասիրությունները քիչ են: Այս թեման կարևոր է՝ հասկանալու մեդիայի ազդեցությունը հանրային ընկալումների, վստահության և հասարակական վարքագծի ձևավորման վրա, քանի որ ճգնաժամային իրավիճակներում մեդիան ոչ միայն տեղեկատվություն է փոխանցում, այլև ազդում է հանրային վստահության, վերաբերմունքի և վարքագծի ձևավորման վրա: Այն պետք է դիտարկել որպես միջնորդ, որը մասնակցում է հասարակական և քաղաքական գործընթացների ձևավորմանը:

---

[5] Տե՛ս **Houston, J. B., Spialek, M. L., & Lang, K. M.** (2012). *Crisis communication and the role of technology: Understanding the impact of social media in disaster response. Journal of Applied Communication Research,* 354-374. https://doi.org/10.1080/00909882.2012.718498

[6] Տե՛ս https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/2024-11/pdna_armenia_eng_final.pdf

[7] Տե՛ս https://internews.org/wp-content/uploads/2024/09/Freedom-of-Expression-and-Media-Consumption-Research-in-Armenia.pdf

[8] Տե՛ս https://foi.am/en/researches/34032?utm_source

Աղետը ներառում է ֆիզիկական և սոցիալական բաղադրիչներ: Այն խաթարում է հանրային և տնտեսական համակարգերը, իսկ վերջնարդյունքը պայմանավորված է վտանգի ուժգնությամբ և հանրության խոցելիությամբ: Աղետը դիտարկվում է որպես համակարգի խորը խախտում[9]: ՄԱԿ-ի աղետների նվազեցման գրասենյակի կողմից տրված սահմանման համաձայն՝ աղետը այնպիսի խափանում է հանրային համակարգի մեջ, որը հանգեցնում է մարդկային, նյութական, սոցիալ-տնտեսական և բնապահպանական զգալի վնասների՝ գերազանցելով տեղի կառույցների ունակությունը՝ արձագանքելու և հաղթահարելու հետևանքները[10]: Աղետը փորձություն է պետական կառավարման համակարգի, մեդիայի և հասարակության համար:

Սույն հետազոտության մոտեցումը հիմնված է Է. Լորենցի[11] և Մ. Սիգերի[12] քաոսի տեսությունների վրա: Վերլուծվել են փոքր ազդակների մեծ ազդեցությունը, տեղեկատվական հոսքերի դերը և համակարգի փոփոխության մեխանիզմները:

Մեր նպատակն է ուսումնասիրել 2024 թ. ջրհեղեղների ժամանակ մեդիայի գործունեությունն ու հանրային վարքի ձևավորումը: Հետազոտական խնդիրն է բացահայտել պետական կառավարման համակարգ–մեդիա–հանրություն եռահամակարգի փոխհարաբերության զարգացման գործընթացը ճգնաժամային հաղորդակցության ընթացքում:

Տվյալները ստացվել են պաշտոնական աղբյուրներից, լրատվամիջոցներից և հարցազրույցներից: Կիրառվել են որակական և քանակական մեթոդներ:

Արդյունքներ

2024 թվականի մայիսի 25-ին Հայաստանի ամբողջ տարածքում տեղացած հորդառատ անձրևները հանգեցրին աննախադեպ ջրհեղեղների: «Հիդրոօդերևութաբանության և մոնիթորինգի կենտրոն» ՊՈԱԿ-ի տվյալներով՝ մայիսի 24-26-ը տեղումների քանակը գերազանցել էր նորման 180-230%-ով[13]:

Առավել ինտենսիվ տեղումներ գրանցվեցին Լոռու և Տավուշի մարզերում՝ հասցնելով գետերի հանկարծակի վարարումների: Առաջին 24 ժամվա ընթացքում տարհանվեց ավելի քան 500 մարդ:

---

[9] Տե՛ս **Quarantelli, E. L.** (2005). A Social Science Research Agenda for the Disasters of the 21st Century, էջ 3-4:

[10] Տե՛ս United Nations Office for Disaster Risk Reduction (UNDRR). (2016). *Terminology on Disaster Risk Reduction*. Վերցված է՝ https://www.undrr.org/terminology

[11] Տե՛ս **Lorenz, E. N.** (1963). *Deterministic Nonperiodic Flow*. Journal of the Atmospheric Sciences, 20(2), 130–141. https://doi.org/10.1175/1520-0469(1963)020

[12] Տե՛ս **Siger, M.** (1990). *Chaos and Information Flows in Crisis Communication*. New York: Academic Press.

