

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԼԻԱՆԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆԻ
ԵՐԳԻԾԱՆՔԻ ԽՈՍՔԱՐՎԵՍՏԸ

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2022

ՀՏԴ 811.19

ԳՄԴ 81.51

Ս 259

*Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել
ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի գիտական խորհուրդը
և հայոց լեզվի ամբիոնը:*

Խմբագիր՝ Բ. Գ. Դ., պրոֆ. Յու. Ավետիսյան

Գրախոսներ՝ Բ. Գ. Թ., դոց. Ա. Սարգսյան

Բ. Գ. Թ., դոց. Ս. Ֆելեքյան

Սարգսյան Լիանա

Ս 259 Երվանդ Օտյանի երգիծանքի խոսքարվեստը/

Լ. Սարգսյան: -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2022, 148 էջ:

Գրքում հանգամանորեն նկարագրվում և ներկայացվում են հայ մեծանուն գրող, երգիծաբան Երվանդ Օտյանի երկերի երգիծանքի լեզվաոճական միջոցները:

Նախատեսված է Օտյանի երկերի խոսքարվեստի և ընդհանրապես երգիծանքի լեզվական հարցերի քննությամբ զբաղվողների, ինչպես նաև բանասեր ընթերցողների լայն շրջանակների համար:

ՀՏԴ 811.19

ԳՄԴ 81.51

ISBN 978-5-8084-2537-8

© ԵՊՀ հրատ., 2022

© Սարգսյան Լ., 2022

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	5
ՄԱՍ 1. ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ՇԵՐՏԵՐԻ	
ՈՃԱԿԱՆ-ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	8
<i>1.1. Գործուն քառաչերտ. համագործածական քառեր.....</i>	<i>10</i>
<i>1.2. Ոչ գործուն քառաչերտեր</i>	<i>30</i>
<i>1.3. Նորակազմ խոսուն անուններ</i>	<i>50</i>
ՄԱՍ 2. ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ	
ՈՃԱԿԱՆ-ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԳՈՐԾԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	61
<i>2.1. Արևելահայերենի քերականական տարրեր</i>	<i>63</i>
<i>2.2. Քերականական սխալ կազմությունները որպես երգիծանքի միջոց.....</i>	<i>71</i>
<i>2.3. Գրաբարյան հնացած քերականական ձևեր</i>	<i>75</i>
ՄԱՍ 3. ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱԿԱՆ	
ՄԻՋՈՑՆԵՐ	83
<i>3.1. Պատկերավորման միջոցներ.....</i>	<i>84</i>
<i>3. 2. Արտահայտչական միջոցներ.....</i>	<i>131</i>
<i>Համառոտագրություններ</i>	<i>147</i>

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Կան գրողներ, որոնց կենսագրությունը դառնում է իրենց իսկ ստեղծագործության վերլուծությունը, իսկ ստեղծագործությունը՝ ապրած ժամանակաշրջանի կենսագրությունը: Որքան հարուստ են գրողի կյանքը, նրա տեսանելիության ընդգրկման սահմանները, այնքան արժեքավոր է նրա գրական ժառանգությունը: Այս առումով խիստ կարևորվում է 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ գրող, մեծ երգիծաբան Երվանդ Օտյանի գեղարվեստական հարուստ ժառանգության ուսումնասիրությունը:

Մեծ երգիծաբանի գրական ժառանգության հանդեպ հետաքրքրությունը եղել է նրա իսկ կենդանության օրոք: Օտյանագիտությունն այսօր էլ կանգ չի առել. շարունակվում են օտյանական արձակի, հրապարակախոսության, անտիպների առանձնահատկությունների տարակողմ ուսումնասիրությունները:

Ի տարբերություն օտյանագիտության գրականագիտական ձեռքբերումների՝ հայ լեզվաբանության մեջ չկան անդրադարձներ Երվանդ Օտյանի երկերի, մասնավորապես երգիծանքի լեզվական միջոցներին: Այս գիրքը փորձ է որոշակի սկզբունքներով ներկայացնելու գրողի գեղարվեստական ժառանգության երգիծանքի խոսքարվեստը:

Օտյանն իր ստեղծագործական կյանքը սկսել է որպես թարգմանիչ, հրապարակախոս-խմբագիր. աստիճանաբար ձևավորվել է մեծ երգիծաբանը, վիպասանն ու հուշագիրը: Նրա

գրական ժառանգության գերակշիռ մասը ամփոփվում է արևմտահայ մամուլի մոտ 40 տարվա պարբերականներում, այդ թվում՝ իր հիմնադրած երգիծաթերթերում («Ազատ խոսք», «Ազատ բեմ», «Օրենք», «Արև», «Իգնատ աղա» և այլն): Գրողի ստեղծագործության մաս են կազմում մոտ երկու տասնյակ վեպեր, բազմաթիվ վիպակներ, պատմվածքներ, կատակերգություններ, քրոնիկներ, հրապարակախոսական հոդվածներ: Ուսումնասիրության նյութ ենք ընտրել միայն գեղարվեստական արձակը, որը խիստ բազմազան է ոչ միայն ժանրային ու բովանդակային ընդգրկումներով, այլև երգիծանքի դրսևորման տարատեսակ ձևերով և լեզվական արտահայտչաձևերով: Չենք բավարարվել մի քանի ծավալուն գործերի քննությամբ. երգիծանքի լեզվառճական ուսումնասիրության համար նյութ ենք ընտրել վեպերի, վիպակների, պատմվածքների մեծ մասը և որոշ կատակերգություններ («Հեղափոխության մակաբույծները» (1898-1899)¹, «Միջնորդ տեր պապան» (1920, 1895 թ. հրատարակվել է «Գործ եփող մը» վերնագրով), «Պրոպագանդիստը» (1901), «Ազգային բարերարը» (1905), «Գործի մարդիկ» (1900-1901), «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» (1910), «Պատերազմ և... խաղաղություն» (1912), «Ես դրսեցի չեմ առներ» (1913), «Ընկեր Բ. Փանջունի» (1913), «Վաճառականի մը նամակներ կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը» (1914), «Մեր երեսփոխանները» (1913-1914), «Թաղականին կնիկը» (1915), «Թիվ 17 խաֆիեն» (1919), «Ճեպընթաց նորածինը»

¹ Եր. Օտյանի որոշ երկերի տպագրության տարեթվերի վերաբերյալ կան տարակարծություններ: Դրանք ներկայացնելիս առաջնորդվել ենք գրականագիտական ուսումնասիրություններով, տե՛ս **Հակոբյան Գ.**, Թերթոն վեպի տեսություն. Երվանդ Օտյան, Եր., 2002: **Մուրադյան Ս.**, Երվանդ Օտյան: Կյանքը և գործը, Եր., 1996: **Էլոյան Ռ.**, Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, Եր., 1999:

(1920), «Դատաստանական խորհուրդին առջև» (1921, 1925 թ.-ին վերահրատարակվել է «Տոքթոր Վարդան» վերնագրով), «Հայ տիասբորան» (1924), և այլն): Ըստ անհրաժեշտության՝ դիմել ենք նաև նրա հուշագրական հարուստ ժառանգությանը («Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս», «Արյունոտ հիշատակներ» և այլն) և հատկապես այն քրոնիկներին ու պամֆլետներին, որոնք գետեղված են Օսյանի «Երկերի ժողովածու»-ի 6-հատորյակի առաջին և չորրորդ հատորներում:

Գիրքը Եր. Օսյանի գեղարվեստական երկերի երգիծանքի խոսքարվեստի ուսումնասիրությանը նվիրված առաջին ձեռնարկումներից է, ուստի սիրով կընդունենք ողջամիտ դիտողություններն ու առաջարկները:

ՄԱՍ 1. ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ՇԵՐՏԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ-ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հայտնի իրողություն է, որ գեղարվեստական երկի լեզվի հարստությունը և ինքնատիպությունը պայմանավորված են նախ և առաջ այդ ստեղծագործության բառապաշարով: Չանտեսելով լեզվական մյուս միավորների էական դերը՝ գրողի գեղարվեստական ժառանգության ոճական ուսումնասիրության ժամանակ առավել լայն և բազմակողմանի քննության է ենթարկվում հենց բառապաշարը, քանի որ լեզվաոճական մյուս իրողությունների ձևավորման հիմքը, ի վերջո, բառն է՝ իր տարբեր գործառույթներով: Ուստի բառապաշարի համակողմանի քննությունը հնարավորություն է տալիս ստանալու գրողի արվեստի ամբողջական պատկերը:

Լեզվի բառապաշարի մեջ են մտնում ոչ միայն համագործական, այլև ոչ գործուն (պասիվ) բառաշերտի բառերը²: Գեղարվեստական երկի լեզվում, պայմանավորված դրա բնությամբ, նպատակով, կերպավորման յուրահատկություններով, գրեթե բոլոր բառաշերտերի բառերը հանդես են գալիս ոճական տարատեսակ կիրառություններով, որոնք այս կամ այն չափով են բաշխվում խոսքում: Այս առումով Երվանդ Օտյանի գեղարվեստական ժառանգության բառապաշարը աչքի է ընկնում հայերենի, մասնավորապես արևմտահայերենի հարուստ բառազանձի, տարբեր բառաշերտերի ոճական հաջող իրացումներով:

² Այս մասին տե՛ս **Սուքիասյան Ա.**, Ժամանակակից հայոց լեզու, Եր., 1999, էջ 137-142:

Օտյանը գրական ասպարեզ է իջել 1895 թ. «Գործ եփող մը» վիպակով (1920 թ. վերահրատարակվել է Կ. Պոլսում և առավել հայտնի է «Միջնորդ տեր պապան» վերնագրով)³ և գրական գործունեությունը եզրափակել մամուլում լույս տեսած «Հայ տիասբորան» վեպով («Արև», Կահիրե, 1924-1925): Այսինքն՝ երգիծաբանն իր գրական գործունեությունը սկսել է գրական արևմտահայերենի նորմավորման շրջանում և ավարտել այն ժամանակ, երբ արևմտահայ գրական լեզուն արդեն կանոնարկված համակարգային իրողություն էր: «Լեզվի զարգացման այս փուլում (1890-1900-ականներ՝ *Հ. Մ.*), երբ դուրս էին մղվել զուտ գրաբարյան և բարբառային ձևերից շատերը, աշխարհաբար տարրի գերիշխանությանը զուգընթաց կանոնավորվում և հստակ նկարագիր են ստանում իրողություններ, որոնք նախորդ փուլերում միշտ չէ, որ հստակ ու միանշանակ դրսևորումներ ունեին»⁴: Ընդ որում, ինչպես նշում է Յու. Ավետիսյանը, որակական այդ փոփոխությունները արտահայտվում են լեզվական բոլոր մակարդակներում⁵: Այս պատճառով երգիծաբանի՝ տարբեր տարիներին գրված երկերի լեզուն, մասնավորապես բառապաշարը դրսևորում է որոշակի տարբերություններ, երկից երկ նկատվում է գրողի լեզվական և գեղարվեստական կարողությունների զարգացումը: Եթե վաղ շրջանի գործերում («Միջնորդ տեր պապան», «Ազգային բարերար», «Գործի մարդիկ», «Ես դրսեցի չեմ առներ» և այլն) օտարաբանությունների կամ ժողովրդախոսակցական տարրերի

³ Թեև Օտյանը 1887-88 թթ.-ից աշխատակցել է մամուլին, տպագրել բազմաթիվ ֆելիետոններ, կատարել թարգմանություններ, սակայն նրա գրական գործունեության սկիզբը սկսվում է հենց 1895 թ. նշված երկի հրատարակությամբ:

⁴ **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., 2002, էջ 252:

⁵ Տե՛ս նույն տեղը:

գործածությունները հերոսների և հեղինակի խոսքում առավել հաճախ ոճականորեն չեզոք են, ապա ավելի ուշ ստեղծված երկերում («Թիվ 17 խաֆիեն», «Ընկ. Բ. Փանջունի», «Մեր երեսփոխանները» և այլն) դրանց գործածությունը համեմատաբար նվազում է՝ տեղը զիջելով լեզվական նույն իրողությունների ոճականորեն պատճառաբանված գործածությունների (ճիշտ է, միշտ չէ, որ այդ ոճավորումները երգիծական բնույթ ունեն, սակայն կերպավորման և անհատականացման համար անհրաժեշտ կիրառություններ են) կամ կանոնական ձևերի:

1.1. ԳՈՐԾՈՒՆ ԲԱՌԱՇԵՐՏ. ՀԱՄԱԳՈՐԾԱԾԱԿԱՆ ԲԱՌԵՐ

Գրողի բառապաշարի ուսումնասիրության մեջ ծանրակշիռ տեղ ունի համագործածական (ընդհանուր գործածության) կամ չեզոք բառաշերտի բառերի ոճական կիրառությունների քննությունը, քանի որ բառապաշարի այս շերտը ոչ միայն համընդհանուր լեզվի, այլև հեղինակի (անհատի) լեզվի հիմքն է:

Համագործածական բառերը բնորոշվում են որպես ոճականորեն չեզոք միավորներ և ունեն անվանողական, հաղորդակցական արժեք⁶: Այս պնդումը ճիշտ է և վերաբերում է լեզվական նորմին: Սակայն անվիճելի իրողություն է, որ համագործածական բառաշերտի յուրաքանչյուր բառ, գործածվելով խոսքային համապատասխան միջավայրում, կարող է ձեռք բերել ոճական արժեք և այդ համատեքստում կորցնել իր հիմնական հատկանիշը՝ չեզոքությունը: Համագործածական բառի ոճա-

⁶ Տե՛ս **Աղայան Էդ.**, Ընդհանուր և հայկական բառագիտություն, Եր., 1984, էջ 135-137: **Սուքիասյան Ա.**, Ժամանակակից հայոց լեզու, Եր., 1999, էջ 164-165:

կան կիրառությունը հիմնականում պայմանավորված է բառի բազմիմաստությամբ, որի շնորհիվ չեզոք բառը խոսքաշարում հաջող իրացման դեպքում վերծավում է ոճույթի: Այս առումով համագործածական բառի ոճավորումը գրողից պահանջում է ոչ միայն լեզվի գերազանց իմացություն, այլև որոշակի լեզվագագացողություն, բառընտրության և բառօգտագործման գեղագիտական նորմերին տիրապետելու հմտություն: Համագործածական բառի ոճական իրացումը պետք է լինի արդարացված և համապատասխան խոսքային տվյալ իրադրությանը: Այս առումով ուշագրավ է չափածոյի վերաբերյալ Վ. Բե-լինսկու այն դիտարկումը, որ յուրաքանչյուր բառ ողջ ստեղծագործության համատեքստի մեջ պետք է այնքան սպառնչ արտահայտի իր իմաստը, որ հաստատի այն իրողությունը, թե լեզվում գոյություն չունի այնպիսի մի բառ, որը կարողանա խոսքային այդ միջավայրում փոխարինել իրեն⁷:

Այս մոտեցմամբ առաջնային է դառնում նախ և առաջ բառի ճիշտ **փոխաբերացումը**: Փոխաբերական կիրառության շնորհիվ խոսքային տվյալ միջավայրը դառնում է ուշագրավ, արտառոց. Այնտեղ հաճախ խտանում է գաղափարի, պատկերի բովանդակային ընկալումը: Եվ ոչ միայն. համագործածական բառի ոճականորեն հաջող փոխաբերացումը վկայում է նաև գրողի վարպետության մասին. ինչպես նշում է Վ. Առաքելյանը, «փոխաբերությունը սահմաններ չունի, քանի որ նմանություն կարելի է գտնել բոլոր տեսակի առարկաների միջև»⁸:

Օտյանի գեղարվեստական արձակը հագեցած է համագործածական բառերի ոճական կիրառություններով, որոնք երևան են

⁷ Ст'е́у **Белинский В.**, Полное собрание сочинений: в 13 т., М., 1954, т. 4, էջ 545:

⁸ **Առաքելյան Վ.**, Գրիգոր Նարեկացու լեզուն և ոճը, Եր., 1975, էջ 236:

հանում գրողի գեղագիտական վառ մտածողությունը և ուրույն լեզվագագացողությունը: Երգիծաբանի երկերի գեղարվեստական կարևոր յուրահատկություններից է **պատումի պարզ ոճը**: Ճիշտ է, առանձին գործերում (օրինակ՝ «Ես դրսեցի չեմ առներ», «Միջնորդ տեր պապան», «Աբդյուլ Համիդ և Շերլոկ Հոլմս») անհերքելի է այն, որ գրողը երկարաբան է, հաճախ երկերի դիպաշարը անհարկիորեն ձգձգվում է, անհասկանալի հանգամանքներում հայտնվում ու անհետանում են ինչ-որ հերոսներ: Սրանք գեղարվեստի կառուցողական սկզբունքների որոշակի խախտումներ կամ բացթողումներ են, որոնք ըստ ամենայնի արժանացել են մասնագիտական լուրջ դիտարկումների⁹: Կառուցվածքային այս թերությունները, սակայն, չեն անդրադառնում գրողի երգիծանքի լեզվառճական արժանիքների վրա:

Պարզ պատումի մեջ առանց մեծ ջանքերի Օտյանը կարողանում է հասնել խոսքի կոմիզմի ձևավորման, որում առանձնակի արժեք ունեն համագործածական բառերի երգիծական փոխաբերացումները: Դրանք մեծ մասամբ հեղինակային խոսքին բնորոշ կիրառություններ են, որոնց միջոցով երգիծաբանը վարպետորեն կերպավորում է հերոսին, նրա միջավայրը, ընդգծում կերպարի բնավորության այս կամ այն գիծը: Ինչպես, օրինակ, ներկայացնելով միջնորդությամբ զբաղվող քահանային, հեղինակը գրում է. «Տաներեց: ...Մտոտ շրթունքներ, **գիշատիչ քիթ մը**» (ԵԺ-1, 3): **Գիշատիչ** բառը այս համատեքստից դուրս համագործածական չեզոք բառ է. ըստ բացատրական բառարանի՝ այն ունի հետևյալ իմաստները՝ *աժ. 1. ուրիշ կենդանիներ ուտող (կենդանիների մասին), 2. գիշատող, գի-*

⁹ Տե՛ս **Հակոբյան Գ.**, Թերթոն վեպի տեսություն. Երվանդ Օտյան, Եր., 2002, ինչպես նաև **Տերտերյան Ա.**, Երկու խոսք Երվանդ Օտյանի մասին, էջ XIII-XVIII (Օտյան Յեր., Յերկերի ժողովածու, Յեր., 1935, առաջաբանը):

շատելու հատկություն ունեցող, 3. *փ/ւք.* հարստահարիչ, կեղեքիչ, 4. *փ/ւք.* վայրագ, բարբարոս, 5. *գ.* գիշատիչ կենդանի (հ. 1, էջ 238): Ակնհայտ է, որ այս կիրառության մեջ առաջ են մղվել բառի փոխաբերական իմաստները: Այսպիսի գործածությունը մեծացրել է համատեքստի ոճական լիցքը. «**գիշատիչ քիթ մը**» կապակցության մեջ ընդգծված բառը միայն դիմագծի նկարագրություն չէ: Երգիծանքի տեսաբաններից Վ. Պրոպյալը գրում է, որ կոմիկական ծիծաղը ծնվում է այն ժամանակ, երբ սկզբում մարդու գիտակցության մեջ անհատի դրական էության վերաբերյալ եղած պատկերացումը կտրուկ փոխվում է հանկարծակի բացահայտված ներքին արատների պատճառով, որոնք ի հայտ են գալիս արտաքինի նկարագրության քողի տակ¹⁰: Եվ ահա **գիշատիչ քիթ** կապակցությամբ խախտվում է մարդու մտապատկերում եղած քահանայի (ընդհանրապես հոգևորականի) տիպական ընկալումը: Այս կապակցությունը ակնարկում է քահանայի վտանգավոր էությունը, հաջող ընտրված բառը օգնում է նաև «գործի մարդ» քահանայի երգիծական դիմանկարի ստեղծմանը: Ավելին՝ **գիշատիչ** բառի գործածությամբ կարծես գրողը իրեն ազատում է կերպարի հոգեբանությունը ամբողջացնող հավելյալ նկարագրությունից:

Տարբեր երկերի լեզվի քննությունը ցույց է տալիս, որ Օտյանը նախընտրում է հերոսների կերպավորման այս միջոցը. հաճախ տուրք չտալով երկարաշունչ նկարագրությունների՝ երգիծաբանը համագործածական մի բառի ընտրությամբ հերոսների արտաքինի նկարագրության զուգորդումով ենթատեքստում բացահայտում է նրանց ներքին էության ինչ-ինչ հատկանիշներ: Ընդ որում, կերպավորման այս միջոցը Օտյանը հավասարապես կիրառում է ն՝ գլխավոր, ն՝ երկրորդական հերոսներ կերտելիս: Այսպես, «Ազգային բարերար» վիպակում

¹⁰ Sté u **Пропт В.**, Проблемы комизма и смеха, М., 1976, էջ 146:

պատրաստվում են Թաղական նոր խորհրդի ընտրության: Եկեղեցու բակում հավաքվել են «ընդդիմամարտ» ուժերը: Հեղինակը, ներկայացնելով «մենծ աղայականության» ընտրյալ Սահակ Էֆենտու հակառակորդին՝ ձկնավաճառ Համբիկին (երկրորդական կերպար է), գրում է. «Ձկնավաճառ խամջի Համբիկ խոշոր բանթալոն մը հագած, պեխերը **սպառնական** ու **մարտահրավեր**, լայն ու տատանոտ քայլվածքով մը կը չափեր ժամուն բակը» (ԵԺ-1, 318): Ընդգծված բառերը էապես նպաստում են երկրորդական կերպարի երգիծական բնութագրմանը. **սպառնական** ու **մարտահրավեր պեխեր** կապակցության միջոցով ներկայանում է կենդանի և շարժուն հերոսը, կոմիկականորեն ցուցադրվում է անհանգիստ ու կովի նախապատրաստվող մարդու և՛ հոգեվիճակը, և՛ այդ հոգեվիճակի դիմային արտահայտությունը:

Նմանատիպ կիրառությունները հաճախադեպ են, ինչպես՝ «Սրբազանը արձակեց իր լեցուն, **ճարպոտ** ու որովայնաշարժ քահքահը» (ՄԵ, 129), «Բարսեղ Արզամյան, հագիվ 52-55 տարեկան, ...մարդ մըն էր ...շեշտված քիթով մը և **հեշտամուկ** կարմիր շրթունքներով» (ԵԺ-5, 9), «...տիկին Կելկիթյանն էր, գիրուկ, կարմրերես, **պաշտոնական** ժպիտ մը...» (ԵԺ-6, 20) և այլն: Ակնհայտ է, որ օտյանական կերպավորումները գերծ են բառային առատ կուտակումներից. երգիծաբանին հաճախ է հաջողվում գեղարվեստական պատկեր ստեղծել մեկ բառով: Այս առիթով տեղին է լեզվաբան Հ. Հարությունյանի դիտարկումը. «Գեղարվեստական խոսքի գեղեցկությունը, արտահայտչականությունը ոչ թե բառերի քանակով են պայմանավորված, այլ բառի տեղին գործածությամբ»¹¹: Այսպես, հեզնելով միջնորդ քահանայի դրամաշորթությունը, հեղինակը գրում է. «Տեր Բարսեղ դրամը **կ'անհետացնե** վերարկուին

¹¹ **Հարությունյան Հ.**, Գեղարվեստական խոսք, Եր., 1986, էջ 95:

գրպանի մեջ» (ԵԺ-1, 129): **Անհետացնել** բառը այս համատեքստից դուրս ոճական արժեք չունի, մինչդեռ նշված խոսքաշարում այն անփոխարինելի է: Եթե Օտյանը **անհետացնել** համագործածական բառը փոխարիներ մեկ այլ համագործածական բառով՝ **դնել**-ով («Տեր Բարսեղ դրամը կը դնե վերարկուին գրպանի մեջ»), ապա խոսքը ոչ միայն կզրկվեր իր կոնկրետ բովանդակությունից, այլև թերի կմնար դրամապաշտ քահանայի կերպարի երգիծումը. **անհետացնել** բառի գործածությամբ ընդգծվում է կաշառակեր քահանայի գործողության բովանդակությունը (ակնթարթային արագությամբ դրամը գրպանելը):

Համագործածական բառերի ոճական կիրառություններով երգիծվում են նաև վայ-հեղափոխականները և նրանց գործունեությունը («Պրոպագանդիստը», «Գործի մարդիկ», «Հեղափոխության մակաբույծները»): Այս դեպքում բառագործածությունները նպաստում են հեզնանքի ձևավորմանը, ինչպես՝ «Հիմակ գործունեության լավագույն դաշտի մը՝ հեղափոխության **շահագործումը** կը հրապուրեր զինքը» (ԵԺ-1, 286), կամ՝ «Աշոտ վեց ամիս ի վեր **կը մարզվեր** «հեղափոխական» ասպարեզին մեջ» (ն. տ., 260): Այո՛, հեղափոխությունը կարծես մի մարգածն էր, որի խաղաղաշտում, շահագործելով մարդկանց «աչքափակ վստահությունը», իրենց խաբեբայական ուժերն էին փորձում «օճառի պղպջակներե շինված համբավները» (ԵԺ-1, 564):

«Հեղափոխական» գործի ծավալմանը զուգահեռ՝ արևմտահայ հասովածում սաստկանում էր է՛լ ավելի վտանգավոր մի երևույթ՝ լրտեսությունը, որի գեղարվեստական սաղմերը արտահայտվում են տակավին 1898-99 թթ. գրված «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքի «Կեղծ լրտեսը» նորավեպում:

Դարձյալ համագործածական բառերի մեկտեղումով երգիծաբանը հեգնում է «ամենեն անվնաս մարդերեն մեկ»-ի՝ մյուսյու ժաքի աստիճանական փոխակերպումը լրտեսի՝ «**Հագավ** լրտեսությունը ...և սկսավ **շահագործել** զայն» (ԵԺ-1, 414): Առաջին հայացքից պարզ ասությոն ամբողջությամբ փոխաբերություն է, որը պայմանավորված է դարձյալ խոսքային միջավայրում ընդգծված բառերի փոխաբերական իմաստների կուտակումով:

Համատեքստում համագործածական բառերի փոխաբերացումը բովանդակային առավել լայն դրսևորում է ունենում **խոսքային** (անհատական կամ համատեքստային) **հոմանիշների** գործածությամբ, որը մեծացնում է գեղարվեստական պատկերավորությունը, ընդլայնում բովանդակության ընկալման շրջանակները: Ի տարբերություն բառային կամ լեզվական հոմանիշների, որոնք իմաստով իրար մոտ կամ նույն բառերն են և տարբերվում են ոճական կիրառությամբ, խոսքային հոմանիշները «լեզվի խոսքային համակարգում ստացած կիրառության մեջ են ստանում հոմանիշային արժեք և կիրառությունից դուրս հոմանիշային հարաբերություն չեն դրսևորում, տարբեր իմաստներով բառեր են»¹²: Խոսքային հոմանիշների կիրառության մեջ կարևոր է **բառընտրության** դերը. այն անմիջականորեն կապվում է գրողի լեզվամտածողության, աշխարհընկալման, ճանաչողության և իրերի, երևույթների բազմազան կապերի մեջ ներթափանցելու գեղագիտական կարողության հետ: Երգիծական երկերում է՛լ ավելի է մեծանում դրանց իմաստային գործառնությունը, քանի որ, ըստ Յու. Բորնի, երևույթների անսպասելի համադրումը հնարավորություն է տալիս ա-

¹² **Էլոյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Եր., 1989, էջ 139:

ռավել ընդգծելու դրանց իրական հակադրությունները, հնարավորություն է ընձեռում նոր լույսի տակ տեսնելու այդ հակասությունները և ներթափանցելու երևույթի բուն էության մեջ¹³:

Խոսքային հոմանշությունը Օսյանի երգիծական մտածողությանը բնորոշ միջոցներից է: Երգիծաբանը այն կիրառում է ոչ միայն որպես երգիծանք ստեղծելու, այլև հաճախ որպես ներկայացվող անձը, երևույթը համակողմանի պատկերելու միջոց: Ընդ որում, խոսքային հոմանիշները երբեմն ձևավորվում են համագործածական և ոչ համագործածական բառերի համատեղ կիրառությամբ՝ հանգեցնելով աստիճանավորման: Ինչպես՝ «Աղքատը ...**պետք է գետնամած սողոսկի, խոնարհի, կքի, ցածնա** ամենուն առջև...» (ԵԺ-6, 67), «...մարդը **կը վառի, կը բորբոքի, կը կատղի, կը փրփրի**» (ՄԵ, 24) և այլն: Այսօրինակ կիրառություններում երգիծանք գրեթե չկա, սակայն ակնհայտ է, որ հոմանշային կուտակումները նպաստել են նկարագրության պատկերավորությանը:

Շատ են խոսքային հոմանիշների երգիծական գործածության հաջող օրինակները, որոնք հերոսների հոգեբանության, մտածողության այս կամ այն հատկանիշի բացահայտող միջոցներ են: Ընդ որում, երգիծաբանը այդ կիրառությունները իրացնում է հենց հերոսների խոսքում, որի միջոցով նրանք իրենք են աննկատ բացահայտվում: Օրինակ՝ հարուստ վաճառականը խրատում է որդուն՝ ասելով. «Դուն նայե, որ ժամ առաջ **կատարյալ մարդ ըլլաս, դրամ շահիս**» (ԵԺ-4, 581): **Կատարյալ մարդ ըլլալ - դրամ շահիլ** կապակցությունների կողք կողքի գործածությունը, կարծում ենք, ինքնանպատակ կամ պատահական չէ. հեգնանքի միջոցով շեշտվում է այն, որ դրանք խոս-

¹³ См. у **Борев Ю.**, О комическом, М., 1957, էջ 93:

քաշարում իմաստային նուրբ հարաբերության մեջ են դրվել վաճառական Գոզմայի էությունը, հոգեբանությունը հեզնելուն պատասկով: Ըստ վաճառականի՝ կատարյալ մարդը նա է, ով դրամ է շահում: Հերոսի մտածողության այսպիսի նկարագրությունն ունի ընդգրկման համեմատաբար լայն սահմաններ, որի միջոցով Օտյանը ստեղծում է բոլոր ժամանակներին բնորոշ վաճառականի տիպը:

Խոսքային հոմանիշների երգիծական գործածության ակտիվացում է նկատվում հատկապես քաղաքական երգիծանքում՝ «Հեղափոխության մակաբույծները», «Պրոպագանդիստը», «Գործի մարդիկ», «Ընկ. Բ. Փանջունի» երկերում: Այս գործերում քայլ առ քայլ մեծանում է երգիծանքի ուժը. օտյանական մեղմ հեզնանքը աստիճանաբար փոխակերպվում է ոչնչացնող սատիրայի, որը նախ և առաջ պայմանավորված է հենց գրողի՝ հեղափոխության անունը շահատակողների նկատմամբ մերժելի վերաբերմունքով: «Բայց մենք,- գրում է Օտյանը,- մեր գոհացումը պիտի փնտռենք ծաղրելով կամ ձաղկելով ...կեղծ փրկիչները, սուտին ճարտարապետները, գողցված համբավները, անշարժ պողոտողները, հաշվող խանդավառները, անկեղծության աճպարարները, հայրենասիրության ձեռնածուները» (ԵԺ-1, 553-554):

Քաղաքական երգիծանքում խոսքային հոմանիշների կիրառությունը բնորոշ է և՛ հեղինակի, և՛ հերոսների խոսքին, սակայն դրանց երգիծական ոճավորումն առավելապես հեղինակային խոսքի առանձնահատկությունն է: Հերոսների խոսքում դրանք հիմնականում միտված են գործողության, երևույթի կամ անձի համակողմանի բնութագրությանը, ինչպես՝ «...անմիջապես հրավիրեցի իմ մոտ, խրատեցի, հրահանգեցի, քարոզեցի և այժմ նա դարձավ մի կատարյալ հեղափոխական...»

(ԸՓ, 39), «Վեճը հետզհետե **կը կնճռոտեր, կը դառնանար, կը թունավորվեր**» (ԵԺ-5, 30), «...բարեկամս, որ **խանդավառ, գործունյա, աղմկարար** երիտասարդ մըն է...» (ԵԺ-1, 256) և այլն: Մինչդեռ հեղինակի խոսքում համատեքստային հոմանշությունը, որպես կանոն, ձեռք է բերում խոր բովանդակություն: Օրինակ՝ «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքի հերոսների, ինչպես նաև առհասարակ ինքնակոչ գործիչների բնութագրության համար ընդհանրական են դառնում **հեղափոխական** և **մակաբույծ** բառերի հոմանշային գործածությունները. գրողը գտնված բառով դիմակազերծում է այս հերոսներին՝ ցուցադրելով նրանց արատները: Երգիծաբանը **հեղափոխական** բառի փոխարեն հաճախ միտումնավոր գործածում է **մակաբույծ** բառը և, հակառակը, **մակաբույծ** բառի փոխարեն՝ **հեղափոխական**-ը: Օրինակ՝ «Տգետ, անխելք, ...երկչոտ մարդ մը..., որ իր ոչնչության գիտակցությունն ունի և որ սակայն կ'ուզե հանրային դեր մը խաղալ, թերթ հրատարակել, կուսակցություն կազմել, հրամանին տակ մասնաճյուղեր ունենալ... վերջապես **մակաբույծ** մը, մեծկա՛կ **մակաբույծ** մը ըլլալ» (ԵԺ-1, 396): Կամ՝ «...կարգ մը **մակաբույծներու** համար ստակ հավաքած ատեննին բռնված հերոսներ...» (ԵԺ-1, 399): Ընդգրծված բառերը հոմանիշներ չեն և այս համատեքստից դուրս չունեն ընդհանուր եզր: Սակայն այս կիրառության մեջ, արտահայտելով գրողի անհատական վերաբերմունքը, վերածվում են խոսքային հոմանիշների: Այսպիսի կիրառությամբ իմաստով տարբեր բառերի միջև ձևավորվել է իմաստային որոշակի առնչություն. ըստ էության, հավասարության նշան է դրվել **հեղափոխական** ու **մակաբույծ** բառերի միջև: Բառային այսպիսի գործածություններով երգիծաբանին հաջողվում է տալ հասարակական մի ողջ խավի նկարագիր: Ըստ Ա. Զիսի՝ գեղարվեստական կերպարը պատկերում է մարդկային կոնկրետ մեկ

անհատականություն, իսկ մարմնավորվում են տիպական բնավորություններ, որոնց ամբողջությունը հանդիպում է կյանքում¹⁴:

Բառային յուրօրինակ զուգորդումներով արտահայտված հեղանանքը ձեռք է բերում նորանոր նրբերանգներ, որոնք օգնում են կեղծ հեղափոխականների պատկերմանը: Օրինակ՝ «Պրոպագանդիստը զգացեր էր թե իր վրա դրկված քննիչը չէր այն **անաչառ, անկաշառ, անշահախնդիր, անհամբույր և անհաշտ առասպելական** տիպարներեն մեկը, որոնք իբր թե գոյություն ունին աշխարհի վրա...» (ԵԺ-1, 295): Խոսքաշարում ընդգծված հոմանիշներին երգիծական ընդգրկուն արժեք է տալիս **առասպելական** բառը, որով էլ պայմանավորված է մյուս՝ **անաչառ, անկաշառ, անշահախնդիր, անհամբույր, անհաշտ** բառերի համատեղ գործածության ոճական անհրաժեշտությունը: **Առասպելական** բառի գործածությունը նպատակային է, քանի որ Օտյանը, այն դնելով նույն շարքում **անաչառ, անկաշառ, անշահախնդիր, անհամբույր, անհաշտ** բառերի հետ, կարծես համոզում, հավատացնում է, որ նման քննիչների գոյությունը միֆական հորինվածք է:

Ընդհանրապես Օտյանի քաղաքական երգիծանքում **հեղափոխական** բառը հաճախ է գործածվում որպես խոսքային հոմանշության հիմնական եզր՝ ամեն անգամ ունենալով նոր ու անսպասելի զուգորդումներ համագործածական այս կամ այն բառի հետ: Բառօգտագործման այսպիսի յուրօրինակությունը բխում է երգիծաբանի գեղագիտական նպատակադրումից: Այս լեզվաոճական իրողությունը, ի դեպ, գեղարվեստական գրականության մեջ տարածված երևույթ է: Օրինակ՝ լեզվաբան Ա.

¹⁴ См. у **Зисъ А.**, Искусство и эстетика, М., 1967, էջ 89:

Եֆիմովը, քննելով ռուս նշանավոր երգիծաբան Սալտիկով-Շչեդրինի երկերում բառագործածության յուրահատկությունները, գրում է. «Շչեդրինի մտածողությանը բնորոշ է ամենատարբեր համատեքստերում միևնույն բառի իմաստային-կիրառական բոլոր հնարավորությունների մշակումը... Գտնելով անհրաժեշտ և առանձնահատուկ մակդիր՝ նա երկար ժամանակ չի բաժանվում դրանից»¹⁵: Այսպես, Փանջունու մասին երգիծաբանը գրում է. «Խեղճ մարդը կը սխալեր իր լավատեսության մեջ: Փանջունի **փորձանք** չպիտի ըլլար, այլ **հեղափոխական** գործիչ» (ԸՓ, 25): Հայտնի է, որ լեզվական հոմանիշները, չնայած իրենց իմաստային մերձությանը, դրսևորում են որոշակի տարբերություններ՝ իմաստաբանական, աստիճանական, հասկացական և այլն¹⁶: Ըստ էության, **փորձանք** և **հեղափոխական** բառերը համատեքստում կազմում են խոսքային հոմանիշներ՝ տարբերվելով միմյանցից հենց երևույթին բնորոշ հատկանիշի աստիճանական սաստկացումով: Այսպիսի բառագործածությունը հնարավորություն է տալիս Փանջունուն ընկալելու որպես հասարակությանը պատուհասած մի կործանարար աղետ: Հոմանշային այս կիրառությամբ ստեղծված պատկերը ակնհայտ է դարձնում օտյանական սպանիչ ծաղրը վայ-հեղափոխականի նկատմամբ:

Երվանդ Օտյանի երգիծանքին նոր ուժ են հաղորդում **հականիշների** տարատեսակ կիրառությունները¹⁷, որոնց մեջ գոր-

¹⁵ Ефимов А., Язык сатиры Салтыкова-Щедрина, М., 1953, с. 388.

¹⁶ Տե՛ս Աղայան Էդ., Ընդհանուր և հայկական բառագիտություն, Եր., 1984, էջ 68-71:

¹⁷ Ոճագիտական աշխատություններում հականշային կիրառությունները ներկայացվում են որոշակի խմբերով՝ **1.** ոչ հականիշ բառերի հականիշացում, **2.** բառերի և կապակցությունների իմաստների հակադրական հարաբերություն, **3.** հակադրվող եզրերի խոսքիմասային տարբեր պատկանելու-

ծածության հաճախականությամբ և երգիծական հագեցած բովանդակությամբ առավել չափով առանձնանում են **խոսքային հականիշները**: Լեզվական հականիշներով արտահայտված երգիծական ամենահաջող գործածությունը թերևս «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում հանդիպող հայտնի օրինակն է. «Ի գո՛ւր հայրը երկար-բարակ կը բացատրե թե՛ երբ առարկա մը գետնին նետելով կտոր-կտոր կ'ընենք, այդ գործողությունը **շինել** բայով չի բացատրվիր այլ **կոտրել**: Անկարելի եղավ բառագիտական այդ նրբությունը հասկցնել Փանջունիի, որ շարունակեց... պնակները, շիշերը **կոտրտել**...

– **Կը շինեմ կոր**» (21):

Լեզվական մակարդակում շատ բառեր որևէ հակադրական իմաստ չեն արտահայտում, մինչդեռ խոսքի որոշակի հատվածում դրանք, ընդլայնելով իրենց բառային իմաստները, հականշային գույգ են կազմում՝ արտահայտելով հակադրական տարբեր իմաստներ: Լեզվառճական այս միջոցը հայ գրականության մեջ ամրագրված իրողություն է: Հեղինակից հեղինակ փոխանցվելով՝ այն ընդլայնում է իր գործածության և՛ հաճախականությունը, և՛ տեսակային բազմազանությունը, և՛ գաղափարական-բովանդակային «տարողությունը»: Երևույթների հակադիր կողմերի մեջ ներթափանցելը դառնում է յուրօրինակ լեզվամտածողություն և աշխարհընկալում: Եվ գրողի երկերում ոճական այս միջոցին անդրադառնալիս առավել առաջնային ու արդյունավետ է դառնում ոչ այնքան կառուցվածքային հատկանիշների քննությունը, որքան գրողի զգացողության տարրի և պատկերի անհատականացման դիտարկումը:

թյուն, 4. պարբերության հականշություն և այլն. տե՛ս **Էլոյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Եր., 1989, էջ 155-164: **Մելքոնյան Ս.**, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., 1984, էջ 82-88:

Նպատակահարմար ենք գտնում առանձնացնել հականիշների (բառային մակարդակում) այն կիրառությունները, որոնք բնորոշ են օտյանական մտածողությանը և պատկերաստեղծման, կերպավորման կամ բովանդակային-գաղափարական տեսանկյունից պատճառաբանված երգիծական գործածություններ են:

Հականշություն հասկացությանը անմիջականորեն առնչվում է **հակադրությի** կամ **հակադրության** (անտիթեզ) ըմբռնումը: Ինչպես նշում է Ս. Էլոյանը, «հականիշ բառերի գործառույթը հենց անտիթեզերի համար իբրև լեզվական միջոց ծառայելն է»¹⁸, իսկ հակադրությը արտահայտչական համակարգի իրողություն է, «որի շնորհիվ տարբեր երևույթներ, առարկաներ ու հատկանիշներ, վիճակներ, իրադրություններ առավել ցայտունորեն են ընդգծվում»¹⁹:

Ընդհանրապես հականիշների գործածությունը այնքան բնորոշ է Օտյանի գեղարվեստական արձակին, որ այն զգալիորեն ձուլվել է նրա աշխարհընկալմանը. հակադրությունը դարձել է մտածողության ձև, իրերի, երևույթների, հատկանիշների մեջ թափանցելու և գեղագիտական պատկեր ստեղծելու հիմնական միջոցներից մեկը: Միշտ չէ, որ հեղինակը ծաղրելու, պարսավելու նպատակ ունի. երբեմն նրա հեզմանքը լուռ բողոք է՝ ուղղված անողոք ճակատագրին, որ հայ ժողովրդին դատապարտել է բազում զրկանքների: Այս առումով հատկանշական է Հ. Օշականի դիտարկումը. «Երուանդ Օտեան դիտողութիւններուն հազցուցած է մանաւանդ անփոյթ հեզնութիւն մը, որ իրերուն եղերականութիւնը կը մեղմէ շատ ան-

¹⁸ **Էլոյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, 1989, էջ 164:

¹⁹ Նույն տեղում:

գամ ու մահերուն դեմ կ'ելլէ խնդալով: ...Կեանքի անսպառ տռամին ու լացողներու կորաքամակ կարաւանին առջեւ կը բռնէ ծիծաղին մոռցնող ու թերեւս իմաստուն պսակը»²⁰: Այսպէս, «Տասներկու տարի Պոլսէն դուրս» ծավալուն հուշագրության մեջ, անդրադառնալով Հունաստանում ապաստանած մշեցի ածխաթաթախ գաղթականների նկարագրությանը, դառը հեզնանքով վճռում է. «Չէ՛, չա՛տ **աղտոտ էին՝ մաքրվելու** իրավունք ունենալու **համար**» (ԵԺ-4, 94): Կամ՝ դարձյալ գաղթականության թեմատիկայի անդրադարձներում կորստի ցավը արտահայտվում է հեզնանքով, որը դրսևորվում է խոսքային դիպուկ հականշությամբ. «Ողջո՛յն քեզ, **Հայ ժողովուրդ**, մեղա՛յ, ողջո՛յն ձեզ, **Հայութեան մնացորդներ...**» (ՀՏ, 11): Այսպիսի մտածողությունը բխում է Օտյանի երգիծելու սկզբունքից: «...Լեսիմ մըն եմ, որ փոխն ի փոխ լալու կամ խնդալու դատապարտուած՝ վերջապէս երկուքէն ալ կը հրաժարի ու կը սկսի ծաղրել: Ինչպէս կը տեսնես, երբեք չեմ նույնացներ ծաղրելը խնդալուն հետ: Խնդալը գոհունակութեան, հաճոյքի, գուարճութեան արտահայտութիւն է: ...Ծաղրը, ո՛վ գիտէ, գուցէ լալու մէկ դառնագոյն ձենն է», - գրում է Օտյանը²¹:

Օտյանի երկերում երբեմն հանդիպում են թույլ, մակերեսային կամ ոչ այնքան երգիծական հակադրություններ, ինչպես՝ «...ես զինքը **վախցնեմ** ըսի, ան ինծի **սարսափեցուց**» (ԵԺ-1, 160), «...տակնուվրա եղավ մեր նորակազմ ընտանեկան **բույնը... բո՞ւյնը** ըսի, մեղա՛, մեղա՛, **որջը** պետք է ըսել» (ԵԺ-4, 564) և այլն, սակայն ընդհանուր առմամբ հականշության դրսևորումները ռճականորեն ընդգրկուն են:

²⁰ «Ճակատամարտ», Կ. Պոլիս, 1921, 1 յունուարի, № 647:

²¹ «Անահիտ», Փարիզ, 1898, № 1, նոյեմբեր, էջ 42:

Հականշային գործածություններով գրողն ամեն անգամ մի նոր կողմից է մերկացնում հասարակության տարբեր շերտերի (հոգևորականների, առևտրականների, կեղծ բարերարների, շինծու ազգայնականների և այլոց) արատները, ցուցադրում նրանց մերժելի, վտանգավոր կողմերը: Արդեն անդրադարձել ենք վաճառականության դասի ներկայացուցչի՝ Գոզմայի կերպավորմանը: Դիպաշարը զարգանում է նամակագրության եղանակով, որի միջոցով էջ առ էջ բացվում և ամբողջանում է դարի վաճառականի և նրա հոգեբանության նկարագրությունը, որին մեծ մասով օգնում է նաև խոսքային հականշությունը: Զայրանալով, որ որդին ուսումնառության ընթացքում «վերացական բաներու ուժ տված է», գրում է. «Կը փափաքեի որ առաջին հանդիսանայիր **թվաբանության և տոմարակալության** մեջ, որոնք աշխարհիս երկու առանցքներն են... Դուն ընդհակառակը, առաջին հանդիսացեր ես **գրականության և պատմության** մեջ» (ԵԺ-4, 617): Հակադրության մի եզրում դրված են **թվաբանությունն ու տոմարակալությունը**, մյուս եզրում՝ **գրականությունն ու պատմությունը**՝ որպես իրարամերժ հասկացություններ: Վաճառականի աշխարհում ամեն ինչի օգտակարությունը չափվում է եկամտաբերության նժարով, ուստի **թվաբանությանն ու տոմարակալությանը** հակադրվում են **գրականությունն ու պատմությունը**, որոնք որևէ արժեք չունեն «կատարյալ մարդու» դաստիարակության գործում: Իսկ այս հարցապնդումներով՝ «Քանի՞ փարա կ'ընեն ատոնք: ...Երեք՝ երեք ալ վեց, վեց անգամ վեց՝ երեսունվեց. քու ո՞ր բանաստեղծությունդ կ'արժե ասիկա» (ն. տ.), Օտյանը սրում է հակադրությունը՝ մեծացնելով հեգնանքի ուժը:

Օտյանն անխնա ծաղրում է նաև «լուրջ ու հանդիսավոր ոչնչություններին»՝ կեղծ բարերարներին. «Բարերարներու

սերունդ մը ունինք մեր մեջ, որ բավական **չարիք** հասուցած է մեր գրլիսին» (ԵԺ-1, 544), կամ՝ «Քսանըհինգ տարվան մեջ ժամուն երեք հազար ոսկին **գողցած էր պապա մարդ** Հաճի աղան» (ԵԺ-1, 546):

Խոսքային հականշությունը դժվար է տարանջատել հակադրությից, քանի որ դրանք փոխկապակցված իրողություններ են: Իսկ եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ խոսքային հականշության դեպքում խոսքիմասային նույն պատկանելության սկզբունքը պարտադիր օրինաչափություն չէ²², ապա առաջնահերթ նախապայման է դառնում երևույթների գլխավոր և երկրորդական հատկանիշները հակադրելու ճիշտ հաշվարկը: Այս առումով բերված օրինակները՝ **բարերար - չարիք** և **գողնալ - պապա մարդ** (այստեղ՝ *հարգանք վայելող մեծ մարդ*), ձևավորում են երգիծական հակադրությ, որի ծաղրը ակնհայտ է: «Ազգային բարերարը» վիպակում նմանատիպ ոճավորմամբ է ստեղծվում նաև Սահակ Էֆենտու կերպարը (կեղծ բարերարների ամբողջական տիպը): «Միայն թե իր շուկացիի, գործնական մարդու խառնվածքը զինք ինքնաբուխ կերպով ու անգիտակցաբար կը մղեր **բարերարության** մեջն ալ գործածելու **առևտուրի** հնարքները» (ԵԺ-1, 336): Հակադրության եզրերն են **բարերարություն** և **առևտուր** բառերը, որոնք, հանդես գալով միևնույն համատեքստում, ձևավորում են հեզնանք, միաժամանակ ցուցադրում ազգային բարերարի «ռազմավարությունը»: Երգիծանքում նման հակադրությունները հանգեցնում են ծիծաղի, ինչն այս դեպքում այն ճանապարհն է, որն օգնում է և՛ անհատին, և՛ հանրությանը իրականության մեջ տարանջատելու կեղծիքի և ճշմարիտի օրյեկտիվ սահմանները:

²² Տե՛ս **Էդյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Եր., 1989, էջ 163:

Հականիշների (և՛ լեզվական, և՛ խոսքային) գեղագիտական իրացումները Օտյանի քաղաքական երգիծանքում ունեն խոր ընդհանրացումներ: Նկատելի է երգիծաբանի մտքի լարումը, որի շնորհիվ համատեքստում համագործածական բառերի անսպասելի զուգորդումներից ձևավորված հակադրույթները ակնհայտ են դարձնում դրանց համատեղ կիրառության ոճական-երգիծական ճշգրիտ հաշվարկը: Ընդ որում, բացի «Ընկ. Բ. Փանջունի» եռագրությունից, քաղաքական երգիծանքի մյուս էջերում դրանց գործածությունները, անկախ դիպաշարի բաղադրատարրերից (էական չէ՝ կերպա՞ր է ստեղծում, երևո՞ւյթ է ներկայացնում, միջավա՞յր, թե՞ մի այլ բան), կառուցողական խնդիրներից, նպաստում են երգիծանքի դրսևորման հիմնական ձևերից հեգնանքի արտահայտությանը: Ինչպես, օրինակ՝ «Աս տղան փորձանք մը պիտի բերե..., կը պաղատեր Ակոբճան աղա, որ **«հեղափոխական»** ըլլալով հանդերձ միշտ **խոհեմ** մնացած էր» (ԵԺ-1, 276): Խոսքային միջավայրում **հեղափոխական** և **խոհեմ** բառերը հստակորեն հակադրված են. կարելի է ենթադրել, որ գրողը միաժամանակ կասկածի տակ է դնում և՛ նրանց «հեղափոխականությունը», և՛ բացառում ինքնակոչ հեղափոխականների խոհեմ լինելը:

Գրողը երբեմն խոսքային հականշություն է ձևավորում՝ որպես հակադրության եզրեր ընտրելով հենց նույն բառը: Այս կերպ «լեզվատարրերի և բովանդակության հակադրությամբ ստեղծվում է հակադրական իրադրություն, որում ամբողջ արտահայտչականությունը երբեմն գեղարվեստական նուրբ «միջամտությամբ» հենվում է նույն բառի տարբեր կամ իրար հակառակ իմաստներով կառուցված հակադրույթի վրա»²³: Օրի-

²³ Ավետիսյան Յու., Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., 2002, էջ 340:

նակ՝ «Հնչակ առած ժամանակնին, Հնչակ կարդացած ժամանակնին, Հնչակ տված ժամանակնին ձերբակալված **հերոսներ**, կարգ մը մակարայծներու համար ստակ հավաքած ատեննին բռնված **հերոսներ**, խահվեի մը անկյունը քանի մը գավաթ օղիի ազդեցության տակ անօգուտ շաղակրատություն ընող **հերոսներ**, վտանգավոր թղթեր գրպաննին պտտցնող **հերոսներ**» (ԵԺ-1, 399), կամ՝ «հիմա **հերոս** մըն է անիկա ու կոթնած իր *հերոսության*՝ քաղաքե քաղաք կը պտտի ստակ հավաքելու իրեն համար: Արդարև մուրացկանության **հերոս** մը...» (ԵԺ-1, 400): **Հերոս** բառի այսպիսի գործածությունը, ինչպես նաև հեզնանքի հնչերանգային յուրահատկությունը (ընթերցման դեպքում, իհարկե) ձևավորել են **հերոս - հակահերոս** հակադրությունը: Առաջին օրինակի համեմատությամբ արտահայտչականության առումով փոքր-ինչ տարողունակ է երկրորդ կառույցը, որը, կարելի է ասել, հակադրությ է հակադրության մեջ: Մի կողմից՝ տարբեր նախադասություններում **հերոս (հերոսություն)** բառի հակադրական կիրառությունը, մյուս կողմից՝ **մուրացկանության հերոս** օքսիմորոնը մեծացնում են հեզնանքը՝ ամրապնդելով հերոսի այս տեսակի ժխտման միտումը:

Կամ՝ «Մեծ հոբելյանեն ետքը» ֆելիետոնում այլաբանական երկխոսություն է ծավալվում Հայաստանի ոգու և Հայ ժողովրդի միջև, որտեղ ազգային անփառունակ գործիչների դատարկաբանությունից զայրացած Հայաստանի ոգին իր բողոքը հնչեցնում է հենց նույն բառի՝ իրար հակառակ իմաստների հակադրությամբ՝ «...ո՛վ Հայ ժողովուրդ, երկու երեք օր **խօսեցաք**, ճառեցիք, ճառաբանեցիք...: Կեցի՛ր քիչ մը, ու լրջօրեն **խօսինք**» (ՄԵ, 168):

Հականշային (լեզվական և խոսքային) ինքնատիպ իրացումներով հարուստ է «Ընկ. Բ. Փանջունի» եռագրության լեզուն, որը բխում է ստեղծագործության մտահղացման և հերոսների

կերպավորման առանձնահատկություններից: Երկում ծավալվող գործողությունները, տարբեր իրադրություններն ու իրավիճակներն ունեն **երգիծական հակադրության**²⁴ տարբեր զարգացումներ, իսկ Փանջունու երգիծական կերպարը ընդհանրապես երգիծաբանական գրականության մեջ ստեղծված դասական նմուշներից է: Հակադրական տարատեսակ կառույցները հաճախադեպ են վեպում և դառնում են երգիծանքի ոճական լիարժեք արտահայտություններ: Դրանք շատ հաճախ ներկայացնում են խոսքի և դրության կոմիզմի ներդաշնակ համաձուլվածք, և գրեթե անհնարին է դառնում դրանց առանձին դիտարկումը: Դարձյալ ընտրելով դիպաշարի զարգացման նամակային ձևը՝ Օտյանը հակադրական տարբեր կառույցներով քայլ առ քայլ ցուցադրում է երգիծատիպի հոգեբանությունը: Այդ հակադրությունները ամեն անգամ նորովի և յուրովի են ի հայտ բերում կերպարի հոգեբանական այս կամ այն գիծը (ընդհանրապես վեպում եղած բոլոր ոճական իրողությունները միտված են ամբողջացնելու Փանջունու երգիծատիպի ստեղծումը): Բերենք մի քանի օրինակ. «Հողային բանվորականությունը (Սմենց Վարդան) և երիտասարդ **մտավորականությունը (Խև Ավո)** արդեն մեզ հետ են» (ԸՓ, 55), «Եվ քանի որ եկեղեցիի դռները **ապօրեն կերպով** կը փակեն ժողովրդի առջև, թո՛ղ ժողովուրդը պատուհաններեն ներս մտնե **օրինավորապես**» (ն. տ., 132), «Թեկուզ անոթի մեռնիք՝ պետք է դիմադրել. մինչև **այսօր անոթի չմեռնիք՝** չեք կրնար **վաղը լավ կշտանալ**» (ն. տ., 156) և այլն:

Այսպիսով, Օտյանի գեղարվեստական արձակը հարուստ է բառապաշարի չեզոք շերտի բառերի ոճավորված կիրառություն-

²⁴ Հակադրությոը (հակադրությունը) ունի ոչ միայն բառային, այլև բառակապակցական, ասությունային, պարբերությանային արտահայտություն, որոնց կանոնադաշտնանք գրքի համապատասխան մասերում:

ներով, որոնք զգալիորեն նպաստում են երգիծանքի տարատեսակ ձևերի ստեղծմանը: Դրանք հաճախ իրենց վրա են վերցնում ստեղծագործության ինչպես գաղափարական արտահայտության երգիծական բեռը, այնպես էլ նպաստում հերոսների կերպավորմանը, երևույթների կոմիկական նկարագրությանը, երգիծատիպերի հոգեբանական կողմերի վերհանմանը:

1.2. ՈՉ ԳՈՐԾՈՒՆ ԲԱՌԱՇԵՐՏԵՐ

Այս բառաշերտի միավորները այս կամ այն չափով հանդես են գալիս գրեթե գեղարվեստական բոլոր երկերում և դրսևորում ոճական տարբեր կիրարկություններ: Երգիծական ստեղծագործություններում այս իրողությունները հաճախ առավել կարևոր են դառնում ասելիքը քողարկված ներկայացնելու, խուսքը սրամիտ արտահայտելու, կոմիկական միջավայր ձևավորելու, երգիծական հերոսներին կերպավորելու և այլնի համար:

ՀՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ: Եր. Օսյանի գեղարվեստական արձակում, անկախ երկերի թեմատիկ ընտրությունից, գրեթե բացակայում են պատմաբանների նույնիսկ սովորական, չեզոք գործածությունները (հնարավոր է՝ գտնվի մեկ-երկու օրինակ, բայց դրանք վերջին հաշվով խորթ են գրողի լեզվամտածողությանը): Մա թերևս բացատրվում է նրանով, որ Օսյանը պատմավիպասան չէ: Ճիշտ է, նա ունի պատմական վեպեր՝ «Աբդյուլ Համիդ և Շերլոկ Հոլմս», «Սալիհա հանըմ», սակայն սրանք ցիկլային վեպի նմուշներ են: «Հակառակ մեր նախորդ պատմավիպասանների,- գրում է Ա. Մակարյանը,- որոնց

զբաղեցնողը եղել է հեռավոր անցյալը, հեռավոր անցյալի դեպքերը, Օտյանին զբաղեցնում է մոտիկ անցյալը, որը կիսով չափ միայն կարող է անցյալ համարվել, որովհետև ներկան դեռ շատ կողմերով այդ անցյալի շարունակությունն է» (ԵԺ-1, XX): Այս պատճառով էլ պատմաբանների գործածություններ գրեթե չեն հանդիպում, քանի որ մասնագիտական գրականության մեջ դրանք բնորոշվում են որպես կայուն տերմինային բառեր, որոնք գործածվում են գիտական, պատմագիտական և գեղարվեստական գրականության մեջ²⁵:

Եր. Օտյանի գեղարվեստական արձակում երգիծանքի ստեղծմանը հանդիպող ինչ-որ չափով օգնում են **հնաբառերը**²⁶: Դրանք գերազանցապես գրաբարյան բառեր են, որոնք ժամանակի բառապաշարային համակարգում ընկալվում են որպես համագործածական բառաշերտից մեկուսացած իրողություններ: Օտյանը այդ բառերից օգտվում է խիստ չափավոր. հիմնականում հանդիպում են քաղաքական երգիծատիպերի, հատկապես Փանջունու խոսքում, ինչպես՝ «Եվ եթե կան տակավին կամավոր կույրեր, **անգլիզ** (ըստ ՆՀԲ-ի՝ *առանց զղջալու*) թերահավատներ, թո՛ղ զան տեսնեն, տոկումենտներու...» (ԸՓ, 193), «...Ատենապետութիւնը **ի հեռուստ** եւ **ի վերուստ** կը հովանաւորէ...» (ՄԵ, 59) և այլն: Հնաբառերը, առանձնանալով համագործածական բառերի համատեքստում, հերոսների խոսքին հաղորդում են ծիծաղ հարուցող վերամբարձություն: Միաժամանակ խախտվում է խոսքի պատեհությունը, որն իր հերթին նպաստում է հակադրության ձևավորմանը և մեծացնում երգիծանքը:

²⁵ Տե՛ս **Էդյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Եր., 1989, էջ 241-242:

²⁶ Այստեղ ներկայացնում ենք միայն այն հնաբառերը, որոնց փոխարեն արևմտահայերենում գործածվում են նույն իմաստն ունեցող այլ բառեր:

Հնաբառերի գործածությամբ երգիծաբանը ծաղրում է նաև իր ժամանակի մամուլի լեզուն, դրա անհարկի վերամբարձությունը, տեղի համայնքի կյանքում կատարված աննշան դեպքերը խոսքավաճառությամբ կարևորելու և շինծու հանդիսավորություն ստեղծելու ձգտումը: Ընդ որում, խոսքի արտահայտչականությունն է՛լ ավելի է ընդգծվում, երբ հնաբառերի հետ գործածվում են **բարձր ոճին** բնորոշ բառեր: Այդպիսի նմուշները հաճախադեպ են հատկապես սոցիալական և քաղաքական երգիծանքի էջերում: Օրինակ՝ «Հյուրերը *իշխանավայել պերճությամբ* հյուրասիրվեցան Չաքչաքյան գերդաստանի կողմե, որ անգամ մըն ալ ցույց տվավ, թե որքան *ազնվականորեն* զիտե **ասպնջականել** իր հրավիրյալները...: ...Ազնվական դասը **փութացած էր** ներկա գտնվելու այս **բարեբաստիկ** հանդիսավորության...» (ԵԺ-1, 235), «...**հանկուցիչ** ու շնորհալի գեղեցկություն մը կը միացնե իր կատարյալ դաստիարակության...» (ն. տ., 94) և այլն:

ՕՏԱՐԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ: Ինչպես հայտնի է, գեղարվեստական խոսքում այս բառերն օժտված են ոճական առավել մեծ գործառնությունով. դրանք գեղագիտորեն ճիշտ ընտրված համատեքստում օգնում են հերոսների խոսքի երգիծական ոճավորմանը, երգիծական կերպարների տիպականացմանը, միջավայրի ու ժամանակի նկարագրությանը:

Երգիծաբանի գեղարվեստական արձակում օտարաբանությունները կիրառվում են ինչպես հեղինակի, այնպես էլ հերոսների խոսքում, որոնց մի մասը, ինչպես արդեն նշեցինք, ժամանակի լեզվավիճակի արձագանքներն են: Հերոսների խոսքում շատ են հատկապես թուրքերենից փոխանցված այն բառերը, որոնք կենցաղի, հագուստի զանազան բաղադրիչների ու այլ առարկաների, երևույթների անվանումներ են, ինչպես,

օրինակ՝ «...**պախշիշս** (*«bahşış»* – 1. նվեր, պարգև, 2. թեյավճար)²⁷ տուր նայինք» (ՀՏ, 363), «...շիտակ **յախըշըխը** (*«yakışıklı»* – վայելույ) մարդ է» (ԴԽԱ, 16), «Աղջի՛կս, **տիխաթ** (*«dikkat»* – 1. ուշադրություն, 2. զգուշություն) ըրե, ոտքդ **խայմիշ** (*«kaymak»* – սայթաքել, սահել) չ’ըլլա...» (ԵԺ-5, 7), «...դուն այստեղ սա **մահալլեպիճիին** (*«mahallebi», «muhallebi»* – կաթնային քաղցրավենիք՝ մուհալեբի. այստեղ՝ *մուհալեբի վաճառող*) խանութը սպասե...» (ԹՏԽ-1, 77), «...դուն ալ **շաշխընի** (*«şaşkın»* – ապշած, շշմած, շփոթված) պես հավատասա...» (ԵԺ-6, 242) և այլն:

Օտարաբան կառույցներից է շարունակական ներկայի իմաստ արտահայտող **կոր** մասնիկով կազմությունը՝ **անկատար ներկա, անկատար անցյալ-կոր**: Ասվում է, որ այս ձևույթն արևմտահայերենին է անցել թուրքերենից. **կոր** մասնիկով բաղադրված ժամանակաձևերը խոսակցական լեզվին բնորոշ իրողություններ են²⁸, և սա է հավանաբար պատճառը, որ սրանք, ռճական ընդգրկում չունենալով հանդերձ, Օսյանի արձակում գործածվում են հատկապես հերոսների խոսքում (հեղինակի խոսքը նույնպես գերծ չէ այս կիրառություններից): Վերջիններս թեև հասարակական տարբեր դասերից են՝ վաճառականներ, հոգևորականներ, միջնորդներ, ինքնակոչ հեղափոխականներ, դատարկամիտ կանայք, սակայն բոլորն էլ պոլսական միջավայրի հարազատ և տիպական ներկայացու-

²⁷ Թուրքերենից անցած օտարաբանությունների թարգմանությունները տրվում են ըստ հետևյալ բառարանների՝ 1. Թրքերեն – հայերեն առձեռն բառարան, աշխատասիրութեամբ՝ **Հ. Արիստակես վրդ. Պօհճալեանի**, Istanbul, 1996, 2. **Рыбальченко Т.**, Турецко-русский и русско-турецкий словарь, 7-е изд., М., 2007, 3. “Большой турецко-русский словарь” (авт. Баскаков А. и др.), 2-е изд., М., 1998:

²⁸ Այս մասին տե՛ս **Այտընյան Ա.**, Քննական քերականություն..., Եր., 1987, էջ 98:

ցիչներ են: Նրանք հաճախ ընդհանրանում, երբեմն նաև նմանվում են ոչ միայն իրենց կենցաղով, հոգեբանությամբ, այլև լեզվամտածողությամբ: Այս պատճառով էլ Օսյանի տարբեր երկերի հերոսների խոսքում հանդիպում են վերը նշված օտարաբան կառույցների չեզոք գործածություններ, ինչպես՝ «...դպչելիք բա՞ն մը ըսի, ...նստեր **կը խոսինք կոր...**» (ԵԺ-5, 31), «...յա տունեն կ'ելլաս, **կ'ըսե կոր**» (ԵԺ-1, 233), «Տիկի՛ն, չափը **կ'անցընեք կոր...**» (ԵԺ-2, 236), «...**կ'երթամ կոր** իր քովը» (ԵԺ-2, 267), «...դուն ո՞ւր **կը բնակիս կոր**» (ՀՏ, 95) և այլն:

Օտարաբանությունների կիրառական յուրահատկություններից մեկն էլ հերոսների խոսքի ոճավորումն է: Երևույթը, սակայն, զուրկ է խոսքի երգիծական երանգավորումից. նման գործածությունները առավելապես ծառայում են կերպարների (և՛ երգիծական, և՛ ոչ երգիծական) սոցիալական էության, միջավայրի ցուցադրմանը: Ինչպես՝ «...**պօղազ-պօղազի** (*«boğaz»*-կոկորդ) կոիւ ըրին հետերնին, բայց ի՞նչ օգուտ, իրենց գիտցածէն **շաշմիշ** (*«şaşmı»* - ապշած, զարմացած) չեն ըլլար կոր...» (ԹՏԻՎ-1, 53), «...հեչ **խորաթա** (*«korata»* - 1. զրուցելով ժամանակ անցկացնել, 2. աղմկել) մը չ'ըրի ը, ...**խուզիի** պես (*«kuzu»* - գառնուկ) ծանդ քաշես նստիս նե...» (ԵԺ-6, 74) և այլն:

Այսպիսի ոճավորումների մեջ հանդիպում են նաև թուրքերեն արտահայտություններ, ամբողջական նախադասություններ, որոնք (հատկապես նախադասությունները) երբեմն ոճակաւորեն այնքան էլ պատճառաբանված կամ տեղին չեն: Ճիշտ է, հեղինակը փորձում է ժամանակի կենսական շունչը հնարավորինս կենդանի արտացոլել երկում, բայց նույնիսկ տարածամանակյա դիտարկմամբ թուրքերեն արտահայտությունները և նախադասությունները, մեր կարծիքով, երբեմն կարող են ընկալվել որպես գրողի ոճի թերություն (մանավանդ որ դրանք

չունեն ոճական միտումներ): Այս առումով, օրինակ, որոշակիորեն առանձնանում է պարոնյանական մոտեցումը. իր հաջորդի համեմատությամբ մեծ երգիծաբանը զգալիորեն զուսպ է օտարաբանությունների գործածության հարցում²⁹: Ինչպես նշում է Հակոբ Օշականը, «Պարոնեան չէ զիջած նոյնիսկ թրքերէնին, որուն դերը տիրական էր մեր բարքերուն ձաղկումին մէջ»³⁰:

Պարոնյանի երկերում դրանք մեծ մասամբ ունեն ոճական-երգիծական նպատակադրում և պայմանավորված են նյութի թելադրանքով: Թուրքերեն նախադասությունների հազվադեպ և հաջողված կիրառություններ կան, օրինակ, «Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մէջ» երկում՝ Սամաթիա թաղը ներկայացնող հատվածում: Ի տարբերություն Բերա թաղամասի, որի բնակիչները հարուստ վաճառականներ են, կրթված անձինք, նշանավոր հարուստ ազգայիններ, խաղամուլներ և ցուցամուլներ, սամաթիացիները արհեստավորներ են: «Սամաթիացին թաղին մէջ հայերեն, իսկ շուկան տաճկերեն կը խոսի»³¹, - գրում է Պարոնյանը: Այս ակնարկով արդեն հասկանալի է, որ արհեստավորների երկխոսություններում **«Սենին կիպի մանիճիլեր տեֆթերիմտե... պինի վար: ...Պիր կյուզելե մայիլ օլտում յեր պենի... Յեր պենի... իչերիմե պիր քուրտ տյուշմյուշ կեճե կյունտյուզ»**³² և նման մեկ-երկու նախադասությունները անհրաժեշտ իրողություններ են և ամբողջովին միտված են գեղարվեստորեն վավերացնելու Սամաթիայի թաղային միջավայրը՝

²⁹ Գրքում Պարոնյան-Օտյան առնչություններին անդրադառնում ենք ըստ անհրաժեշտության՝ ըստ հարկի նկարագրելով երկու երգիծաբանների խոսքարվեստների ընդհանրություններն ու տարբերությունները:

³⁰ **Օշական Յ.**, Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, հ. VIII, Անթիլիաս-Լիբանան, 1980, էջ 448:

³¹ **Պարոնյան Հ.**, Ընտիր երկեր, գիրք I, Եր., 1954, էջ 189:

³² Նույն տեղում, էջ 184-185:

իր ողջ կենդանի շարժով. դրանք ոճականորեն պատճառաբանված են:

Օտյանի երկերում, ինչպես նշեցինք, միշտ չէ, որ դրանք ոճական արժեք ունեն: Օրինակ՝ «Մեր երեսփոխանները» շարքում հեղինակը գրում է. «...միաձայնությամբ կ'ընդունուի ժողովէն, որովհետեւ **«սույա սապոնա տոգանմազ»** (ըստ գրքի ծանոթագրության՝ **մարդու վնաս չի տա** - *Լ. Մ.*) առաջարկ մըն է» (45): Ընդգծված նախադասությունը հեղինակային խոսքում գործածվում է որպես անուղղակի խոսք (կամ հեղինակի ոճավորված խոսք), բայց նույնիսկ այս դեպքում, կարծում ենք, առանձնակի ոճական արժեք չունի: Կամ՝ «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» վեպում Ղուկաս և Քերովբե էֆենտիների երկխոսության ժամանակ Ղուկաս էֆենտին եզրակացնում է. «Ինչ որ է, իրար աղէկ գտեր են» (ԵԺ-6, 258), ապա անմիջապես նույն միտքը Օտյանը արտահայտում է թուրքերեն առածային տարբերակով. **«Թենճիրե յովարլանմըշ քափաղընը պուլմուշ»** (*կաթսան զլորվել, կափարիչը գտել է*): Այսպիսի կիրառությունները այնքան էլ տեղին չեն, մանավանդ որ համատեքստին ոճական էական որակներ չեն հաղորդում: Բացի սրանից՝ նշված կերպարի խոսքի անհատականացմանը երկի սկզբից զգալիորեն նպաստում են հենց օտար բառերի տեղին և բավարար գործածությունները, իսկ դիպաշարային այս հատվածում տեղ գտած թուրքերեն նախադասությունները այլևս նոր բան չեն հավելում Ղուկաս էֆենտու կերպարի կերտմանը:

Անհերքելի է հենց օտարաբանությունների միջոցով Օտյանի երգիծելու վարպետությունը³³: Այս առումով ուշագրավ են

³³ Թուրքերենից և ֆրանսերենից անցած օտար բառերի, արտահայտությունների երգիծական գործածություններ կան «Ֆրանքո-թրքական պատերազմ» կատակերգության մեջ: Սակայն նշված երկը Եր. Օտյանը, ըստ իր հուշա-

հատկապես կին հերոսների կերպավորումները: Երգիծաբանը հաճախ է դիմում հատկապես թուրքերենից անցած օտարաբանությունների: Ընդ որում, դրանք թուրքերենում հիմնականում առտոնին-խոսակցական ոճին բնորոշ (որոշ դեպքերում նաև ժարգոնային) բառեր են: Օտարաբանությունների միջոցով երգիծվում են քաղքենի կանանց առտոնին էությունը, տգիտությունը. ստեղծվում են սոցիալական անկրկնելի բնավորություններ: Ուշագրավ է հատկապես «Միջնորդ տեր պապան» վեպում միջնորդ կնոջ՝ Նեմզար հանըմի խոսքը: Լեզվառճական այլ իրողություններին միահյուսված օտարաբանությունները ցուցադրում են այդ կնոջ զավառամտությունը, բացահայտում նրա բուն էությունը: Օրինակները բազմաթիվ են, բերենք մեկ-երկուսը. «...թող գիտցած ըլլա, **մոստուրան** (*«mostura»* - *հեղինակություն, կերպար*) անանկ մեյ մը կ'ավրեն» (ԵԺ-1, 56), «...Սըսրի մեջ **թալյան մանթոնեթա** (*«dalyan mantunita»* - *գեղեցկատես սիրուհի*) մը ունի եղեր, **խըլախ խումարպազ** (*«kIyak kumarbaz»* - *հուսահատ խաղամոլ*) է եղեր...» (ն. տ., 123) և այլն:

Այլ դեպքերում երգիծաբանը ստեղծում է նոր հարստացած քաղքենի կանանց գունեղ կերպարներ՝ Բեբրոն, Շագիկ, Սաթեն, Թագուկ, Օվսաննա. նրանք ընդհանուր առմամբ հասարակական նույն տիպերն են, նույն բնավորությունները: Վերջիններս ոչ մի ջանք չեն խնայում քաղաքակիրթ ու բարձրատոհմիկ հասարակության մի մաս ներկայանալու համար: Համապատասխան լեզվամտածողությամբ էլ կառուցվում է նրանց

գրության, գրել է մտերիմ ընկերոջ՝ արևմտահայ երգիծաբան Մ. Կյուրճյանի հետ: Ճիշտ չենք համարում անդրադառնալ այս ստեղծագործության լեզվառճական իրողություններին, որովհետև դժվար է սահմանաբաժան դնել համահեղինակների կիրառած լեզվական իրողությունների միջև և ճշգրիտ առանձնացնել միայն օտյանական խոսքին բնորոշ կողմերը:

խոսքը: Օտարաբանությունների հաջող գործածությամբ վեր են հանվում մարդկային էության իրական ու երևակայական որակներ: Օրինակ՝ «...Շագիկ **օլաճախն** (*«olacak»* - 1. *ըլլալիք*, 2. *հնարավոր*, 3. *նույնիսկ*. այստեղ՝ *Շագիկ եղածը կամ կոչվածը*) ալ գա...» (ԵԺ-6, 331), «...թող այդչափ **խուռուլմիշ** (*«gurur»* - 1. *պարծանք*, 2. *արժանապատվություն*, 3. *հպարտություն*. այստեղ՝ *պարծենալ*) չըլլա...» (ն. տ., 345), «...տեղին **կյորե** (*«göre»* - *ըստ*, *համաձայն*) կոիվին **յոլն** (*«yol»* - 1. *ճամփա*, *ուղի*, 2. *էլք*) ալ գիտեմ, ծանր խոսքին **յոլն** ալ...» (ԵԺ-5, 31) և այլն:

Անհատի լեզվամտածողությունը լեզվաճանաչողության արդյունք է, իսկ լեզվագործածությունը դառնում է այս երկուսի ներդաշնակ արտացոլումը՝ վկայելով խոսողի իմացության, ներաշխարհի, կրթության և շատ այլ հատկանիշների մասին: Հին աշխարհի նշանավոր փիլիսոփայի «Խոսի՛ր, որ ճանաչեմ» բանաձևը աներկաբայորեն ճշգրիտ է նաև այս կերպարների դեպքում: Դրամի միջոցով հղկվել է նրանց արտաքին տեսքը, արդուզարդը ձեռք է բերել նոր գույներ, ժամանակակից է նաև տան կահավորանքը, սակայն այդ նույն հարստությունը չի ազդել, որոշ դեպքերում էլ անկարող է եղել ազդելու նրանց ներքին էության վրա: Եվ ահա քաղքենի կանանց կերպարների խոսքը օտարաբան կառույցներով ոճավորելու մտահղացումը գեղագիտորեն հաջողված քայլ է. օտար բառերի գործածությունը գեղարվեստական այդ միջավայրում տիպականացնում է քաղքենի կանանց կերպարները, մեծացնում է հեգնանքը, որոշ առումով նպաստում նրանց հոգեբանական ինչ-ինչ կողմերի բացահայտմանը:

Օտար բառերի ու արտահայտությունների հեգնական կիրառությունները «գործի մարդ» հոգևորականների խոսքում ոճականորեն տեղին, նաև փոքր-ինչ արտառոց են: Օրինակ՝ «Ճա-

նրմ, **շափա** («*şüphe*» - *կատակ*) բան մը ըսի... **թոհաֆ** («*tohaf*» - *տարօրինակ*) բան, քիչ մը **եյլենմիշ** («*eylenmek*» - 1. *իրագործել*, 2. *ակտիվություն ցուցաբերել*, այստեղ՝ *գործնական լինել*) ըլլալը մե՞ղք է...» (ԵԺ-6, 513) և այլն: Ի տարբերություն հնաբանությունների՝ այս կիրառությունները հոգևորականների խոսքում անսպասելի են: Դրանք ստեղծում են յուրահատուկ արտահայտչականություն, երևան են հանում մարդկային ինչ-ինչ որակներ: Մասամբ ընդգծվում է նրանց կենցաղային պարզունակ նկարագիրը, բայց ոչ երբեք հասարակ ժողովրդին հարազատ և մոտ կանգնած լինելը:

Եվրոպական լեզուներից անցած օտարաբանություններով երգիծվում են պոլսահայ երիտասարդների «եվրոպականացումը», օտարամոլությունը: Այս առումով հատկապես առանձնանում է փոքրիկ կարողությամբ մեծահարուստ ձևացող Ճոն Տաումբրգի կերպավորումը («Միջնորդ տեր պապան»): «Ասոր անունը Հովհաննես Տույմազյան է եղեր ամա՝ հոն (**ԱՄՆ** - *Լ. Մ.*) գացեր է նե՝ ամերիքանի դարձուցեր է» (ԵԺ-1, 222),- հեզնում է հեղինակը: Ճոնը իրականում մի քանի անգամ հարստացած ու սնանկացած խաբեբա է, որ ԱՄՆ-ից եկել է Պոլիս՝ «խոշոր օժիտով աղջիկ մը ձեռք ձգելու»: Վերջինիս խոսքը շաղախված է օտար բառերով և արտահայտություններով, իսկ «հայերենը կը խոսի ամերիկացիի հնչումով»: Նրա նախադասությունները սկսվում են «**Օ՛, նո՛**» կամ «**Օ՛, ե՛ս**» (*նո (no) - ո՛չ, ես (yes) - այո*) բառերով, ապա սրանց են միախառնվում այլ օտարաբանություններ: Ինչպես՝ «**Օ՛, նո՛**, տիկի՛ն, սանդուխ չի կա, **ելվեյթըրով** վեր կ'ելլան» (ԵԺ-1, 226), «**Օ՛, եե՛ս**, օրիորդ...» (ն. տ.), «...ժամանակը մեծ արժեք ունի **«թեյմ իզ մընի»**» (ն. տ., 231), «**Նեչըրըլի**... գոնե հիսուն հազար...» (ն. տ., 240), «**Վերի ուել**... սքանչելի լուրեր առի Ամերիկայեն» (ն. տ., 248) և այլն: Հերոսի

խոսքի այսպիսի ոճավորումը հատկապես Պոլսի վաճառականության միջավայրում ընդգծում է կոմիկական հակադրությունը, կերպարը դարձնում ծիծաղելի:

Քաղաքական մամուլի ու մակաբույծների խոսքում այս դեպքում առավել հաճախական և ոճականորեն արդարացված է եվրոպական լեզուներից անցած օտար բառերի ու արտահայտությունների գործածությունը: Պոլսում միանգամայն այլ էր եվրոպական լուսավորության, կրթության, ընդհանրապես Եվրոպայի ընկալումը, ուստի եվրոպական լեզուներից փոխանցված օտար բառերով հագեցած խոսքը, ըստ պոլսական մտայնության, «քաղաքակրթյալ», «ժամանակակից» անձ լինելու վկայություն էր: Դեռևս ««Հեղափոխություն» հայ լեզվին մեջ» (1900 թ., 2 հունվարի) ֆելիետոնում երգիծաբանը հայերեն համարժեքների դիմաց օտար բառերի գործածությամբ հեզնում է մամուլի օտարամոլությունը: Ի դեպ, այս երևույթը բնորոշ է նաև նույն շրջանի արևելահայ արձակին: Ռ. Սաքապետոյանը, անդրադառնալով Եղ. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպում օտարաբանությունների ոճական առանձնահատկություններին, նշում է. «...բոլոր օտարաբանությունները չէ, որ հեղինակը գործածել է անհրաժեշտությունից ելնելով կամ ոճական նպատակներով: Դրանց մեծ մասը բխում է 20-ական թվականների լեզվի իրական վիճակից...: Բնորոշ է, որ ինչքան հեղինակը առատորեն էր գործածում զանազան օտար, այսպես կոչված «միջազգային» բառեր, այնքան «ժամանակակից» և «հեղափոխական» էր համարվում»³⁴: Օտյանը նշված ֆելիետոնում մամուլի «ժամանակակից» և «հեղափոխական» երևալու հենց այս միտումն է ծաղրի ենթարկում: Օրինակ՝ «...Մեր ժննցի հեղա-

³⁴ Սաքապետոյան Ռ., Եղիշե Չարենցի արձակի լեզուն եւ ոճը, Պէյրութ, 1993, էջ 104-105:

փոխականները պետք ունին օգնական խմբագրի մը և ներկայացա գրասենյակ... նորեն սխալեցա՝ իրենց բյուրոն, իբրև այդ պաշտոնին թեկնածու... նորեն սխալեցա՝ իբր կանտիդատ: ...Այժմ հայկական հարցը մտել է մի նոր ֆազիսի մեջ և ֆիկտիվ ընթերցմանը չպետք է գոհանանք...» (ԵԺ-1, 551-552):

Օտարաբանությունների կիրառությունները նույն նպատակադրումն ունեն մակաբույծների խոսքում: Ընդ որում, եթե համեմատաբար «փոքր մակաբույծների» դեպքում դրանք հաճախադեպ չեն, ապա Փանջունու խոսքում դառնում են գերիշխող: Օրինակ՝ «...սկսած եմ **պրոֆականտի**» (ԸՓ, 33), «...այդ համերաշխության **էնթրիկը**...» (ն. տ., 128), «...անպայման հարգանք դեպի **տիսիալինան**...» (ն. տ., 146), «...հետո ամուսնալուծություն կամ **divorce**...»³⁵ (ն. տ., 129) և այլն: Այս կիրառությունները նպաստում են Փանջունու խոսքի ոճավորմանը. դրանց միջոցով երգիծվում են նաև երգիծատիպի լեզվագարությունը, մակերեսային իրազեկությունը:

Այսպիսով, օտարաբանությունները Օտյանի գեղարվեստական արձակում երբեմն ունեն չեզոք կիրառություններ: Դրանք երգիծական առավել մեծ արժեք են ձեռք բերում կերպարների խոսքի անհատականացման ու տիպականացման, կոմիկական նկարագրի զորեղացման ժամանակ: Օտարաբանությունների երգիծական հաջող իրացումներով Օտյանը անհատականացնում է սոցիալական տարբեր տիպերի ու բնավորությունների, բացահայտում նրանց հոգեկերտվածքի ինչ-ինչ գծեր ու հատկանիշներ:

ՏԵՐՄԻՆՆԵՐ: Լեզվաբանության մեջ տերմինները բնորոշվում են որպես փոխաբերական իմաստից, բազմիմաստությունից

³⁵ Օտարաբանությունները վերաբերում են հանդիպում են լատինատառ գրությամբ:

գուրկ բառեր, որից հետևում է, որ սրանք գործածվում են համապատասխան խոսքային միջավայրում, ունեն կոնկրետ անվանողական գործառնություն և ոճական զրո արժեք: Սակայն վերջիններս գեղարվեստական խոսքի տիրույթում լեզվի չեզոք բառաշերտի միավորների նման կարող են դրսևորել ոճական ակտիվություն, որն առավել չափով արտահայտվում է երգիծական երկերում: Այս առումով տերմինի ոճականացումը թեև համեմատաբար բարդ, սակայն արտահայտչականորեն ազդեցիկ երևույթ է: Իր գործածության բնականոն ոլորտից հայտնվելով «օտար» միջավայրում՝ այն կարող է ձեռք բերել երգիծական բովանդակություն: Նախադասության մեջ տերմինների՝ ընդունված նորմից դուրս կիրառությունը հանգեցնում է բառերի կապակցելիության որոշակի խախտման, որը դրսևորվում է բովանդակային պլանում. ըստ էության, համատեքստում այլափոխվում է տերմինի՝ լեզվի բնական ավանդույթով հաստատված իմաստաբանական գործառնությունը, որը թողնում է երգիծական որոշակի տպավորության:

Ընդհանրապես մասնագիտական բառերի ու արտահայտությունների գեղարվեստականացման միտումը 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի երգիծական գրականության լեզվին բնորոշ առանձնահատկություն է: Ոճական այս հնարքը կիրառում են տարբեր հեղինակներ: Օրինակ՝ ռուս նշանավոր գրող, երգիծաբան Սալտիկով-Շչեդրինը իր երկերի հերոսներին խոսեցնելիս շատ է դիմում վարչաբանությունների, իրավագիտական տերմինների երգիծական-ոճական կիրառությունների³⁶: Կամ՝ նշանավոր երգիծաբաններ Ի. Իլֆն ու Ե. Պետրովը պարբերական մամուլի հոդվածներից, հայտարարություններից առանձնացնում էին բառեր, տերմիններ, լեզ-

³⁶ См. у **Эльсберг Я.**, *Стиль Щедрина*, М., 1940, էջ 137-149:

վակադապարներ ու արտահայտություններ, որոնք հետագայում գործածում էին իրենց երգիծական երկերում³⁷: Հայ արձակում տերմինների ոճական հաջող կիրառություններ կան Եղ. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» երգիծավեպում, որոնք հիմնականում ոճավորում են հերոսների խոսքը:

Տերմինների ոճավորված իրացումները գրողից պահանջում են նուրբ լեզվագագացողություն, քանի որ հայտնի իրողություն է, որ գեղարվեստական ու գիտական ոճերը մի շարք հատկանիշներով տարբերվում են միմյանցից: Այս երկու ոճերին բնորոշ բառերի համատեղ գործածությունը հեղինակի կողմից պետք է ոճականորեն հստակ հաշվարկվի, մանավանդ որ տերմինների կիրառությունները ցանկալի արդյունք են տալիս, երբ դրանք գործածվում են իրենց բուն իմաստով, այսինքն՝ լիարժեք ապատերմինացում տեղի չի ունենում: Հակառակ դեպքում անգամ փոքր շեղումը կարող է հանգեցնել գեղարվեստական պատկերի ընկալման թուլացման կամ պարզապես ձախողել գրողի մտահղացումը:

Օտյանի քաղաքական երգիծանքում տերմինների ոճավորված կիրառություններ առավելաբար հանդիպում են հերոսների խոսքում: Սրանք ծառայում են գեղագիտական տարբեր նպատակների:

Օտյանի երկերում տերմինների ոճական գործածությունները ունեն հիմնականում երկու դրսևորում: Առաջին դեպքում հերոսները դրանց նշանակությունները հասկանալով են կիրառում, որի շնորհիվ հեղինակի հեգնանքը կենտրոնանում է գաղափարական այս կամ այն կողմի վրա: Այսպիսի կիրառությունները հատկապես շատ են «Հեղափոխության մակարայծ-

³⁷ Տե՛ս **Японская Л.**, Почему вы пишете смешно?, М., 1969, էջ 102-103:

ները», «Պրոպագանդիստը» երկերում, քաղաքական քրոնիկներում ու պամֆլետներում: Մյուս դեպքում հերոսները տերմինները գործածում են իրավիճակին, տեղին, հանգամանքներին անհամապատասխան, հիմնականում չեն ըմբռնում դրանց իմաստը, տերմինների հաճախակի գործածությամբ ցույց տալիս իրենց այսպես կոչված «իմացությունը», «իրազեկությունը»: Այսպիսի գործածությամբ անհատականացվում են հերոսի խոսքը, մտածողությունը, պատկերանում է նրա էության այս կամ այն գիծը, իսկ կոմիզմը ձևավորվում է խոսքի և իրադրության անհամապատասխանությունից, և հեզնանքը վերափոխվում է սատիրայի:

Երգիծաբանը հանդես է բերում այնպիսի «գործի մարդկանց», որոնք իբր ինչ-որ մի շրջանում անհասկանալի հանգամանքներում հասցրել են «ի ձեռաց» ուսանել «ֆիլոլոլիա», «անթրոպոլոլիա» և էլի մի շարք «լոկիաներ»: Իրենց կերպարանքին տալով հեղափոխականի, քաղաքական լուրջ գործչի տեսք՝ նրանք խոսքում հարկի-անհարկի օգտագործում են այդ ուլորտներին բնորոշ ինչ-ինչ տերմիններ, արտահայտություններ:

Այսպես, երբ թուրք ոստիկանները, տեղեկանալով «հեղափոխականների» մասին, խուզարկում են նրանց տները, ձերբակալում մի քանիսին, Ինձեկտուրյանցի հանգիստը մնում է անվրդով: Երգիծաբանը գրում է. «Եվ արգահատանքով խառնված հեզնությամբ մը բացատրեց այդ ողորմելի տգետ հոսիոսին որ **էնվիօլաբիլիտե դը դոմիսիլ** (բնակարանի անբռնաբարելիություն) անունով «մի պան» կա («Շվեյցարիայում») որուն համեմատ ոչ ոք կարող է բռնի մտնել մեկուն բնակարանը առանց դատական օրինավոր արտոնության, և թե պատժական օրենքը տուգանքի ու բանտարկության կը դատապարտե ա-

սոր հակառակ գործողը: ...Չպետք է որ եղպես լինի... դա նկատվում է **աբյու դը պուվար**» (ԵԺ-1, 305): Ընդգծված բառերը իրավաբանական տերմիններ են, որոնք թեև համատեքստում պահպանում են իրենց տերմինային ճշգրիտ նշանակությունը, սակայն դառնում են կերպարի երգիծական խոսքի ձևավորման հիմք: Խոսքի կոմիզմը հանգեցնում է դրության կոմիզմի. «հեղափոխականները» անհանգիստ են. խուզարկվում են նրանց տները, իսկ «մշտնջենական ուսանողը» Պոլսում նրանց ծանոթացնում է Շվեյցարիայի իրավական կանոնակարգին: Նա չունի իրականության զգացողություն, տեղյակ չէ միջավայրին և բարքերին. թուրքական բռնապետության օրենքներով ղեկավարվող երկրում հիմնավոր դատողություններ է անում եվրոպական երկրների օրինակով:

Երգիծատիպերից պ. Միսաքի կերպարը կերտելիս («Հակահեղափոխականը») Օտյանը գրում է. «Հայերենի ուսուցիչ՝ այնչափ միտքը խճողած է լեզվաբանական նրբություններով, որ ա՛լ կարծես քերականական օրենքները ազդած են իր նկարագրի վրա: **Բայի մը պես կ'եղանակավորվի ժամանակներու համեմատ, գոյականի մը պես կը հոլովվի, տերբային հետ համաձայն է՝ երբ տերբային վաճառական մըն է, միշտ ներկա ընդունելություն է, երբ դրամ տալու երթան իրեն և բացասական մասնիկ՝ երբ դրամ խնդրեն իրմե**» (ԵԺ-1, 427): Լեզվաբանական տերմինների այսպիսի կիրառությամբ միմյանց են ձուլվել միանգամից ռճական մի քանի իրողություն՝

1. **համեմատությունը՝ «բայի մը պես կ'եղանակավորվի ժամանակներու համեմատ, գոյականի մը պես կը հոլովվի».** պատկերավորման այս միջոցով բացահայտվում են պ. Միսաքի ստրկամտությունը և ստորաքարշ էությունը,

2. **նույն բառի երկու իմաստների ընդգծումը.** «*Ժամանակներու համեմատ*» կապակցության մեջ ժամանակներու տերմինը գործածվում է երկու իմաստով՝ տերմինային նշանակությամբ (բայական ժամանակներ), ոչ տերմինային նշանակությամբ (**Ժամանակ** գոյական). այս կերպ ցուցադրվում է նրա համակերպվածությունը և անսկզբունքայնությունը ժամանակի հասարակական-քաղաքական փոփոխությունների նկատմամբ,

3. **բառախաղը՝** «*միշտ ներկա ընդունելությունն է, երբ դրամ տալու երթան իրեն*». **ներկա ընդունելություն** տերմինը (ենթակայական դերբայ) այստեղ գործածվում է **հյուրընկալություն, տեսակցություն** իմաստով. ընդգծվում է հերոսի դրամապատությունը,

4. **փոխաբերությունը՝** «*բացասական մասնիկ՝ երբ դրամ խընդրեն իրմե*». այսինքն՝ մշտապես մերժում է:

Տերմինների այսպիսի կիրառության դեպքում անգամ ապատերմինացում չի նկատվում. պարզապես ընդգծվածները, համատեքստում պահպանելով իրենց նշանակությունը, միաժամանակ ձեռք են բերել փոխաբերականացված հավելյալ իմաստ, որն արդեն դրանց ոճական հաջող իրացման արդյունք է: Տերմինների այսպիսի կիրառությունը կերպարի վարքագծի, հոգեբանության զավեշտալի պատկերումը հասցնում է կատարելության:

Փոքր-ինչ այլ նրբերանգներ ունեն տերմինների կիրառությունները «Ընկ. Բ. Փանջունի» երկում: Դիպաշարը կառուցելով նամակագրության եղանակով՝ Օտյանը կերպարին միայնակ է թողնում իր մտքերի, դատողությունների, գործողությունների հետ: Որպես հեղինակ արտաքուստ չմիջամտելով Փանջունու գործունեությանը՝ գրողը նամակներում երգիծատիպի խոսքի

անհատականացման միջոցով հասնում է նաև երգիծական խոսքի բյուրեղացման: Այս առումով որոշակի դեր ունեն տերմինները, որոնք գործածվում են չափավոր և ճշգրիտ հաշվարկով: Կանխավ պետք է նշել, որ դրանց կիրառությունը, կախված լինելով հեղինակի մտահղացումից, ոճավորման և երգիծանքի ստեղծման առումով միանգամայն պատճառաբանված է: Ինչպես փաստում են գրականագետները, Օտյանի այս երգիծատիպը քաղաքական տարբեր կուսակցությունների պատկանող իրական մարդկանց, դեմքերի և դեպքերի հավաքական ամբողջությունն է³⁸: Գարեջրատներում և սրճարաններում «կրթված», ընկերների կողմից «հեղափոխական գործիչ» կընքված գաղափարագար հերոսը «խոսելու դյուրություն» ունի, որի ընթացքում առատորեն հորդում են բազմապիսի տերմիններ: Նախորդ երկերի համեմատությամբ այստեղ տերմինները դրսևորում են այլ առանձնահատկություն. թեև դրանք պահպանում են իրենց տերմինային նշանակությունը, սակայն չեն համապատասխանում խոսքային տվյալ միջավայրին, որն է կապ չունեն իրավիճակի կամ ներկայացվող երևույթի հետ: Եվ արդեն խոսքի ու դրության անհամապատասխանությունից էլ ստեղծվում է զորեղ կոմիզ: Հայտնվելով քսան տուն ունեցող Ծապլվարում՝ ընկերվարական Փանջունին գյուղական միջավայրը սկսում է հարմարեցնել իր գլխում պտտվող տեսություններին: Այստեղ երգիծաբանը վարպետորեն գործածում է հատկապես սոցիոլոգիական և քաղաքագիտական տերմիններ, որոնք ոչ միայն ոճավորում են Փանջունու խոսքը, այլև իրենց իմաստների պահպանման շնորհիվ համատեքստում դառնում են խոսքի արտահայտչական որոշ միջոցների հիմքը

³⁸ Տե՛ս **Էդյան Ռ.**, Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, Եր., 1999, էջ 127-140: **Մուրադյան Ս.**, Երվանդ Օտյան: Կյանքը և գործը, Եր., 1996, էջ 143-155:

(աբսուրդ, պարադոքս): Օրինակ՝ «Գյուղն ունի մի ծերուկ քահանա՝ Տեր Սահակ. այդ կը ներկայացնէ միջնադարյան կղերականությունը, խավարամտությունը, **օպսուրանթիզմը**» (33): **Օբսկուրանտիզմ** բառը սոցիոլոգիական տերմին է, որը նշանակում է ծայրահեղ թշնամական վերաբերմունք, պայքար գիտության, կրթության և ընդհանրապես կյանքի բոլոր ոլորտների առաջընթացի դեմ³⁹: Այս տերմինի կիրառությամբ երևույթն արդեն զավեշտալի է և գրոտեսկի միջոցով հասցված աբսուրդի, քանի որ մեկ քահանան ամենամեծ ցանկության դեպքում անգամ չի կարող ներկայացնել հասարակական մի ողջ շարժում: Ուստի այս տերմինի կիրառությունը հաջող քայլ է թե՛ գաղափարագար հերոսի երգիծական կերպավորման, թե՛ նրա կոմիկական խոսքի ձևավորման համար: Ճիշտ նույն ոճական արժեքն ու իմաստային ընդգրկումն ունի նաև հետևյալ օրինակը՝ «Ծապլվարի պուրծուազիան կը ներկայացնեն Բէս Սերգոն և իր մեկ քանի արբանյակները» (ն. տ.): Մեկ այլ դեպքում Փանջունին հայտնվում է Վանում, այցելում «Մակար Սրկոյանի ջուլիակի գործարանը, որու մեջ կ'աշխատեն տասնութի չափ հայ բանվորուհիներ», և Սարսափունու հետ բռն գործունեություն է ծավալում գործարանը փակելու համար: Մակարի խնդրանքները, խոստումները որևէ օգուտ չեն բերում. բանվորուհիները Փանջունու դրդմամբ գործադուլ են հայտարարում, իսկ ջուլիակի գործարանը պատվերն ուշացնելու պատճառով հիմնովին փակվում է: Երբ բանվորուհիները ամբողջությամբ սնանկացած գործարանի դռները փակ են գտնում, Փանջունին մի նոր տերմինի օգնությամբ գտնում է նաև դրա անհիմն հիմնավորումը. «Մի՞թե իր կողմէ Մակար Սրկոյան **lock out** հռչակած էր բանվորուհիներու դեմ» (156):

³⁹ Տե՛ս <http://socialeconom.academic.ru/1557/Обскурантизм>

Ընդգծված **lock out** ⁴⁰ բառը (բառացի՝ դուրը փակել) տնտեսագիտական տերմին է, որի նշանակությունը հետևյալն է՝ աշխատողների զանգվածային ազատում կամ ձեռնարկության փակում, որին դիմում են ղեկավարները այն ժամանակ, երբ աշխատողները գործադուլ են հայտարարում կամ պահանջում աշխատանքային առավել բարենպաստ պայմաններ⁴¹: Կրկին գտնվում է հերթական իրավիճակը Փանջունու գլխում պտտվող տեսությանը հարմարեցնելու համար. **lock out** տերմինը նպաստում է երգիծանքի հիմնավորմանը, իսկ այս կերպ ձևավորված խոսքի երգիծական ոճավորումը հանգեցնում է նաև դրության կոմիզմի: Վեպում, ըստ էության, տերմինների երգիծական գործածությունները մշտապես ունեն գեղագիտական նույն ուղղվածությունը: Դրանք լեզվաոճական այլ իրողությունների հետ ոճավորում են երգիծատիպի խոսքը, կոմիզմի միջոցով միաժամանակ երևան է հանվում կենսահիմքերի, ժամանակի, հանգամանքների իրական գիտակցությունը չունեցող տգետ մարդու մակերեսային դատարկ մտածողությունը:

Եր. Օտյանի երգիծանքի էջերում մասնագիտական բառերը և արտահայտությունները ունեն ոճականորեն հաջող ու պատճառաբանված գեղագիտական գործածություններ: Դրանց չափավոր կիրառությունները յուրովի նպաստում են հերոսների կերպավորմանը, բարձրացնում խոսքի երգիծական արտահայտչականությունը, զավեշտի հասցնում նրանց վտանգավոր էության այս կամ այն գծի նկարագրությունը, երբեմն էլ դառնում են խոսքի և դրության կոմիզմի միաձուլման հիմքը:

⁴⁰ Օտյանի երկերում գործածվում են հիմնականում միջազգային տերմիններ, որոնք տրվում են կա՛մ հայատառ, կա՛մ լատինատառ գրությամբ:

⁴¹ Տե՛ս <http://slovari.yandex.ru/~книги/Экономический%20словарь/~Ло/>

1.3. ՆՈՐԱԿԱԶՄ ԽՈՍՈՒՆ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Երվանդ Օսյանի երգիծանքի կարևոր միջոցներից են **խոսուն անունները**: Դրանք ոչ թե անձնանունների բառարաններում ամրագրված հատուկ անուններ են, այլ գեղագիտական նպատակադրումով ստեղծված կամ ընտրված անձնանուններ, մականուններ, որոնք մասնագիտական գրականության մեջ անվանվում են **խոսուն (երգիծական) անուններ**⁴²:

Յուրաքանչյուր լեզվում հատուկ անունները առանձնակի դեր ունեն. դրանց հիմնական գործառույթը անձի, տեղանքի, առարկայի և այլնի անվանումն է, որով դրանք առանձնանում և ճանաչելի են դառնում իրենց ընդհանուր տեսակից: Միաժամանակ, ինչպես նշում են լեզվաբանները, «լավ» հատուկ անունը կոնկրետ իմաստից զուրկ հստակ տարբերակող-բացահայտող նշան է⁴³ («чистый» идентифицирующий знак): Բացի սրանից՝ բուն հատուկ անունների ընտրության դեպքում կարևորվում են ինչպես լեզվական, այնպես էլ գեղագիտական որոշ գործոններ՝ բարեհնչունություն, կարճություն, արդիականություն և այլն, որոնք անմիջականորեն պայմանավորված են անհատական ընկալումներով: **Խոսուն (երգիծական անունները)** զգալիորեն տարբերվում են բուն հատուկ անուններից իրենց գործառույթով և կիրառության ոլորտով: Դրանք ոճական միջոցներ են, որոնք կիրառվում են հատկապես կերպարի բնավորությունը, էությունը արտահայտելու համար: Սրանք գործածվում են գրականության մեջ, մասնավորապես բանա-

⁴² Տե՛ս **Влахов С., Флорин С.**, Непереводимое в переводе, 2-е изд., 1986, էջ 285: **Виноградов В. С.**, Введение в переводоведение (общей и лексические вопросы), М., 2001, էջ 162: **Մակարյան Ա.**, Երգիծական ստեղծագործություն, Եր., 1957, էջ 206 և այլն:

⁴³ Տե՛ս **Gardiner A.**, The Theory of Proper Names, London, 1954, էջ 18: **Суперанская А.**, Общая теория имени собственного, М., 1973, էջ 122-137:

հյուսական ժանրերում (էպոս, հեքիաթ, առակ և այլն), երգիծական, ֆանտաստիկ երկերում: Ի տարբերություն բուն հատուկ անունների՝ խոստուն անունները հասարակական տարածում չեն ստանում (այսինքն՝ միայն այդ երկում են հատուկ անուն) և հասկանալի են միայն տվյալ երկի շրջանակներում: Սրա պատճառն այն է, որ ճիշտ ընտրված կամ ստեղծված խոստուն անունը կատարում է ոչ այնքան անվանողական-ճանաչողական գործառույթ, որքան դառնում է գեղարվեստական կերպարի ստեղծման, նաև տիպականացման միջոց: Սրանք լեզվառճական տեսակետից բարդ միավորներ են և իրենց կառուցվածքային ու իմաստաբանական յուրահատկությունների պահպանման առումով լուրջ դժվարությունների են հանգեցնում կիրառության և հատկապես թարգմանությունների ժամանակ⁴⁴:

Համաշխարհային երգիծական գրականության մեջ խոստուն անունների ստեղծման մտահղացումը գալիս է դեռևս անտիկ շրջանից (Արիստոֆանես) և առավել տարածվում՝ միջին դարերից սկսած (Ֆ. Ռաբլե, Վ. Շեքսպիր, Մոլիեր, Ջ. Սվիֆթ և այլք): Ռուս գրականության դասականները (Դ. Ֆոնվիզին, Ա. Գրիբոյեդով, Ն. Գոգոլ և ուրիշներ) իրենց երգիծանքի էջերում գործածել են տասնյակ խոստուն անուններ, որոնց գեղագիտական հիմնավորումը անվիճելի է:

Երգիծական խոստուն անունների հաջող կազմության և գործածության օրինակներ կան նաև հայ գրողների երկերում, որոնք արժանացել են ուսումնասիրողների ուշադրությանը: Ինչպես, օրինակ՝ Եդ. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի հերոսները (Մա-

⁴⁴ Տե՛ս **Бархударов Л.**, Язык и перевод (вопросы общей и частной теории перевода), М., 1975, էջ 94: **Քամայան Ա.**, Խոստուն անունների թարգմանությունը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի. հասարակական գիտություններ», Եր., 2007, № 3 (123), էջ 179-185:

գուրի Համո, **Մեռելի** Ենոք, **Տելեֆոն** Մեթո և ուրիշներ) անհատականացվում և տպավորվում են նաև հենց հաջող ընտրված մականունների միջոցով⁴⁵: Կամ՝ Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար»-ում կիրառված **Նազարաշեն, Զոռբաստան, Ղոռոբողան, Արջաթոթոշ, Խոզենի** և այլ երգիծական կազմությունները երգիծական նոր որակներ են հաղորդում կատակերգությանը: Հայ երգիծանքում խոստուն անունների ընտրության և ստեղծման, ինչպես նաև դրանց գործածության քանակական և որակական առումներով Եր. Օտյանը թերևս անգերազանցելի է: Նրա գեղարվեստական արձակում և՛ գլխավոր, և՛ երկրորդական հերոսներից շատերը հանդես են գալիս երգիծական խոստուն անուններով: Դրանք երգիծելով ցուցադրում են նրանց հոգեբանության կամ բնավորության այս կամ այն մերժելի, բացասական, երբեմն նաև վտանգավոր կողմը:

Կերպարներին տրվող խոստուն անուններին ընտրությունը պայմանավորված է երեք գործոնով՝ **1.** կերպարի մասնագիտությամբ կամ զբաղմունքով, **2.** կերպարի արտաքինով և ֆիզիկական այլ հատկանիշներով, **3.** կերպարի ներքին հատկանիշներով:

Գրողը նշված երեք դեպքում էլ ընտրում է երգիծական ամենաբնորոշ հատկանիշը, քանի որ այդ անունների միջոցով հեղինակը արդեն որոշակի վերաբերմունք և ուշադրություն է դրսևորում կերպարի նկատմամբ:

Օտյանական խոստուն անունների կազմությունը կամ ընտրությունը պայմանավորված է **կերպարի բնավորության այս կամ այն շեշտված գծով, ներաշխարհով**, իսկ մասնագիտություն կամ զբաղմունք հուշող խոստուն անունները բացակայում են:

⁴⁵ Այս մասին տե՛ս **Սաքապետոյեան Ռ.**, Եղիշե Զարենցի արձակի լեզուն եւ ոճը, Պէյրուս, 1993, էջ 72-74:

Խոսուն անուններ գործածելիս գրողն ունի ընտրության երկու հնարավորություն. կա՛մ լեզվի բառապաշարից վերցնում է առավել հարմար բառ (հիմնականում գոյական կամ ածական խոսքի մասերից)՝ գործածելով այն որպես հատուկ անուն, մականուն, կա՛մ բառակազմական որևէ եղանակով կերտում նոր անուն: Ամեն գրող նախապատվությունը սովորաբար տալիս է դրանցից մեկին: Օրինակ՝ պարոնյանական խոսուն անունները (շատ չեն) ընտրված են առաջին սկզբունքով՝ **Երկաթ, Փայլակ, Կայծակ** («Պաղտասար աղբար»): Այս սկզբունքը բնորոշ է նաև չարենցյան երգիծական անուններին, որոնք մեծ մասամբ մականուններ են՝ **Մագուրի** Համո, **Բոչկա** Նիկոլայ, **Տելեֆոն** Սեթո, իսկ, օրինակ, Դեմիրճյանը ինքն է կերտում խոսուն անուններ՝ **Նազարաշեն, Ղոռոբողան** և այլն:

Անժխտելի է, որ խոսուն անունը Օտյանի նախընտրած ոճական միջոցներից է. նրա երկերում առանձին դեպքերում այդպիսի անուններ ունեն նաև քաղաքական այս կամ այն խմբավորումը, ակումբը, կազմակերպությունը, թաղամասը:

Այդ անունների մեջ հետաքրքրական են նախ և առաջ **հեղինակային կազմությունները**, որոնք գլխավորապես կերպարների **ազգանուններ** են: Ճիշտ է, դրանցում կան նաև կազմություններ, որոնք գեղարվեստական երկի շրջանակներում մնում են անհասկանալի, չպատճառաբանված, ինչպես՝ Հովհաննես **Կորեկյան** (ԵԺ-5, 11. երկրորդական դրական հերոս է, վիպական գործողությունների զարգացման ընթացքում երկար ժամանակ չի երևում), **Ծառունի** (ՀՏ, 281): Սակայն ընդհանրության մեջ խոսուն անունները կազմված են ճաշակով, վարպետորեն և ինչ-որ չափով թեթևացնում են երգիծական կերպարի ստեղծման «բեռը»: Դրանց կազմության մեջ նկատվում է լեզվառճական հստակ օրինաչափություն: Հեղինակը

ընտրում է իմաստային առումով «հարմար» բառարմատ (բառահիմք) և ավելացնում **-յան(ց)** կամ **-ունի** վերջածանցները, որոնք հայերենում ազգանվանակերտ ձևույթներ են: Այս դեպքում, ի տարբերություն բուն հատուկ անունների, առաջնային է դառնում բառահիմքի բաղադրիչ(ներ)ի իմաստ(ներ)ը. կարևորվում է այն հանգամանքը, թե տվյալ բառահիմքի ընտրությունը իր իմաստով որքանով է նպաստում կերպարի ստեղծմանը, նրա երգիծական կողմերի ցուցադրմանը:

Այսպես, Գեղամ Սոխիկյանը «Ճեպընթաց նորածինը» ստեղծագործության գլխավոր հերոսն է, որի մասին հեղինակը գրում է. «Երեսունը հինգ զարուհներ եւ նոյնքան երեք տարբեր եղանակներ բոլորած այս երիտասարդը, իր մանկական միամտութենէն բան մը կորսնցուցած չէ» (1): Ամուրի երիտասարդը ամուսնանալու համար կատարյալ կին է փնտրում: Այդ ժամանակ Գեղամը ինքնամոռաց սիրահարվում է Զապել **Կոմիթյանին**⁴⁶՝ թեթևաբարո մի աղջկա, որը «առեւտրական հաստատութեան մէջ այդ ազատութիւնը ա՛լ աւելի միջոցներ գտեր էր աճելու և կատարելագործուելու» (ՃՆ, 4): Նրանց ամուսնությունից հինգ ամիս անց ծնվում է առաջնեկը, և Զապելի սիրելիան բժիշկ Սիսակին հեշտությամբ հաջողվում է համոզել Գեղամին, որ «խոշոր, աղուորիկ մանչը» բժշկության մեջ խիստ հազվագյուտ երևույթ է և հայտնի է «Ճեպընթաց նորածին» անունով: Դիպաշարային համառոտ անդրադարձը պարզորոշ ցուցադրում է **Սոխիկյան** ազգանվան բառահիմքի երգիծական ճիշտ ընտրությունը: Կարելի է ենթադրել, որ **սոխիկ** բառահիմքի **սոխ** ձևույթի ընտրությունը անմիջականորեն պայմանավորված է **սոխի գլուխ** դարձվածքի իմաստներով՝ 1. բթա-

⁴⁶ Հերոսուհու ազգանունը թերևս տպագրական սխալի պատճառով տրված է երկու ձևով՝ **Կոմիթյան** (տե՛ս էջ 4, 7) և **Կսմիթյան** (տե՛ս էջ 6):

միտ՝ ապիկար մարդ, **2.** շմած՝ շվարած մարդ, **3.** անարժեք՝ աննշան բան⁴⁷: Իսկ բառահիմքի **-իկ** վերջածանցում համատեղվում են ածանցական իմաստներից երկուսը՝ և՛ որևէ հատկությամբ օժտված լինելու, և՛ փաղաքշական, նվաստական իմաստները: Այսպիսի ազգանվան ստեղծումով երգիծաբանը հումորով ծաղրում է հերոսի՝ ապուշության հասնող միամտությունը:

«Գործի մարդիկ» անավարտ երկում գլխավոր հերոսներից մեկին հեղինակը տալիս է **Կերմերյան** ազգանունը: Տասնչորս տարեկանից աշակերտել էր տարբեր վարպետների, նրանցից աստիճանաբար յուրացրել «մեծկակ ստակ մը»: Իսկ գողությունն «այն աստիճան անարատ կատարելությամբ գլուխ հանած էր որ օրենքը զինաթափ հանդիսատես մը լոկ կրցավ ըլլալ կողոպուտին» (ԵԺ-1, 346): **Կերմերյան** ազգանվան **կեր** բաղադրիչը հանդես է գալիս փոխաբերական իմաստով. հեղինակը սրանով շեշտում է այն իրողությունը, որ վերջինս ապրում է՝ ուրիշների փողերը «ուտելով», յուրացնելով: Ազգանվան կազմությունը (**Կեր+մեր+յան**) երկի շրջանակներում միանգամայն հասկանալի է, դիպուկ, նաև բարեհունչ. այն ոճական-երգիծական առումով հաջողված է այնքանով, որ լիարժեք համապատասխանում է կերպարի երգիծական նկարագրությանը:

Բառակազմական նշված սկզբունքով ստեղծված անունները գերակշռում են Օտյանի հատկապես քաղաքական երգիծանքում (նույնիսկ սոցիալական-կենցաղային վեպերում («Թաղականին կնիկը», «Վաճառականի մը նամակները...»), որտեղ վարպետորեն առաջ են քաշված նաև հասարակական-քաղաքական հարցեր, երգիծաբանը օգտվում է խոստուն անունների

⁴⁷ **Աղայան Էդ.**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր., 1976:

ոճական հնարքից): Օրինակ՝ «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքի «Անվավեր հերոսներ» պատմվածքի հերոսներից մեկի ազգանունը **Անկախյան** է: Վերջինս «հեղափոխականներու բոցեռանդ, անձնվեր, միամիտ հիացողն» է, որ Ալեքսանդրիայում ապրում է ծխախոտի փոքրիկ խանութով: Երգիծաբանը ջերմությամբ և մեղմ հումորով է գրում Անկախյանի մասին. երազելով անկախության, կորցրած հայրենիքում վերահաստատվելու մասին՝ նա իր տանն ու խանութում մշտապես ապաստան է տալիս բոլոր «անվավեր հերոսներին», օգնում և կերակրում ինքնակոչ հեղափոխականներին: Բառակազմական վերը նշված սկզբունքով կազմված **Անկախյան** ազգանվան կիրառությունը նպատակ ունի ընդգծելու հերոսի հենց այս՝ անկախության ձգտումը, որը դարձել է նրա էության անբաժան մասը: Ստեղծված խոսույն ազգանունը ակնհայտորեն լրացնում, ամբողջացնում է հերոսի դիմանկարի կերտումը:

Ուշագրավ են «Պրոպագանդիստը» երկի կերպարների խոսույն անունները: Ընդհանրապես Օտյանի գրական հարուստ ժառանգության մեջ այս երկը աչքի է ընկնում տարաբնույթ խոսույն անունների գործածություններով: Դրանց մեջ մտահղացման ինքնատիպությամբ և անսպասելիությամբ առանձնանում են կերպարներից երկուսի ազգանունները՝ **Կուլտամյանց** և **Ինձեկտուրյանց**: Կուլտամյանցը իր ուժերը փորձել էր մանկավարժության մեջ, սակայն դա նրա երազանքների իրագործման ոլորտը չէր: «Ա՛լ Էրզրումցի Վարդան **Մարտիկյան** աներևույթ եղած էր ու իրեն հաջորդած՝ Կովկասցի Աբգար **Կուլտամյանց**» (ԵԺ-1, 282): Օտյանը հանդես է բերում հերթական մակաբույծին, որը «խոշոր, վճռական հարվածով մը իր ամբողջ ապագան ապահովելու կարելիությունը ընդնշմարեց այս նոր ասպարեզին մեջ (հեղափոխության մեջ - *Լ. Մ.*): ...Ասոր համար երկու միջոց անհրաժեշտ էին. նախ՝ նոր զարկ

մը տալ Պոլսո **դրամական հավաքումներին**, երկրորդ՝ **դադրեցնել կեդրոնի դրամ դրկելու դրությունը...** (ընդգծ. - *Լ. Մ.*)» (1, 287): Նկատելի է, որ միևնույն հերոսին երգիծաբանը հատուկ նպատակադրումով տալիս է միանգամից երկու խոստուն ազգանուն՝ **Մարտիկյան** և **Կուլտամյանց**: Եթե **Մարտիկյան** ազգանվամբ (Մարտիկ+յան) գրողը ցուցադրում է նրա աննահանջ մարտնչող էությունը, ապա վերը նշված նկարագրությամբ պարզ է դառնում **Կուլտամյանց** ազգանվան բառահիմքի **կուլ+տամ** բաղադրիչների ընտրության նպատակը: **Կուլտամյանց** ազգանունը լրացնում է կերպարի հոգեբանական նկարագրությանը և զգալիորեն օգնում նրա էության բացահայտմանը:

Ճիշտ է այն դիտարկումը, որ այսպիսի անունները արտառոց են, տպավորիչ և երկում հաճախ իրենց վրա իմաստային-արտահայտչական որոշակի բեռ են կրում⁴⁸: Գրեթե նույն տիպն է Ինձելտուրյանցը, որը ուղարկվել է Կեդրոնից՝ Կուլտամյանցի գործերը վերաքննելու: Այս դեպքում նույնպես ոճական-երգիծական առումով արդյունավետ է կերպարի երգիծական ազգանվան ստեղծումը, որի բառահիմքը կազմված է **ինձ+էլ+տուր** բաղադրիչներից: Այս սկզբունքով են ստեղծված **Կերավյանց**, **Ծրաբյան**, **Սափորյան**, **Սուսերյանց**, **Սասանյան**, **Մեծամեծյան**, **Կարկամյան** խոստուն ազգանունները, որոնցից յուրաքանչյուրը կոնկրետ երկի շրջանակում ոճականորեն հաջող և պատճառաբանված կազմություն է:

Օտյանը երգիծական խոստուն անուններ է կազմում նաև **արմատ + -ունի** վերջածանց կաղապարով: «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում կերպարներից մեկն է ընկեր Սարսափունին, որը հայտ-

⁴⁸ См. у **Лукин В.**, Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум, М., 1999, էջ 347:

նըվում է Վանում և իր դասախոսություններով նպաստում «ազգային վերածնության գործին»: Թեև արտաքուստ որևէ ականարկ չկա վերջինիս ամբոխավարության մասին, սակայն ազգանունն արդեն հուշում է նրա դասախոսությունների և քարոզարշավի թողած կործանարար տպավորությունը: Նրանց «ազգանվեր գործին» է միանում նաև **Որոտունին**:

Որոշ դեպքերում նշված **արմատ + ունի** կադապարում ունի բաղադրիչը գիտակցվում է որպես հիմնական ձևույթ (ունեն պակասավոր բայի ներկա ժամանակի եզակի 3-րդ դեմք): Ասվածի վառ օրինակ է հենց Փանջունու անունը: «...Փանջունին նույնպես երգիծական մականուն է և արևելահայ ընթերցմամբ պիտի հնչի բան չունի: Իսկ «Ընկ. Բ. Փանջունի» վերնագրում դրված Բ տառն էլ Բանջունի կարդալու համար է»⁴⁹, - գրում է Ս. Մուրադյանը:

Մեկ այլ դեպքում նույն կադապարով կազմված անունը հանգեցնում է տարբերակման: «Թաղականին կնիկը» վեպում կուսակցական երիտասարդության «Պայքար Լսարանի» անդամներից մեկն է ընկեր **Կայծունին**, «որ գուրկ չէր ամբոխավար պերճախոսութենե մը, շատ դյուրավ կրցավ համոզել իր ընկերները...» (ԵԺ-6, 355): Այս հերոսի (երկրորդական) ազգանվան **ունի** բաղադրիչը մի դեպքում կարող է ընկալվել որպես հիմնական ձևույթ՝ **կայծ ունի**, այսինքն՝ խոսելու, համոզելու ջիղ ունի, որը, ի դեպ, ընդգծվում է դիպաշարի տարբեր հատվածներում: Սակայն մյուս դեպքում ունի բաղադրիչը կարող է դիտվել որպես ազգանվանակերտ վերջածանց, որը, համենայն դեպս, այնքան էլ հակասական կամ սխալ ընկալում չէ՝ ի տարբերություն **Փանջունի** անվան, որում պարզորոշ է **ունի** բաղադրիչի՝ որպես հիմնական ձևույթի գործածությունը:

⁴⁹ **Մուրադյան Ս.**, Երվանդ Օտյան: Կյանքը և գործը, Եր., 1996, էջ 157:

Մեկ այլ խումբ են կազմում այն խոստուն անունները, որոնք հեղինակը ընտրում է արդեն հասարակ գոյականներից ու այլ խոսքի մասերից և կիրառում որպես անձնանուններ կամ մականուններ⁵⁰: Այս դեպքում, իհարկե, լայն են բառընտրության սահմանները, սակայն մեծ է նաև վրիպելու հնարավորությունը, քանի որ երգիծական խոստուն անունը «էթետիկական արժեք է ստանում, եթե դուրս չի գալիս կոմիզմի շրջանակներից, գեղարվեստորեն հիմնավորվում է, չի մնում իբրև հայտարարություն, իբրև միտում»⁵¹: Օտյանի քաղաքական մակաբույծները հասկանալի պատճառներով ունեն «հեղափոխաշունչ» և ծիծաղելի անուններ, մականուններ, ինչպես՝ **Դաշույն** Արտունի (ԵԺ-1, 406), Կարպիս **Նիզակ** (ԵԺ-6, 481), **Շանթ**, **Փայլակ**, **Կայծակ**, **Խև** Ավո, **Գիծ** Մակար (ԸՓ), ամենափոքր կրակոտ հեղափոխական **Ատոմը** (ԵԺ-1, 276) և այլն, որոնց ընտրությունը հիմնավորվում է երկերի դիպաշարային զարգացումներով:

Հեղինակը երբեմն իրեն էլ է միախառնում հերոսներին՝ իր համար նույնպես ընտրելով երգիծական խոստուն անուն, որը ավելի է մեծացնում երգիծանքը: Օրինակ՝ խոստուն անունների միջոցով ձևավորված կոմիզմի անթերի արտահայտություն է «Արտասահմանի գործիչը» («Հեղափոխության մակաբույծները») պատմվածքի այս հատվածը.

«— Պարոննե՛ր, պետք է մի պան վճարել...

Եվ գրպանեն հանեց թուղթ մը, ուր արդեն նշանակված էին նվիրատուներու անուններ. **Ռումբ**՝ չորս դրուշ, **Կայծակ**՝ երեք

⁵⁰ Սրանք, իհարկե, նորակազմություններ չեն և իբրև այդպիսին՝ թերևս այս բաժնում չպետք է քննարկվեին: Մակայն մյուս կողմից նյութը համակողմանի ներկայացնելու առումով մեզ առավել հարմար է թվացել դրանք ներկայացնել հենց այս բաժնում՝ միմյանցից չտարանջատելով լեզվառական միևնույն իրողության տարբեր դրսևորումները:

⁵¹ **Մակարյան Ա.**, Երվանդ Օտյան, Եր., 1965, էջ 461:

դրուշ, **Պատուհաս**` մեկ դրուշ, **Սուլթանի թշնամին**` վեց դրուշ, **Վառող**` հինգ դրուշ և այլն: Մենք ալ ստիպվեցանք մեյմեկ պզտիկ գումար վճարել կեղծանուններով: Ես չորս դրուշ տվի և ստորագրեցի «**Նիդրո-Կլիսերին**» (ԵԺ-1, 388):

Օտյանի երկերում ուշագրավ են նաև քաղաքական տարատեսակ խմբավորումների, կազմակերպությունների, թաղամասերի անունները, որոնք ընտրված են ըստ հերոսների գործունեության հիմնական հատկանիշների: Օրինակ` «Աշոտ պետն ու վարիչն էր այդ խումբին, որ պաշտոնապես վավերացած էր և **Առյուծ** թաղի Պատուհաս խումբը» անունով մկրտված» (ԵԺ-1, 259), «Ուրիշ կուսակցություն մըն ալ Ակումբ մը ուներ թաղին մեջ` **Շանթ** Ակումբ»-ը, որուն անդամները բնականաբար կատաղի հակառակորդներ էին **Պայքար** Լսարանին» (ԵԺ-6, 355), «...կը սպասեր **Ոսկեհանք** թաղի **Վրեժխնդիր** խմբի պետին, որ հավաքած դրամները պիտի բերեր» (ԵԺ-1, 288) և այլն: Օտյանը «Պրոպագանդիստը» երկում թաղն անվանում է **Ոսկեհանք**, որովհետև կեղծ հեղափոխականները ամենամեծ գումարները հավաքում էին նշված թաղից: Կամ` **Առյուծ** թաղում էր ապրում «հեղափոխությամբ բռնկված» հերոսների մի մասը:

Բերված օրինակներից երևում է, որ գրողի ստեղծած և նախընտրած խոստուն անունները լիարժեքորեն արտահայտում են իրականի և երևակայականի երգիծական հակադրությունը, երգիծելով բացահայտում անձի, երևույթի վնասակար, վտանգավոր էությունը: Կարծում ենք` այս անունները կիրառվում են ոչ միայն երգիծելու նպատակով. սա նաև հատուկ քայլ է ընդհանրապես անձի, իրողության, հասարակության համար վտանգավոր երևույթի համընդհանուր բնույթը ընդգծելու համար:

ՄԱՍ 2. ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ-ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԳՈՐԾԱԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Լեզվական այլ միավորների համեմատությամբ քերականական իրողությունների (հատկապես ձևաբանական միավորների) դեպքում զգալիորեն կրճատվում է ոճական ընտրության հնարավորությունը: Սակայն ճիշտ ընտրված համատեքստում քերականական որևէ իրողություն կարող է ոճավորել և հարստացնել խոսքային միջավայրը:

Մինչ քերականական միավորների ոճական-երգիծական գործածություններին անդրադառնալը ընդգծենք մի կարևոր հանգամանք: Օտյանը **արևմտահայերենի** քերականական միավորների ոճական կիրառություններով երգիծանք չի ստեղծում: Նրա երկերի լեզուն արևմտահայերենն է, ուստի բնական է, որ նախ և առաջ քննության նյութ պետք է դառնան արևմտահայերենի ձևաբանական, շարահյուսական զանազան իրողությունները: Սակայն երգիծաբանի արձակում հաճախ են հանդիպում հատկապես ձևաբանական զուգաձևություններ, որոնք ժամանակի լեզվավիճակի արտահայտություններ են և ոճական ընդգրկում չունեն: «80-90-ականների գեղարվեստական արձակի (նկատի ունենք նաև զարգացման բարձրակետին հասած արևմտահայ իրապաշտ գրականությունը) լեզուն գրական արևմտահայերենն է,- կարդում ենք ուսումնասիրություններից մեկում,- թեև տակավին ունի զարտուղի ձևեր, գործող լեզվական օրինաչափություններից առանձին շեղումներ և զուգաձևություններ: Դրանք չեն տեղավորվում

արդի գրական արևմտահայերենի նորմերի սահմաններում, բայց ժամանակի արևմտահայ աշխարհաբարի լեզվական հատկանիշներից են»⁵²: Բնական է, որ Օտյանի՝ այս շրջանում ստեղծված երկերում առավել հաճախադեպ են քերականական (մասնավորապես ձևաբանական) այնպիսի իրողություններ, որոնք կա՛մ խոսակցական լեզվի, կա՛մ բարբառի ներգործության արդյունք են: Ընդ որում, այդ կազմությունները բնորոշ են հեղինակի ու հերոսների խոսքին միաժամանակ (երբեմն կանոնավոր ձևերի հետ հանդես են գալիս կողք կողքի) և չունեն ոճական լիցք: (Բացառիկ դեպքերում դրանց ոճական միակ գործառույթը այս կամ այն հերոսի խոսքի ոճավորումն է, սակայն երգիծական տեսանկյունից միանգամայն չեզոք գործածություններ են): Օրինակ՝ «Ահմեդ Օսմանին ներկայացուց երկու **մարդիկները...**» (ԵԺ-5, 223), «...**ռսվնիդ** պագնեմ...» (ԵԺ-1, 28), «...**քենե** գաղտուկ բան չունինք...» (ն. տ., 30), «...կնիկները տուն շինել **չիյտեն**, տուն քանդել գիտեն...» (ն. տ., 32) և այլն: Կամ՝ հաճախ և՛ հեղինակի, և՛ հերոսների խոսքում **տեսնել, ելլել, մտնել** և լծորդության բայերը, կանոնավոր ձևերին զուգահեռ, խոնարհվում են **ա** լծորդության բայերի նման, ինչպես՝ «...չե՞ք տեսնար կոր...» (ԵԺ-6, 64), «...լսածներս մեկ ականջես **կը մտնան**, մյուս ականջես **կ'ելլան...**» (ԵԺ-1, 27), «...և ոտքի **կ'ելլա...**» (ն. տ., 129. հեղինակի խոսքն է):

Օտյանի ուշ շրջանի երկերում նկատվում են որակական ինչ-ինչ փոփոխություններ. բարբառային-խոսակցական կազմությունները իրենց տեղը գիջում են գրական ձևերին: Սակայն զուգաձևությունների չեզոք գործածությունները (հատկապես գոյականի թվի կազմությունը) մնում են հաճախադեպ, ինչ-

⁵² Ավետիսյան Յու., Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., 2002, էջ 298-299:

պէս՝ **դիմագիծներ // դիմագիծեր, դեսպանատուններ // դեսպանատուներ, պաշտոնաթուղթներ // պաշտոնաթուղթեր** և այլն: Ընդ որում, միավանկ վերջնաբաղադրիչով բազմավանկ գոյականների հոգնակիի կազմության մեջ նկատելի է **ներ** ձևային գերակայությունը: Այնուամենայնիվ, սրանց անմիօրինակ կազմությունները թույլ չեն տալիս արձանագրելու կանոնավոր և վերջնական փոփոխություններ: Կարծում ենք՝ Օտյանը, ի տարբերություն իր սերնդակիցների՝ Ա. Չոպանյանի, Ա. Արփիարյանի, Դ. Վարուժանի, գրեթե անմասն է մնացել գրական լեզվի մշակման գործից, և նրա երկերում արձանագրվող լեզվական փոփոխությունները ոչ թե հատուկ նպատակադրումով գրականություն ներմուծված տարրեր են, այլ ժամանակի լեզվավիճակի արտահայտություն⁵³: Սա է հաստատում այն իրողությունը, որ արևմտահայերենի քերականական կանոնարկված ձևերը (նաև գուգաձևությունները) գրեթե հավասարաչափ են բաշխված ինչպես հեղինակի, այնպես էլ հերոսների խոսքում և երկու դեպքում էլ զուրկ են ոճական արժեքից:

2.1. ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅԵՐԵՆԻ ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ՏԱՐՐԵՐ

Օտյանի երկերում, ի տարբերություն արևմտահայերենի քերականական իրողությունների, երգիծական արժեք ունեն արևելահայերենի քերականական տարրերը: Դրանց կիրառու-

⁵³ Մամուլում և գեղարվեստական արձակում տպված լեզվին առնչվող միակ նյութը ««Հեղափոխությունը» հայ լեզվին մեջ» պամֆլետն է (1900 թ.), որով ընդամենը երգիծվում է «հեղափոխական մամուլի»՝ օտարաբանություններին տուրք տալու միտումը:

թյամբ անհատականացվում է քաղաքական երգիծատիպերի խոսքը:

Խոսքի անհատականացման այս միջոցի ընտրությունն ունի կենսական որոշ հիմքեր: Ինչպես արդեն նշել ենք, արևմտահայերն իրենց ազատագրության հարցում մեծ հույսեր էին կապում Կովկասում ծայր առած հեղափոխական շարժումների և կովկասահայության հետ ընդհանրապես: Օտյանն ինքը կարևորում է հեղափոխական շարժումը: Մի առիթով «Անահիտ» հանդեսում գրում է. «Յեղափոխական շարժումը քսան տարուան մեջ ամբողջ հայ ժողովրդին նկարագիրը փոխեց, նոր ու առոյգ ցեղ մը ըրաւ զայն... Յեղափոխութիւնը մոգական հրաշագործ ջուրին պէս, մեր ցաւագար զառամութիւնը կայտառ երիտասարդութեան փոխեց»⁵⁴: Սակայն հեղափոխական շարժման ընթացքում հասարակության մեջ ձևավորվում էր անգործ ու փոքրոգի մարդկանց մի ստվար շերտ: Վերջիններս ոչ թե ազգափրկության գործի նվիրյալներ էին, այլ հեղափոխության ընթացքից օգտվող խաբեբաներ. հավատ ներշնչելու համար հիմնականում ներկայանում էին որպես Կովկասից եկած հեղափոխականներ, նախկին գործիչներ, իսկ «Կեդրոնական սնտուկին» ուղարկելու, «հեղափոխական սուրբ գործին» օգնելու նպատակով հավաքած դրամները ծառայում էին միայն անձնական շահերին: Ցավոք, երևույթը շատ արագ տարածվում և խոր արմատներ էր ձգում հասարակական-քաղաքական կյանքում: Այս շրջանում մամուլի և գրականության առաջնահերթ խնդիրներից է դառնում մակաբույծ հեղափոխականների, «կովկասահայ նախկին գործիչների» դիմակազերծումը:

⁵⁴ «Անահիտ», Փարիզ, 1899, թիւ 3, էջ 85:

Այս ամենը հաշվի առնելով՝ Օտյանը հաճախ է իր քաղաքական երգիծատիպերին տալիս կովկասյան արտաքին, նրանց խոսքը կառուցում **արևելահայերենի լեզվատարբերով** կամ «**Հեղափոխերենով**» (երգիծաբանի բնորոշումն է): Տարբեր երկերում այս կամ այն քաղաքական մակաբույծին ներկայացնելիս հեղինակը ստեպ-ստեպ շեշտը դնում է նրա կովկասյան կեղծ արտաքինի և կովկասյան հայերենի վրա, ինչպես՝ «Կարպիս ուզած էր պատրաստ գտնվիլ ամեն պատահականության հանդեպ և ասոր համար պատշաճ դատած էր հեղափոխականի գույն մը տալ իր խոսքերուն, մորուքին ու գավազանին: **Խոսքերը կովկասյան հոլովումներ առած էին...**» (ԵԺ-1, 407, ընդգծ. - *Լ. Մ.*): Կամ՝ «Պոլիսեն ինքզինքը նետած էր Եվրոպա, երկու տարի ժուռ եկած էր Զվիցերիո և Գերմանիո մեջ, ապա... վերադարձած էր Պոլիս: ...Բայց այդ փայլուն վկայականը չբացավ իր առջև Պոլսո վարժարաններուն դուռները, որովհետև կը պակսեր... էական հանգամանքը, այն է՝ **Կովկասցի ըլլալը**:

– Գիտեմ ընելիքս... Կովկաս կ'երթամ մեկ երկու տարի կը մնամ ու Կովկասցի կը վերադառնամ» (ն. տ., 281): Հերոսների կերտման նման մտահղացումը արդեն իսկ ենթադրում է նրանց խոսքում արևելահայերենի քերականական ինչ-ինչ տարրերի առկայություն: Արդյունքում կովկասյան արտաքինին ներդաշնակ են դառնում նրանց իսկ խոսքը երանգավորող «կովկասյան հոլովումները», որոնց շնորհիվ երգիծաբանին հաջողվում է գեղարվեստում գրեթե ճշգրտորեն պահպանել առնչությունները իրականության հետ:

Հ. Պարոնյանի երկերի լեզվին բնորոշ չեն արևելահայերենի տարրերի երգիծական-ոճական կիրառությունները: Այս տարբերությունը պայմանավորված է նախ և առաջ դրանց թեմատիկայով. պարոնյանական երգիծանքը ուղղված է առավելա-

պէս պոլսական կյանքի հասարակական, կենցաղային ոլորտների արատների մերկացմանը: Իսկ նրա քաղաքական երգիծանքը ունի օտյանական երգիծանքից զգալիորեն տարբեր մոտեցումներ և արծարծումներ: Բացի սրանից՝ հեղափոխական մակաբուծությունը՝ որպէս արմատացած հասարակական-քաղաքական իրողություն, համընկնում է Օտյանի գրական գործունեության ժամանակաշրջանին (չմոռանանք, որ նրա շատ հերոսներ ունեն իրենց իրական նախատիպերը): Ուստի պատահական չէ, որ քաղաքական իրադարձությունները առավել հաճախ ու բարձր գեղարվեստականությամբ երգիծվել են հենց Օտյանի երկերում, որի համար հայ գրականության պատմության մեջ նա առանձնանում է որպէս քաղաքական երգիծանքի մեծ վարպետ:

Արևելահայերենի քերականական տարրերի երգիծական գործածության սկզբունքը ուրվագծվում է դեռևս «Հեղափոխության մակաբուծները», «Պրոպագանդիստը» երկերում (խիստ հազվադեպ՝ «Թիվ 17 խաֆիեն» վեպում) և ամրապնդվում «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում:

Նշված առաջին երկու գործերում արևելահայերենի քերականական տարրերից Օտյանը օգտվում է չափավոր, սակայն դրանց թողած ոճական-երգիծական ազդեցությունը զգալի է: Ընդ որում, դրանք մեծ մասամբ ձևաբանական մակարդակի իրողություններ են: Արևելահայերենի տարրերը, որպէս կանոն, կերպարների խոսքի բաղադրիչ տարրեր են: Առանձնանում են ձևաբանական որոշ իրողություններ՝ անկատար ներկան և անցյալը, սեռական և ներգոյական հոլովաձևերը, առկայացման կարգի կազմությունները:

«Հեղափոխության մակաբուծները» շարքի առաջին իսկ պատմվածքում («Արտասահմանի գործիչը») երգիծաբանը վարպե-

տորեն կերպավորում է գլխավոր հերոսին՝ Կակայանցին՝ ներկայացնելով «կովկասցի հեղափոխականի» տիպը: Լեզվառճական տարբեր իրողությունների գործածություններով երգիծաբանը հերոսի արտաքինի կոմիկական նկարագրությունը հասցնում է զավեշտի. «Եթե ըսեմ, որ կովկասցի հեղափոխական մըն էր ներս մտնողը, կարծեմ պետք չի մնար նկարագրելու իր դեմքը...: Երկու տեսակ կովկասցի չի կա. ամենքն ալ Կակայանց են: Այդ մարդոց մազն ու մորուքը երբեք չեն զգացած մկրատի շփումը, և եթե ամեն մարդ կովկասցի ծներ աշխարհի երեսը, սափրիչները պիտի ստիպվեին հեղափոխական ըլլալ՝ ապրելու համար» (ԵԺ-1, 386): Այս կերպ վերանում է թվացյալ լրջությունը կերպարի նկատմամբ, առաջ է մղվում հեգնանքը: Կովկասահայ հեղափոխական ներկայացող մակաբույծի երգիծական կերպարը համոզիչ պիտի լինի նաև խոսքով, և դրա համար Օտյանը դիմում է արևելահայերենի քերականական տարրերի օգնությանը: Հերոսի խոսքը միանգամայն ներդաշնակ է դառնում իր կովկասյան արտաքինին. «**Մի լաւ՝** ավետիս...: Այժմ *ժամանակը հասել է* գործելու...: ...Պահ մը կացեք, **մի** պան պիտի ասեմ ձեզ: ...Պետք է նրան **մի** պան վճարեք, որ դրկեմ... փրկության գործը տարբեր հանգամանք **էր առնում**» (ԵԺ-1, 386-387) և այլն: Արևմտահայերենի մեջ միանգամից ընդգծվում ու տեսանելի է դառնում արևելահայերենը (քերականական իրողություններին զուգահեռ հեղինակը գործածում է նաև արևելահայերենին բնորոշ բառեր): Երկու գրականների լեզվատարրերի միախառնումով ավելի է ընդգծվում կովկասահայ խաղացող պոլսեցու երգիծական նկարագիրը:

Կակայանցի գեղարվեստական երկվորյակն է Վարդիոցյանը. գրեթե նույնն են նրանց արտաքինի կոմիկական նկարագիրը, գործունեության միջոցն ու նպատակը, ուստի սպասելի է, որ նույնը պետք է լինի նաև հերթական մակաբույծի խոսքը:

Արևելահայերենի լեզվատարբերը, հատկապես քերականական իրողությունները այս դեպքում էլ ենթադրվող և պատճառաբանված միջոցներ են Վարդիոցյանի տիպը ստեղծելու համար, ինչպես՝ «Այս մասին արդեն խոսած եմ **մի քանի** բարձրաստիճան անձերու հետ: ...Պետք է ընենք այդ բանը, պետք է միացնենք հեղափոխական **կուսակցությունների** և *հետո* միացնենք իրար հետ...» (ԵԺ-1, 403) և այլն:

Շարքի մեկ այլ երգիծատիպի՝ Դաշույն Արտունու խոսքը նույնպես շաղախված է արևելահայերենով. «...Եվ խնդրեցի, որ **մի** օգնություն ընե ինձի...: **Տղե՛քք**, սուղ ծախվինք...» (ԵԺ-1, 408, 409) և այլն:

Հերոսների խոսքի ոճավորման այս եղանակը առաջին հայացքից կարող է ընկալվել որպես միօրինակություն: Սակայն այս միօրինակությունը պայմանավորված է երգիծատիպերի ստեղծման կենսական հիմքերով և բխում է երկի կառուցվածքային առանձնահատկություններից: Ինչպես նշում է Ս. Մուրադյանը, այս պատմվածքները թեև գեղարվեստական ինքնուրույն միավորներ են, սակայն ամբողջի մի մասն են և ներկայացնում են հայ ազգի մեջ ձևավորված հեղափոխական մակաբուծությունը: Սա է պատճառը, որ թեև այդ պորտաբույծները ներկայացված են առանձին պատմվածքներում, սակայն օրգանապես և թեմատիկ-գաղափարական առումով կապված են միմյանց⁵⁵:

Արևելահայերենի քերականական իրողությունները (արևելահայերենին բնորոշ բառերի գործածությունը ևս) դառնում են գերիշխող «Պրոպագանդիստը» երկի կերպարների՝ Կուլտամյանցի և Ինձեկտուրյանցի խոսքում: Բայց այստեղ էլ Օտյանը դրսևորում է նուրբ և ոչ միօրինակ մոտեցում: Կուլտամյանցն

⁵⁵ Տե՛ս **Մուրադյան Ս.**, Երվանդ Օտյան: Կյանքը և գործը, Եր., 1996, էջ 123-124:

ու Ինձելտուրյանցը մտորում ու շփվում են **արևմտահայերենով**, սակայն հեղափոխական խանդավառ ճառերում նրանց խոսքը միանգամից ձեռք է բերում **«կովկասյան հոլովումներ»**, ինչպես՝ **«Չէ՛, պետք է նրանց գերազանցենք**, մի՞թե մենք կապիկի պես **նրանց ետևից պիտի գնանք...**»⁵⁶, **«Է՛, էտպես պետք է ձգե՞ք գրքերը մաքսում»** (ն. տ., 284), **«Ես պրոպագանդիստ ծնվել եմ»** (ն. տ., 287) և այլն: Օտյանն ինքն է շեշտում այս իրողությունը. **«Պրոպագանդիստը կովկասյան հայերեն կը խոսեր մանավանդ, երբ հանդիսավոր ըլլար պարագան»** (ն. տ., 302):

Կարծում ենք՝ կերպարների խոսքի ստեղծման լեզվական այս «երկվությունը» հաջող մտահղացում է. եթե Օտյանը նշված երգիծատիպերի խոսքը ոճավորեր միայն արևելահայերենին կամ միայն արևմտահայերենին բնորոշ լեզվատարրերով, ապա ինչ-որ առումով կկորչեին և՛ «կովկասցի խաղացող» կերպարների խոսքի երգիծական երանգավորումը, և՛ առնչությունը իրականության հետ:

«Ընկ. Բ. Փանջունի» վեպի լեզուն շաղախված է հայերենի գրեթե բոլոր դրսևորումներին բնորոշ լեզվատարրերով: Վեպի սկզբում (**«Նախաբանի տեղ»**) Օտյանը գրում է. **«Տասներկուքի չափ են այն նամակներն և տարվան մը միջոցին գրված: Բնագ-**

⁵⁶ Թեև **պիտի (պետք է)** եղանակիչով կազմված ժամանակաձևերը արևմտահայերենի խոնարհման համակարգում կանոնավոր կազմություններ են, սակայն իմաստով նույնանում են արևելահայերենի սահմանական եղանակի ապառնու և անցյալի ապառնու հետ (տե՛ս **Մարգարյան Ա.**, Արևելահայ և արևմտահայ գրական լեզուներ, Եր., 1984, էջ 234-235: **Տասնապետեան Եդ.**, Քերականութիւն, Անթիլիաս, 1990, էջ 53: **Մաքսպետոյան Ռ.**, Արևմտահայերենի դասագիրք, Եր., 2006, էջ 152, 159: **Ավետիսյան Յու.**, Արևելահայերենի և արևմտահայերենի զուգադրական քերականություն, Եր., 2007, էջ 164, 177): Ընդգծված կիրառություններում դրանք հարկադրական եղանակի ժամանակաձևերի իմաստ ունեն, այսինքն՝ զուտ արևելահայերենին բնորոշ քերականական իրողություններ են:

րին մեջ լեզուն *կովկասահայ բարբառին* (**արևելահայերենն է - Լ. Ս.**) կը մոտենա և գրեթե կը նույնանա անոր հետ, սակայն ես հարկ համարեցի, ընթերցողներու դյուրության համար, մեր աշխարհաբարին վերածել կարելի եղածի չափ: Արդեն գրողը աշխատեց (խառնուրդ, «շուռ տված» - Լ. Ս.) ռուսահայ մըն է՝ ծնած ըլլալով Թուրքիո մեջ» (ԸՓ, 30): Սակայն պետք չէ կարծել, որ վեպի լեզվում գերակշռում են արևելահայերենի քերականական իրողությունները. երգիծաբանին այս դեպքում ևս հաջողվել է արևելահայերենի քերականական տարրերի չափավոր գործածություններով ստեղծել ոճական-երգիծական անհրաժեշտ տպավորություն: Բերենք մի քանի օրինակ. «Մի քիչ փող դրկեցե՛ք **իսձ**» (ԵԺ-1, 36. Հանդիպում է նաև «Մի քիչ փող **ուղարկեցե՛ք**» տարբերակը (ն. տ., 42)), «**Տղե՛րք**, վար տվե՛ք այդ դավաճանի տան ապակիները» (ն. տ., 50) և այլն:

Ճիշտ նույն նպատակադրումը կա նաև Փանջունու դեպքում: Օտյանի արձակում Փանջունին քաղաքական իմաստակությունը մարմնավորող կերպարների (Կակայանց, Վարդիոցյան, Դաշույն Արտունի, Կերավյանց, Կուլտամյանց, Ինձելտուրյանց և այլք) տրամաբանական շարունակությունն ու վերջնակետն է (հանգուցալուծումը), ուստի միանգամայն պատճառաբանված է այն իրողությունը, որ գրողն իր քաղաքական երգիծատիպերի խոսքը հիմնականում նույն կերպ է ոճավորում:

2.2. ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ՄԽԱԼ ԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՈՐՊԵՍ ԵՐԳԻԾԱՆՔԻ ՄԻՋՈՑ

Իր քաղաքական կերպարներին խոսեցնելիս գրողը չի սահմանափակվում միայն արևելահայերենի քերականական իրողությունների կիրառությամբ, հակառակ դեպքում կերպարների խոսքը, նրանց **կեղծ կովկասցիության** «խաղը» կոմիզմի տեսանկյունից գուցե լիարժեք չլիներ: Կեղծ հեղափոխականների երգիծմանը հեգնական նոր երանգ են հաղորդում նրանց խոսքում արևելահայերենի և արևմտահայերենի **քերականական սխալ ձևերի ու կառույցների կիրառությունները**: Դրանք հանգեցնում են լեզվական անհարթությունների կոմիզմի: Անհարթությունները արտահայտվում են կա՛մ ձևաբանական և շարահյուսական այս կամ այն ձևի սխալ կազմությամբ (հոգնակի թվի, բայաձևի անճիշտ կազմություններ և այլն), կա՛մ քերականական ճիշտ ձևի ոչ ճիշտ կիրառությամբ (գործիական հոլովի փոխարեն բացառականի գործածություն, բայական ժամանակաձևերի շփոթ, նախադասության անդամների շարադասական խախտումներ և այլն): Անհարթությունների կոմիզմը «առաջ է գալիս **տվյալ լեզվին չտիրապետելուց, մտքի աղքատությունից**, երբեմն էլ հուզված վիճակից կամ անհամարձակությունից»⁵⁷ (ընդգծ. - Լ. Մ.),- գրում է Ա. Մակարյանը:

Քերականական ոչ ճիշտ կազմություններ հանդիպում են կոնկրետ մակաբույծների խոսքում՝ Կակայանց, Վարդիհոգյան, Փանջունի: Նրանց խոսեցնելիս գրողը հմտորեն օգտվում է անհարթությունների կոմիզմից. երգիծվում են մակաբույծ հեղափոխականների մտքի աղքատությունը, խոսքի անհետևողականությունը, անուղղակի կերպով ընդգծվում է նաև նրանց

⁵⁷ Մակարյան Ա., Երգիծական ստեղծագործություն, Եր., 1957, էջ 192:

կեղծ կովկասցիությունը: Համենայն դեպս, կոնկրետ հերոսների ընտրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ Օտյանը հենց երգիծելու նպատակով է այդ հերոսների խոսքում գործածում քերականական անճիշտ ձևեր: Դրանք թողնում են երգիծական զգալի ազդեցություն:

Օրինակ՝ Կակայանցը («Արտասահմանի գործիչը»), սերտելով մի շարք «հեղափոխաշունչ» բառեր, ճառում է անսպառ եռանդով: Նրա խոսքը հեղինակը երբեմն կառուցում է քերականական սխալներով. «Հերն եմ անիծել այն բումաթիզմային, որ զիս գամել է այստեղ, առանց դորան ես այս բոպեիս **պետք էր լինեի** Մասիսի **գագաթում**» (ն. տ., 386-387): Նախ՝ սխալ է **պետք էր լինեի** ժամանակաձևի կազմությունը (*պետք է լինեի*): Դրանից բացի՝ գրողը տեղի պարագան, կարծում ենք, միտումնավոր արտահայտում է ներգոյական հոլովով՝ **գագաթում**, որն այս համատեքստում սխալ է: Ճիշտ կլինեք տրական հոլովի գործածությունը, քանի որ ներգոյականով դրված տեղի պարագան ցույց է տալիս այն տեղը, որի ներսում կատարվում է ենթակայի գործողությունը:

Կամ՝ «**Որ մենք հերոս...**» պատմվածքի հերոսին՝ Վարդիոցյանին կերպավորելիս երգիծաբանը դարձյալ օգտվում է լեզվական անհարթությունների կոմիզմից, ինչպես՝ «**Որ մենք հերոս**, պետք է տեսնենք, քննենք և ուսումնասիրենք ամեն բան մեր աչքով» (ԵԺ-1, 401), «Ուրեմն **որ մենք հերոս**, պետք է երթանք Ալեքսանդրիա» (ն. տ., 404), «**Որ մենք հերոս**, պետք է երթանք նաև մեր ռուսահայ անկեղծ ընկերներու մոտ» (ն. տ., 405): Բերված օրինակներում երկրորդական նախադասությունները թերի են (գեղչված են ստորոգյալները): Քերականորեն սխալ է երկրորդական նախադասության մեջ ստորոգյալի, այս դեպքում՝ հանգույցի գեղչումը, որի պատճառով խզվել է

գերադասի հետ ունեցած իմաստային-քերականական կապը: Վարդիոցյանը ոգևորված ճառում է՝ թույլ տալով հերթական սխալը. «Պետք է երթանք Եվրոպա և **տեսակցինք** բարձրաստիճան անձերու հետ մեր ազգային **փրկության մասին**» (ն. տ., 405): Ըստ իմաստի՝ **տեսակցիլ** բայը կարող է վերցնել միայն հանգման անուղղակի խնդիր: Բերված օրինակում **մասին** կապի գործածությամբ խախտվել է բայիմաստով պայմանավորված խնդրառությունը: **Մասին** կապն ունի վերաբերության քերականական իմաստ և կապվող բառի հետ նախադասության մեջ դառնում է վերաբերության անուղղակի խնդիր: Պարզ է, որ **տեսակցինք... փրկության** մասին կիրառության մեջ կապը գործածվել է **համար** կամ **հանուն** նպատակի կապերի փոխարեն (ճիշտ է՝ **տեսակցիլ... ազգային գործերի փրկության համար** կամ **տեսակցիլ... հանուն** ազգային գործերի **փրկության**): Քերականական իրողությունների ոչ ճիշտ գործածությամբ Վարդիոցյանի խոսքը կրկին ձեռք է բերում ոճական-երգիծական երանգ. արտահայտիչ է դառնում «կրավորական ու անգործոն» հերոսի՝ տրամաբանական կապերից և հետևողականությունից զուրկ խոսքը:

Լեզվառճական նույն երևոյթներն են արձանագրվում նաև Փանջունու խոսքում: Նա անդադար խոսում է, ուստի ենթադրելի է, որ նրա խոսքում նույնպես պիտի արձանագրվեն քերականական անճիշտ կառույցներ, խոսքային վթարներ (նաև ավելադրություններ), որոնք նախորդների նման ոճական-երգիծական նույն նպատակադրումն ունեն: Օրինակ՝ «...վերջապես **մի շարք** կոիվի *տեխնիքական մասին պատկանող հարցեր*, զորս հարկ էր լուսաբանել» (ԸՓ, 180), «Զպետք է թողուլ..., **որպեսզի** այսպես շահագործե...» (ն. տ., 149) և այլն:

Գրողը երբեմն քերականական ոչ ճիշտ կառույցներ է գործածում է նաև իր խոսքում: Սա պատահական չէ, քանի որ նորա-

վեպերում, ինչպես արդեն նշվել է, նա հանդես է գալիս որպես հեղինակ-հերոս, ուստի այս կերպ իր խոսքը փոքր-ինչ մոտենցնում է հերոսների խոսքին՝ առավել շեշտելով ծաղրը:

Ներկայացնելով «լեզվաբանական նրբություններով միտքը խճողած» պ. Միսաքին («Հակահեղափոխականը»)՝ երգիծաբանը գրում է. «Նախկին վարժապետ մըն է պ. Միսաք, որ Եվրոպա կ'ապրի իր նախկին աշակերտներու **ծնողներուն, որոնք վաճառական են՝ ողորմությամբը**» (ԵԺ-1, 426): Ակնհայտ է մտքի անհարթությունը: **Որոնք վաճառական են** որոշիչ երկրորդական նախադասության փոխարեն ճիշտ կլիներ **վաճառական ծնողներուն** որոշիչ-որոշյալ կապակցության գործածությունը (ճիշտ է՝ «...Եվրոպա կապրի իր նախկին աշակերտներու **վաճառական ծնողներուն** ողորմությամբը»): Երգիծաբանը, սակայն, քերականական ոչ ճիշտ կառույցով իր հեղինակային խոսքով մոտենում է կերպարի խոսքին և հեգնում վարժապետի «խճողված» էությունը:

Անդրադառնալով կերպարի խոսքի տիպականացման ու անհատականացման խնդրին՝ Հ. Հարությունյանը գրում է. «Կերպարի լեզվական անհատականացումն ու տիպականացումը բավականին դժվար ստեղծագործական հնար է, որը գրողից պահանջում է լեզուն զգալու, տիպականը, բնորոշը գտնելու, մարդկանց մտածելակերպին ու հոգեբանությանը համահունչ դարձնելու կարողություն, գրական վարպետություն, կենսափորձ»⁵⁸:

Այս առումով պետք է նշել, որ Օտյանին իրոք հաջողվել է գեղարվեստական արձակում, մասնավորապես երգիծանքի էջերում վարպետորեն և նուրբ ճշգրտությամբ գործածել արևելա-

⁵⁸ **Հարությունյան Հ.**, Գեղարվեստական խոսք, Եր., 1986, էջ 272:

հայերենի քերականական իրողությունները: Հեղինակը գեղագիտական հատուկ նպատակադրումով դրանք կիրառում է միայն քաղաքական երգիծատիպերի խոսքում, որի միջոցով ոչ միայն անհատականացնում է նրանց խոսքը, այլև ծաղրելով «հիմնավորում» նրանց կեղծ կովկասցիությունը: Միաժամանակ նույն կերպարների խոսքում քերականական սխալների, անճիշտ կազմությունների ու խախտումների գործածությամբ երգիծաբանը զգալիորեն մեծացնում է նրանց խոսքի երգիծական արտահայտությունը, երևան հանում նրանց իրական էությունը:

2.3. ԳՐԱԲԱՐՅԱՆ ՀՆԱՑԱԾ ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐ⁵⁹

Երվանդ Օտյանի արձակում գրաբարի քերականական իրողությունները (գրաբարաբանությունները) գործածության տեսակետից կա՛մ ոճականորեն չեզոք են, կա՛մ դառնում են ոճական-երգիծական միջոցներ: Գործառությային այս երկակիության պատճառը տվյալ ժամանակաշրջանի (19-րդ դարի 90-ականների) լեզվավիճակն է:

Լեզվի մշակման որակապես մի նոր փուլ էր թևակոխել հատկապես արևմտահայ աշխարհաբարը, որը գրական լեզու-

⁵⁹ Ոճաբանական որոշ աշխատություններում հնաբանություններ բառաշերտի մեջ որպես մի ենթատեսակ են ներկայացվում գրաբարյան հնացած քերականական ձևերը. տե՛ս **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, Եր., գ. I, էջ 158: **Էլոյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Եր., 1989, էջ 238: Այդ իրողությունները մենք դիտարկում ենք քերականության մեջ, որը քնության հնարավոր և առավել ընդունելի եղանակ է (տե՛ս **Մկրտչյան Ռ.**, Ժամանակակից հայերենի ձևաբանական ոճաբանություն, Եր., 1992):

գրաբար հարաբերություններում, անցնելով լեզվական իրողությունների համահարթեցման ճանապարհով, 19-րդ դարի 70-80-ական թթ. դեռևս չէր կարողանում ձեռքագտնել գրաբարի ազդեցությունից: Եվ միայն 19-րդ դ. 90-ականներին և 20-րդ դ. առաջին տասնամյակում արևմտահայ գրական լեզուն կանոնավորվելով զգալիորեն հաղթահարեց գրաբարի ազդեցությունը, որը առավել նկատելի դարձավ քերականական համակարգում: Մա է պատճառը, որ Օտյանի՝ հատկապես 1890-ական թթ. երկերում շատ են գրաբարին բնորոշ քերականական այնպիսի ձևեր, որոնք հետագայում էլ (նաև այսօր) շարունակվում էին գործածվել արևմտահայերենում: Դրանցում գերակշռում են հատկապես գրաբարի անցյալ դերբայի, նախդրավոր քարացած կապակցությունների և սեռական-տրական, գործիական հոլովների կազմությունները և, որպես կանոն, **ոճականորեն չեզոք** գործածություններ են՝ «...որուն մեջ չեմ գիտեր ինչ **պապակյալ** բան մը կար» (ԵԺ-1, 406), «...**ի փոխարեն** ես ալ որոշեցի...» (ն. տ., 19), «Այս **պատճառով** լավագույն համարեց... որ իբրև երկու **կողմանց** բարեկամ ներկայանար» (ն. տ., 363) և այլն:

Մրանց կողքին Օտյանի երգիծանքում միանգամայն այլ արժեք ունեն գրաբարյան հնացած քերականական ձևերի ոճական կիրառությունները, որոնք խոսքը դարձնում են արտահայտիչ, երբեմն՝ արտառոց: Դրանք խոսքին հաղորդում են նաև շինծու վերամբարձություն, որը նպաստում է երգիծանքի ձևավորմանը: Այսպիսի կիրառությունները բնորոշ են նաև Հ. Պարոնյանի երկերին: Ընդհանրությունը բխում է ոչ թե երկու գրողների լեզվամտածողության նմանությունից, այլ հենց գրաբարյան հնացած քերականական կազմությունների ոճական առանձնահատկությունից: Ե՛վ Օտյանը, և՛ Պարոնյանը

կերպարներ կերտելիս այս լեզվատարրերը առավելապես գործածում են հենց նրանց խոսքում: Փանջունու խոսքի երգիծական ոճավորմանը, կերպարի անհատականացմանը, օրինակ, շատ են օգնում գրաբարի հնացած քերականական տարրերն ու կազմությունները, ինչպես՝ «...այժմ կը սպասվի ուսուցչի գալստյան» (ԸՓ, 57), «**Նոքա** մեկնեցան լարված...» (ն. տ., 156), «...մեր հարձակումը կրնար հանդիպիլ լուրջ ընդդիմության, և այն ատեն **վերջինն չար քան զառաջինն** կարող էր ըլլալ...» (ն. տ., 177) և այլն: Կամ՝ իրենց երկերում ծախու հոգևորականների կերպարներ կերտելիս և՛ Պարոնյանը, և՛ Օտյանը հաճախ են նրանց խոսեցնում գրաբարյան կազմություններով՝ դրանցով արտաքուստ պահպանելով կերպարի հարազատությունը իրենց սոցիալական միջավայրին: Օրինակ՝ «Մեղավորս **աճապարանոք** եկա ձեր ջերմեռանդության... ձեր **մեռելոց** արքայություն և **կենդանաց ավուրս երկարս պարզևեցես...** Հազար տեղ միլիոն տա ի շինություն սբ. **եկեղեցվո և ի փառս ազգին**»⁶⁰, «Տե՛ր, ներե՛... **զի ոչ զիտե զինչ ասե...**» (ԵԺ-1, 102), «...շատ շնորհալի, **ուսյալ, կրթյալ, զարգացյալ** ⁶¹ օրիորդ մըն է» (ն. տ., 166), «...**ի նշան** առած է **զաղջիկն...**» (ն. տ., 126) և այլն: Այստեղ գուցե անհամոզիչ թվա ընդգծված բառերի, արտահայտությունների ոճական-երգիծական արժե-

⁶⁰ Պարոնյան Հ., Ընտիր երկեր, գիրք I, Եր., 1954, էջ 392-393:

⁶¹ Կարծիք կա, որ արևմտահայերենում, ի տարբերություն արևելահայերենի, բազմաթիվ բառերի **ած**-ով ձևերի դիմաց սովորական են **յալ**-ով ձևերը, ինչպես՝ **լուսավորված-լուսավորյալ, զարմացած-զարմացյալ, զարգացած-զարգացյալ** (տե՛ս Մարգարյան Ա., Արևելահայ և արևմտահայ գրական լեզուներ, Եր., 1984, էջ 140): Կարծում ենք՝ այս դեպքում **յալ**-ով կազմությունները հատուկ են գործածվել, քանի որ Օտյանը շատ ավելի կիրառում է հարակատարի **ած**-ով ձևերը, որոնք ոճականորեն չեզոք են: Նկատելի է, որ հեղինակը կոնկրետ դեպքերում նախընտրում է **յալ**-ով կազմություններ, որից ենթադրում ենք, որ դրանք ոչ թե սովորական կիրառություններ են, այլ խոսքին երգիծական վերամբարձություն հաղորդող միջոցներ:

քը, մանավանդ որ հոգևորականների խոսքում թերևս ակնկալվող սովորական կիրառություններ են: Մեր կարծիքով՝ սրանք ունեն կոնկրետ երգիծելու նպատակ, օգնում են առավել ընդգծելու հոգևորականների խոսքի և գործի հակասությունը: Երկու երգիծաբաններն էլ իրենց երկերում անխնա ծաղրում են այն հոգևորականներին, որոնք կենցաղով, վարքով ու գործունեությամբ շատ հեռու են իրենց կոչումից: Եվ նրանց իրենց կոչումը «հիշեցնող» միակ միջոցները մնում են հոգևորականի վեղարն ու գրաբարաշաղախ խոսքը: Պարզ է, որ գրաբարյան հնացած ձևերն էլ այս դեպքում հերոսների խոսք են ներմուծվել հատուկ երգիծելու նպատակով:

Գրաբարյան հնացած քերականական ձևերի ոճական-երգիծական հաջող կիրառություններով առանձնանում է նաև քաղաքական տարբեր մակարույծների խոսքը: Այդ ձևերը գործածվում են նվագագույն չափով և ճշգրիտ հաշվարկով: Այդ գործածություններում երբեմն մեկտեղված են դրանց՝ կեղծ հանդիսավորություն, հերոսի խոսքի արհեստական վերամբարձություն, կերպարի անհատականություն, գործի և խոսքի հակադրություն ստեղծելու ոճական գործառնություններ: Գեղարվեստի նշված խնդիրների այսպիսի լուծումը բեռնաթափում է հեղինակի խոսքը երկար նկարագրություններից, միաժամանակ գորեղացնում է երգիծական խոսքի ազդեցությունը: Օրինակ՝ «մուրացկանության հերոս»-ներից մեկը, բռնված «հեղափոխական ախտով», սպառնում է. «...նրան հենց այն բույեին **պետք է սպանանեմ**» (ԵԺ-1, 389), կամ՝ «...կրկնակ պարտականություն ունիմ **անջեցելոց** մասին իմ ծառայություններս **մատուցանելու...**» (ն. տ., 352), «Առանց այդ չքմեղանքին՝ իրավունք պիտի ունենայի **վիրավորյալ** համարել անձս և ըստ այնմ **ի պատշաճություն հրավիրել զձեզ**» (ն. տ., 354) և այլն:

«Ազգային բարերար» վիպակում հետաքրքիր է Թադական խորհրդի ընտրություններում ընդդիմադիր պ. Նշանի՝ Ժողովրդական կուսակցության անդամ-արհեստավորներին ներկայացնելու մտահղացումը: Այսպես՝ «Հաճի Ագրիպաս, ծանոթ կապելապան և վաճառական ոգելից **ըմպելյաց**: Խամջի Համբիկ, արհեստավոր դասու ժողովրդական ներկայացուցիչ և **ձկնեղինաց** հայթայթիչ: Մարգար աղա... արհեստագետ **ոսկերչաց** դասեն» (ԵԺ-1, 313): Գրաբարյան հնացած քերականական տարրերի շնորհիվ ստեղծվել է ծիծաղելի վերամբարձություն, խոսքը դարձել է երգիծական, իսկ հակառակորդ կողմի առավել «բարձր, առաջադեմ» երևալու ձգտումը ձեռք է բերել գեղագիտական ինքնատիպ լուծում: Ընդ որում, գրաբարյան կազմությունների կողքին առկա **հաճի, խամջի** օտարաբանությունները, որոնք առավել հարազատ և տիպական են սոցիալական այդ միջավայրի մարդկանց ներկայացնելու համար, ավելի են սրում հակադրությունը: Կոմիկականորեն բարձրացված նկարագրությունը ինքնատիպ լուծում է ստանում անդամներից մեկի խոսքի միջոցով. «Մեր անունին քովեն սա գրաբարձա բառերը վերցուր, մեխանեճի **հաճի** Ագրիպաս, **պալըխձի** Համբիկ գրե մինակ» (ԵԺ-1, 314):

Գրաբարյան հնացած քերականական ձևերի երգիծական դերը մեծ է «Մեր երեսփոխանները» շարքի որոշ դիմանկարների ստեղծման գործում: Օրինակ՝ հեղինակը, ներկայացնելով երեսփոխան Գասպար Նեմցեի դիմանկարը, գրում է. «...Երեսփոխան եղած է իր բառամթերքը ցուցադրելու համար» (ՄԵ, 58): Նրա խոսքը կառուցված է այս ձևերի առատ գործածություններով, որոնք մեծացնում են խոսքի կոմիզմը և հեղինակային խոսքի լեզվառական այլ շեշտերի հետ ամբողջացնում երգիծական դիմանկարի կերտումը: Այսպես՝ «...Պատճառաբանությիւնք հրաժարականին պատշաճաւորեա՞լ են հնարա-

ւորականին... ...Ես **ի մօտոյ** տեղեակ եւ գիտակ Նորին Վսեմութեան **խոհից** ու **խորհրդոց...** ...Ատենապետութիւնը **ի հեռուստ** եւ **ի վերուստ** կը հովանաւորէ արծուերօիչ բաշխմամբ **թելոցն տարածելոց...**» (ՄԵ, 59) և այլն: Խոսքի արտահայտչականությունը ավելի է ընդգծվում շրջուն շարադասությամբ: Թեև կարծիք կա, որ այն ժամանակակից հայերենի համար կանոնավոր իրողություն է և չպետք է դիտարկվի որպես հնացած երևույթ⁶², սակայն օրինակներում ակնհայտորեն առանձնանում են հատկապես գրաբարի շարադասությանը բնորոշ կառույցներ, որոնք, զուգակցվելով ձևաբանական կազմությունների հետ, յուրովի նպաստում են խոսքի կեղծ վերաբարձությանը: Դիմանկարը գծագրվում է իր երգիծական խոսքով, իսկ ընդգծված ձևերի անհարկի գործածության վերաբերյալ երգիծաբանը տալիս է դիպուկ բնորոշում. «Բառին սերը իր մէջ խեղդած է իմաստի զգացումը» (ՄԵ, 60):

Երբեմն գրաբարյան քարացած կառույցներ են գործածվում երեսփոխաններին ներկայացնելիս. դրանք դիմանկարին հաղորդում են շինծու լրջություն: Օրինակ՝ «Տիրան Երկանեան... յաջողութեան ճամբաները հետապնդող **ի գին** ամեն բարոյական **գոհողութեանց**» (ՄԵ, 94), «Արիստակէս Գասպարեան: Անհաճոյ երեսփոխան... գլխաւոր պատճառներէն մին է... **«ի խորոց ընդերաց»** եկող ձայնը» (ն. տ., 121):

Գրաբարյան հնացած քերականական ձևերն ու կառույցները օգնում են հեղինակին վեր հանելու նաև մամուլի խոսքի անկարևոր ու ծիծաղելի հանդիսավորությունը: Ծաղրը ուղեկցվում է նշված ձևերի առատ գործածությամբ: Օրինակ՝ «**Զարմանոք** կարդացինք... թաղական ընտրության մասին **խեղա-**

⁶² Տե՛ս **Մելքոնյան Ս.**, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., 1984, էջ 138:

թյուրյալ լուր մը: ...Իբրև **գարգացյալ** և **հառաջադեմ** երիտասարդության առաջնորդ... դպրոցեն ճամբված է իր անպատշաճ վարուց համար» (ԵԺ-1, 316-317), «Տ. Մկրտիչ ավագ քահանա Հովհաննեսյան, որ հանգուցելոյն բարեկամն ու տաներեցն է միանգամայն, ոչ զգեստավորյալ, իբրև սգակիր...» (ն. տ., 366-367) և այլն:

Գրաբարյան հնացած ձևերը երբեմն ոճական-երգիծական արժեք են ձեռք բերում հեղինակի խոսքում գործածվելիս: Այս դեպքերում հեղինակային խոսքը դառնում է հերոսի խոսքի տրամաբանական շարունակությունը, օժանդակում նրա սոցիալական տիպի բնութագրմանը կամ իրողության, երևույթի նկարագրությանը: Այդպիսի կիրառությունները երբեմն առնված են չակերտներում, որոնք շեշտում են ծաղրը: Օրինակ՝ «Հավանության մրմունջներով ընդունվեցավ Հաճի Թումիկի **«հաղագս բարոյականի»** ճառը» (ԵԺ-6, 98), «...որ կը մատներ իր մեջ ծածկված **հորովայնէ ընտրյալ** բարձր դասի ազնվաշուքը» (ԵԺ-1, 361), «Աբիկ Մուպահեաճեան... դուրս գնաց **ի խոյզ** և **ի խնդիր** Պարզ Էֆէնտիի» (ԹՏԽ-1, 32), «Մանկավարժը երկար չմնաց այն քաղաքը որուն վարժարանը պիտի բարեկարգեր **թախանձանց զիջանելով**» (ԵԺ-1, 282) և այլն:

Լեզվառճական տարբեր իրողությունների երգիծական իրացումների կողքին գրաբարյան հնացած քերականական ձևերի ու կառույցների յուրօրինակ դրսևորումներ են հանդիպում «Ապուշներու տարեցույցը» երկում (Ժանրային, թեմատիկ և կառուցվածքային յուրահատկություններով միանգամայն տարբերվում է մյուս երկերից): Ընդհանրապես «Տարեցույցի» լեզվական ատաղձը և կառուցվածքը թերևս համապատասխանում են կանոնիկ տոմարակազմության լեզվին, մինչդեռ բովանդակության պլանում առաջին իսկ տողից սկսվում է գա-

վեշտը: Հասցեագրելով «միմիայն սրամիտ անձերու գործածութեան»՝ հեղինակը տարեցույցը սկզբից մինչև վերջ կառուցում է հեզնանքի և սարկազմի յուրօրինակ համադրությամբ. երգիծանքը ծավալվում է տարբեր ձևերով, ինչին զգալի չափով օգնում են գրաբարյան քերականական կառույցները: Գրաբարյան կազմություններն ու գրաբարին բնորոշ շարադասական կառույցները խոսքին հաղորդում են առանձնակի հանդիսավորություն, ձևավորում լուրջ մթնոլորտ: Մինչդեռ բովանդակային զավեշտը խարխլում ու հիմնովին քանդում է ստեղծված կարևորության մթնոլորտը: Ինչպես՝ «Նոյն ամսուան 22ին դարձեալ **դադարումն Արեւ օրաթերթի**» (ՍՏ, 5), «Մարտը մեռաւ...: Մեռա՛ւ իրեն հետ տանելով, ցրտաշունչ քամին..., **պառաւաց ցրտոյն** վերջաւորութիւնը...» (ն. տ., 15-16), «7. Կիրակի. Տարեդարձ ծննդեան և բարգաւաճման Վահան Թեքեան բանաստեղծին և **իջման Հոգւոյն Մուսայից ի վերայ իւր**» (ն. տ., 20) և այլն:

Անվիճելի է, որ նման կիրառությունները պայմանավորված չեն լեզվավիճակով. սրանք խոսք են ներմուծվել հատուկ նպատակադրումով և երգիծանքի, հատկապես ձևի ու բովանդակության հակադրության ստեղծման համար դարձել են անփոխարինելի լեզվատարրեր:

ՄԱՍ 3. ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

Երվանդ Օտյանի գեղարվեստական արձակը հարուստ է խոսքի պատկերավորման և արտահայտչական տարատեսակ միջոցների կիրառություններով, որոնք երևան են հանում արվեստագետ գրողի վարպետությունը: Այդ միջոցների կիրառությունները խոսում են գրողի անհատականության, ինքնատիպ ճաշակի, լեզվազգացողության և նուրբ դիտողականության մասին: Գրքի տարբեր հատվածներում լեզվաոճական այս կամ այն իրողությունը քննելիս ըստ անհրաժեշտության ներկայացրել ենք նաև դրանց ոճականորեն չեզոք կիրառությունները կամ նշել երգիծաբանի լեզվամտածողության որոշ թերություններ՝ շեշտելով այն հանգամանքը, որ գրողին երբեմն չի հաջողվել լեզվական այս կամ այն միջոցի կիրառությամբ հասնել երգիծանքի ձևավորման: Մակայն կանխավ պետք է նշել