[13] Տե՛ս https://ge.boell.org/hy/node/4865-Կլիմայական ռիսկերը Հայաստանում. ուշացած գործողություններն ու շարունակվող խոցելիությունները Ալավերդիում-02.08.2024:

Հեղեղումներն առաջացրին զգալի նյութական վնասներ: Վնասվեց 20 կամուրջ, իսկ Մ6 ավտոճանապարհի Վանաձոր-Ալավերդի հատվածում տեղի ունեցավ շուրջ 50 մետրանոց փլուզում: Ջրհեղեղը լուրջ վնասներ հասցրեց բնակելի տներին, գյուղատնտեսությանը և փոքր բիզնեսներին: Վնասներ արձանագրվեցին նաև Վրաստանի Քվեմո Քարթլիի տարածաշրջանում, ինչն աղետին հաղորդում էր տարածաշրջանային բնույթ:

2024 թվականի մայիսի 25-ի լույս 26-ի գիշերը Լոռու և Տավուշի մարզերում սկսվեց անընդմեջ ուժեղ տեղատարափ անձրև: Տեղումների ինտենսիվությունը զգալիորեն գերազանցեց կանխատեսված ցուցանիշները, ինչն անակնկալի բերեց ինչպես բնակիչներին, այնպես էլ պատասխանատու կառույցներին:

Տեղում քամու ուժգնության և տեղատարափի միաժամանակյա ազդեցությունը հանգեցրեց ճանապարհների արգելափակման, գետերի, մասնավորապես, Դեբեդի հանկարծակի վարարման և գիշերային ժամերին մարդկանց արագ տարհանման անհրաժեշտության: Շատ համայնքներում առաջացան սելավներ, վնասվեցին կամուրջներ, ճանապարհային ենթակառուցվածքներ, և որոշ տարածքներ ամբողջությամբ կտրվեցին արտաքին աշխարհից, սակայն տեղեկատվությունը դեռևս ամբողջությամբ հասանելի չէր աղետի սրընթաց զարգացման և կապի բացակայության պատճառով:

Ճգնաժամային հաղորդակցության տեսանկյունից սկզբնական փուլի առանցքը ոչ թե տեղեկատվության տարածումն էր, այլ՝ դրա բացակայությունը. հաղորդակցությունն անկանոն էր, տեղեկատվության հոսքերը խզված էին, և մարդիկ փորձում էին հասկանալ՝ ինչ է տեղի ունենում, տարերային երևույթների և անպատրաստ համակարգերի պայմաններում:

Հենց այս քաոսային փուլում ձևավորվեց տեղեկատվական վակուում, որը հանգեցրեց մի քանի կարևոր հետևանքների.

- Տարածաշրջանային հաղորդակցության խզում՝ համացանցի, էլեկտրաէներգիայի և բջջային կապի խափանման պատճառով:
- Պաշտոնական աղբյուրների լռություն կամ ուշ արձագանք, քանի որ կառույցները ևս չունեին ամբողջական պատկեր:
- Սոցիալական մեդիայի դերը ժամանակավորապես թուլացավ ոչ թե բացակայող կամ անգործունակ լինելու, այլ տեխնիկական խափանումների պատճառով:
- Հոգեբանական անորոշություն և խուճապ, երբ տեղեկատվություն չկա, անորոշությունն ինքնին սկսում է տեղեկատվական գործառույթ կատարել՝ տարածելով վախ, ենթադրություններ և կասկածելի անհիմն լուրեր:

Ճգնաժամային հաղորդակցության առաջին փուլը բնորոշվեց ոչ թե ակտիվ հաղորդակցությամբ, այլ լռությամբ, որտեղ տեղեկատվական վակուումն ինքնին դարձավ ազդակ: Ճգնաժամային հաղորդակցության երկրորդ փուլում տեղեկատվական քաոսն առավել սրվեց, որը բնութագրվեց սոցիալական մեդիայի ակտիվությամբ և պաշտոնական աղբյուրների արձագանքով: Մայիսի 26-ի

առավոտյան՝ մոտավորապես ժամը 09:30-ին, պաշտոնական աղբյուրները սկսեցին արձագանքել իրավիճակին: Մինչ այդ, սոցիալական մեդիայի օգտատերերն ակտիվորեն տարածեցին տեղեկատվություն՝ լուսանկարներ, տեսանյութեր և ուղիղ եթերներ:

Մասնավորապես լրագրող Հրաչյա Պապինյանն իր ֆեյսբուքյան էջում գրեց. «Ալավերդիում աղետ է, գիշերը տեղացած հորդառատ անձրևի հետևանքով վարարած Դեբեդն իր ճամփին քշել, տարել է ամեն բան: Կապն աշխատում է խափանումներով, խոսվում է գետափնյա տներից անհետացած մարդկանց մասին»: Հրապարակումը տարածեց «Կենտրոն» լրատվական գործակալությունը[14]:

Միևնույն փուլում ՀՀ ներքին գործերի նախարարությունը հրապարակեց տեղեկատվություն առ այն, որ 00:40-ից սկսած ստացվել են բազմաթիվ ահազանգեր Դեբեդ գետի վարարման հետևանքով: Ժամը 08:00-ին առաջացած ավերածությունների մասին ներկայացվեցին նախնական տվյալներ վնասների ծավալների և իրականացվող աշխատանքների վերաբերյալ[15]: Փամբակի համայնքապետարանը իր պաշտոնական էջում հրապարակեց տեղեկատվություն համայնքում ստեղծված իրավիճակի մասին[16], որը փոքր-ինչ մեղմեց տեղեկատվական վակուումը:

Ճգնաժամային հաղորդակցության երկրորդ փուլում տեղեկատվության հոսքը դարձավ ավելի ինտենսիվ, բայց և քաոսային՝ պայմանավորված տարբեր աղբյուրների խառնաշփոթ տեղեկատվությամբ: Սոցիալական մեդիան, մասնավորապես՝ Ֆեյսբուքը, դարձավ տեղեկատվության տարածման հիմնական հարթակ, քանի որ օգտատերերն առավել օպերատիվ էին, թեև հաճախ տարածվող տեղեկատվությունը ճշգրիտ չէր: TikTok-ում, Telegram-ում և Facebook-ում օգտատերերը տեղեկությունները տարածում էին ուղիղ եթերով և լուսանկարներով՝ հաճախ օգնության կոչերով: Շատերն իրենց էջերում ներկայացնում էին վարարման տարածքը՝ զգուշացնելով հարակից համայնքներին: Սակայն չստուգված, հուզական և երբեմն վախ առաջացնող տեղեկատվությունն արագ տարածվում էր մեդիա հարթակներում՝ նպաստելով խուճապային տրամադրություններին:

Այժմ դիտարկենք տեղեկատվության զարգացման դինամիկան երեք առցանց լրատվամիջոցի օրինակով: Առաջին պատկերում ներկայացված է հրապարակումների հաճախակիության համեմատական զարգացումը (տե՛ս գրաֆիկ 1):

---

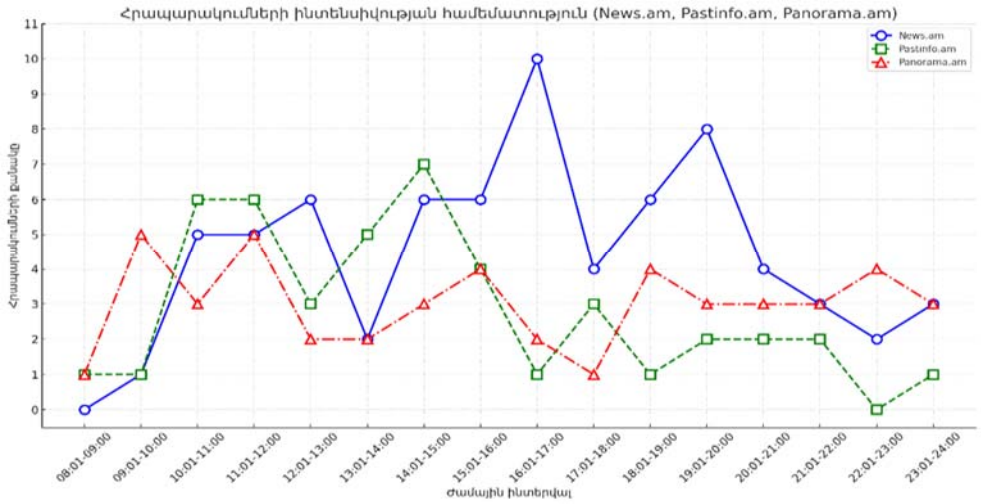
[14] Տե՛ս https://kentron.am/am/news/293416?fbclid=IwY2xjawKMc9NleHRuA2FlbQIxMQBicmlkETFkUkNIOHMzYVNzTXNwR2dMAR7cbm8xkTbluM-AlQesGyn_8hpGBbaDRQumumriQc7jYPhABCa2G6ejcLRzEA_aem_FYkWDWrAx4SQrQloGTYm0g

[15] Տե՛ս https://www.facebook.com/MIAOFARMENIA/posts/pfbid07q1Y7yoUKEexneQcB7gQU4W4e2zGRQ3qtD2Z9uDGh26tH2Js2iywm51ypotRC2dZl?rdid=rt1neH70rT0rOZRv#

[16] Տե՛ս https://pambak.am/

Գրաֆիկ 1

Հրապարակումների ինտենսիվության համեմատություն



Ընդհանուր առմամբ News.am, Pastinfo.am, Panorama.am լրատվամիջոցները հրապարակել են թեմային վերաբերող համապատասխանաբար՝ 71, 45, 46 հաղորդանյութ: Բովանդակության համեմատությունը ցույց տվեց, որ լրատվության մոտ 55 տոկոսը պարունակում էր նույն տեղեկույթը: Հաղորդանյութերի թեմատիկ ուղղությունների տոկոսային հարաբերակցությունն ունի աղյուսակ 1-ում տրված պատկերը:

Աղյուսակ 1

Հաղորդանյութերի թեմատիկ ուղղություններ

Թեմատիկ ուղղություն	**Բովանդակություն**	**Տոկոսային բաշխում (%)**
Բնապահպանական	Վարարումներ, ջրի մակարդակի բարձրացում, կլիմայական անոմալիա	18%
Տեխնածին դեպքեր Կոմունալ կենցաղային պայմաններ	Կամուրջների փլուզում, ճանապարհների ոչնչացում, գազի, ջրի, էլեկտրահաղորդման խափանումներ	24%
Հումանիտար իրավիճակներ	Զոհեր, տարհանումներ, սննդի, ջրի և բժշկական խնդիրներ	15%

Կառավարական	Օպերատիվ շտաբի ձևավորում, վարչապետի այցելություն, նախարարությունների ակտիվացում	12%
Քաղաքական	Ընդդիմության քննադատություն իշխանության անպատրաստության համար	8%
Տնտեսական	Տրանսպորտային և առևտրային լուրջ խոչընդոտներ	7%
Միջազգային	Դիվանագիտական արձագանքներ, օգնության առաջարկներ	10%
Ֆեյքային	Ջրամբարների փլուզման, զոհերի թվերի մասին ապատեղեկատվություն	6%

Նշենք, որ բացի Լոռու և Տավուշի մարզերից, մայիսի 26-ի լրահոսում որոշ հրապարակումներ վերաբերում էին Երևանի, Շիրակի մարզի և Վրաստանի Քվեմո Քարթլի նահանգի տեղումներին և դրանց հետևանքով առաջացած խնդիրներին ու լուծման արդյունքներին:

Տեղեկատվական հոսքում առանձնահատուկ քաոսային իրավիճակ էին ստեղծում ֆեյքային լուրերը, որոնք թեև առցանց լրատվամիջոցների դեպքում կազմում են ամենացածր տոկոսը, սակայն սոցիալական ցանցերում դրանք ավելի արագ էին տարածվում, քան պաշտոնական լրահոսը: Այս դեպքում պատասխանատու մարմինների աշխատանքն առավել կենտրոնացած էր դառնում՝ մեդիադաշտը կեղծ լուրերից զերծ պահելու առումով: Օրինակ, սոցիալական ցանցերում տարածվում էին պնդումներ, որ «ջրամբարներից մեկը բացվել է առանց նախազգուշացման», ինչը կարող էր առաջացնել վարարում, սակայն պաշտոնական աղբյուրները հերքեցին այդ լուրը:

Որոշ օգտատերեր տարածում էին տեղեկություն, որ Դեբեդ գետի մի քանի կամուրջներ «ամբողջությամբ փլուզվել են», մինչդեռ պաշտոնական աղբյուրները մայիսի 26-ի կեսօրից հետո հայտարարեցին, որ որոշ կամուրջներ մասնակի էին վնասված, այլ ոչ ամբողջությամբ[17]:

Որոշ դեպքերում ակնհայտ էր տեղեկույթը առաջինը լսարանին հասցնելու ձգտումը, ինչի հետևանքով հրապարակվում էին ոչ ստույգ փաստեր:

Նույն օրը տեղեկատվական դաշտում ձևավորվեցին ֆրեյմավորման բազմաշերտ խոսույթներ: Աղետի շրջանակավորման մեջ ընդգծվում էր բնության տարերայնության աննախադեպ չափը, պետական մարմինների արձագանքի շրջանակավորման մեջ ցուցադրվում էին պատասխանատու կառույցների ներուժի կենտրոնացումը, օպերատիվ շտաբների աշխատանքն ու պաշտոնյաների այցելությունները: Ձևավորվեց նաև համախմբման և միջազգային համերաշխության ֆրեյմը, որում ներառվեցին հայ հանրության և դիվանագետների պաշտոնական արձագանքները:

[17] Տե՛ս https://www.usanogh.am/glxavor/debed-jrhexex-get

Ընդդիմադիր դաշտի լրահոսում ակտիվացավ անպատրաստության քննադատության ֆրեյմը, որը ներկայացնում էր կառավարության թերացումներն աղետին դիմակայելու գործում: Օրինակ, ԱԺ ընդդիմադիր պատգամավոր Տիգրան Աբրահամյանը նշում էր, որ աղետի առաջին ժամերին գործադիր մարմինները ուշացումով են արձագանքել:

Panorama.am կայքում ներկայացված էր հոդված, որտեղ իշխանությունների գործողությունները համեմատվում էին նախորդ տարիների ճգնաժամերի գործողությունների հետ՝ ընդգծելով, որ այս կառավարությունը չի կարողանում կառավարել արտակարգ իրավիճակները[18]:

Ըստ էության, ճգնաժամային հաղորդակցության երրորդ փուլը ձևավորվեց մայիսի 26-ի օրվա երկրորդ կեսից սկսած, երբ պաշտոնական մարմինները սկսեցին համակարգել տեղեկատվական հոսքերը: ՀՀ ներքին գործերի նախարարությունը, ՀՀ տարածքային կառավարման և ենթակառուցվածքների նախարարությունը, ՀՀ շրջակա միջավայրի նախարարության «Հիդրոօդերևութաբանության և մոնիտորինգի կենտրոն» ՊՈԱԿ-ը սկսեցին պարբերաբար տարածել հաղորդագրություններ, ֆոտոռեպորտաժներ, տեսանյութեր և հանրային իրազեկման նյութեր: Դեբեդ գետի վարարման հետևանքով առաջացած վնասների վերաբերյալ ՀՀ ներքին գործերի նախարարության պաշտոնական հարթակներում զետեղվեցին 2 պաշտոնական խորագիր, 62 ֆոտոռեպորտաժ, 31 տեսանյութ և 4 հանրային իրազեկման վերաբերյալ տեղեկատվություն, այնուհետև առաջացած վնասների և հետագա քայլերի վերաբերյալ՝ 14 պաշտոնական բնագիր:

Այս փուլին բնութագրական էին հետևողականությունը և բովանդակային ուղղորդվածությունը. հաղորդագրություններում շեշտադրվում էին վտանգավոր գոտիները, տարհանման միջոցառումները և աջակցությունը կարիքավորներին: Տեղեկատվությունը սկսեցին տարածել ոչ միայն կայքերի միջոցով, այլև մամուլի ասուլիսներով և մասնագիտական հարցազրույցներով:

Այս փուլում պաշտոնական աղբյուրներն աստիճանաբար վերացրին տեղեկատվական վակուումը, ինչն էլ նպաստեց հանրային խուճապի մեղմացմանը և իրավիճակի վերահսկողության ձևավորմանը: Պատասխանատու պաշտոնական մարմինները սկսեցին ակտիվորեն լուսաբանել տարհանման գործընթացները, ինչը մասնակիորեն մեղմեց հանրային տագնապը:

Երրորդ օրվանից հետո իշխանությունները փոխեցին հաղորդակցության մարտավարությունը՝ անցնելով ավելի ինտենսիվ և հաճախակի հաղորդագրությունների ռեժիմի: Գործարկվեցին հատուկ տեղեկատվական հարթակներ, ինչպիսիք էին կարճ հաղորդագրությունները և մամուլի ասուլիսները:

Դա զգալիորեն ամրապնդեց պաշտոնական տեղեկատվության ազդեցությունը և որոշ չափով թուլացրեց սոցիալական ցանցերում տարածվող ապատեղեկատվության ազդեցությունը:

---

[18] Տե՛ս https://www.panorama.am/am/news/2024/06/08/%D4%BC%D5%B8%D5%BC%D5%AB-%D5%A1%D5%B2%D5%A5%D5%BF/3013959

Քննարկումներն աստիճանաբար բևեռացան. մի կողմում օգտատերերը հանդես էին գալիս պետական մարմինների աջակցության դիրքերից, իսկ մյուսները կասկածի տակ էին դնում վերջիններիս անկեղծությունն ու արձագանքի արդյունավետությունը:

Քաոսի տեսության և տեղեկատվական հոսքերի դինամիկայի տեսանկյունից այս փուլում տեղեկատվական դաշտում սկսվեց անցում խաչաձև ազդակների շրջանառության. զուգահեռաբար տարածվում էին ինչպես վստահելի, այնպես էլ կասկածելի տեղեկություններ: Այս իրավիճակը վերածվեց միջին մակարդակի տեղեկատվական ճգնաժամի, երբ հասարակական կարծիքը մասամբ հենվում էր ոչ թե փաստերի, այլ հույզերի վրա:

Հետաքրքիր է, որ միջազգային լրատվամիջոցների մի մասը փորձեց աղետը կապել կլիմայական փոփոխությունների հետ: Օրինակ՝ BBC-ն, Reuters-ը, Al Jazeera-ն և Euronews-ը[19] նշում էին, որ այն երկրները, ինչպիսին Հայաստանն է, առավել խոցելի են կլիմայական փոփոխությունների նկատմամբ[20]: Այս լրատվամիջոցները հայտնում էին, որ ջրհեղեղները ոչ միայն բնական երևույթներ են, այլև ազդում են սոցիալական, տնտեսական և քաղաքական գործընթացների վրա: Նրանք ընդգծել են, որ նման աղետները պահանջում են համաշխարհային համագործակցություն և արդյունավետ քաղաքականություն կլիմայական փոփոխությունների դեմ պայքարում:

Եզրակացություններ

2024 թ. մայիսյան հեղեղումների օրինակով իրականացված հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ ճգնաժամային հաղորդակցությունը Հայաստանի մեդիադաշտում զարգանում է որպես պետական կառավարման մարմիններ–մեդիա–հասարակություն համակարգի փոխազդեցության բարդ գործընթաց: Տեղեկատվական հոսքերի սկզբնական փուլում գերակշռող տեղեկատվական վակուումը նպաստեց ապատեղեկատվության տարածմանը և խուճապային տրամադրություններին, ինչը բնորոշ է քաոսային համակարգերի փոքր ազդակների մեծ ազդեցության դինամիկային:

Սոցիալական մեդիայի արագ ակտիվացումը, մի կողմից, արագացրեց տեղեկատվության տարածումը, իսկ մյուս կողմից՝ խթանեց փաստերի խառնաշփոթությունը: Պետական կառույցները հետագայում աստիճանաբար կայունացրին տեղեկատվական դաշտը՝ ձևավորելով համակարգված հաղորդակցական մեխանիզմներ և ապահովելով հանրային վստահության վերականգնումը:

Մեդիան ճգնաժամային իրավիճակում հանդես եկավ ոչ միայն որպես տեղեկատվություն փոխանցող, այլ նաև որպես հանրային վարքագծի ձևավորման, վստահության կառավարման և սոցիալական կայունացման գործիք:

---

[19] Տե՛ս https://www.euronews.com/2024/05/28/northern-armenia-assess-aftermath-of-worse-flooding-in-decades?utm_source=chatgpt.com

[20] Տե՛ս https://www.reuters.com/world/asia-pacific/one-dead-villages-cut-off-after-flooding-armenia-georgia-border-2024-05-26/

Ֆրեյմավորման բազմաշերտությունը ձևավորեց հանրային ընկալումների դինամիկան, իսկ պետական կառույցների թափանցիկ և ակտիվ հաղորդակցությունը թույլ տվեց մեղմել քաոսային ազդեցությունները։

ЛИАННА АБРААМЯН – ***Кризисная коммуникация в условиях наводнений и медиапространство Республики Армения (на примере Лорийской и Тавушской областей, 2024 г.).*** **–** В статье анализируется роль кризисной коммуникации во время наводнений, произошедших в Армении в мае 2024 года, на примере событий в Лорийской и Тавушской областях. Автор выделяет три этапа коммуникации: первоначальный информационный вакуум, активизацию социальных сетей и стабилизацию официальной коммуникации. Рассматривается влияние медиа на формирование общественного доверия, поведения и восприятия, а также подчеркиваются риски распространения дезинформации. Анализ проводится с точки зрения теории хаоса и динамики информационных потоков. Отмечается, что коммуникация между государственными структурами, СМИ и общественностью нуждается в улучшении для более эффективного реагирования на подобные кризисы в будущем.

Ключевые слова: *кризисная коммуникация, стихийное бедствие, дезинформация, формирование общественного мнения, социальные сети, теория хаоса*

LIANNA ABRAHAMYAN – ***Crisis Communication During Floods and the Media Landscape of the Republic of Armenia (The Case of Lori and Tavush Regions, 2024).–*** The article analyzes the role of crisis communication during the floods that occurred in Armenia in May 2024, using the developments in Lori and Tavush regions as case studies. The author identifies three communication phases: the initial information vacuum, the activation of social media, and the stabilization of official communication. The article examines the impact of media on shaping public trust, behavior, and perceptions, while also emphasizing the risks of misinformation dissemination. The analysis is carried out from the perspective of chaos theory and the dynamics of information flows. It is noted that communication between state authorities, the media, and the public needs improvement to ensure a more effective response to similar crises in the future.

Key words: *crisis communication, natural disaster, disinformation, framing, social media, chaos theory*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները։

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ։

Գրականության ցանկ/References

Benoit, W. L. (1995). *Accounts, excuses, and apologies: A theory of image restoration strategies*. State University of New York Press.

Coombs, T. (2007). *Ongoing crisis communication: Planning, managing, and responding* (2nd ed.). Sage Publications.

Houston, J. B., Spialek, M. L., & Lang, K. M. (2012). Crisis communication and the role of technology: Understanding the impact of social media in disaster response. *Journal of Applied Communication Research, 40*(3), 354–374. https://doi.org/10.1080/00909882.2012.718498

Lorenz, E. N. (1963). Deterministic nonperiodic flow. *Journal of the Atmospheric Sciences, 20*(2), 130–141. https://doi.org/10.1175/1520-0469(1963)020

Quarantelli, E. L. (2005). *A social science research agenda for the disasters of the 21st century* (pp. 3–4).

Siger, M. (1990). *Chaos and information flows in crisis communication*. Academic Press.
Spence, P. R., Lachlan, K. A., & Griffin, D. M. (2007). The influence of natural disaster message framing and the role of personal relevance: A field experiment on the effectiveness of emergency warning messages. *Journal of Applied Communication Research, 35*(2), 169–190. https://doi.org/10.1080/00909880701259452
Ulmer, R. R., Sellnow, T. L., & Seeger, M. W. (2007). *Effective crisis communication: Moving from crisis to opportunity*. Sage Publications.
United Nations Office for Disaster Risk Reduction. (2016). *Terminology on disaster risk reduction*. https://www.undrr.org/terminology

Internet resources

Euronews. (2024, May 28). Northern Armenia assesses aftermath of worst flooding in decades. https://www.euronews.com/2024/05/28/northern-armenia-assess-aftermath-of-worse-flooding-in-decades
Factor.am. (2024). https://factor.am/776720.html
Freedom of Expression and Media Consumption Research in Armenia. (2024). https://internews.org/wp-content/uploads/2024/09/Freedom-of-Expression-and-Media-Consumption-Research-in-Armenia.pdf
Kentron.am. (2024). https://kentron.am/am/news/293416
Klimayakan riskery Hayastanum: ushatchats gorchoxutyunnern u sharunakvox khoceliutyunnery Alaverdium (2024, August 2). https://ge.boell.org/hy/node/4865 (in Armenian)
Ministry of Internal Affairs of Armenia. (2024, Facebook post). https://www.facebook.com/MIAOFARMENIA/posts/pfbid07q1Y7yoUKEexneQcB7gQU4W4e2zGRQ3qtD2Z9uDGh26tH2Js2iywm51ypotRC2dZl
Pambak.am. (2024). https://pambak.am/
Panorama.am.(2024).https://www.panorama.am/am/news/2024/06/08/%D4%BC%D5%B8%D5%BC%D5%AB-%D5%A1%D5%B2%D5%A5%D5%BF/3013959
Reuters. (2024, May 26). One dead, villages cut off after flooding on Armenia–Georgia border. https://www.reuters.com/world/asia-pacific/one-dead-villages-cut-off-after-flooding-armenia-georgia-border-2024-05-26/
United Nations Development Programme. (2024). *Post-disaster needs assessment: Armenia*. https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/2024-11/pdna_armenia_eng_final.pdf
Usanogh.am. (2024). https://www.usanogh.am/glxavor/debed-jrhexex-get

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան, Խ. Աբովյան փող., 52ա
Адрес редакции: Ереван, ул. Абовяна 52а
Address: 52a, Kh. Abovyanstr., Yerevan

Կայք՝ journals.ysu.am
Էլ. փոստ՝ ephbanber@ysu.am

Հրատարակչական խմբագիր և թողարկման պատասխանատու՝ Արմեն Հովակիմյան
Издательский редактор и ответственный выпуска Армен Овакимян
Publishing Editor and Issued by Armen Hovakimyan

Վերստուգող սրբագրիչ՝ Գայանե Գրիգորյան
Контрольный корректор Гаяне Григорян
Proofreader Gayane Grigoryan

Ստորագրված է տպագրության՝ 12. 03. 2026: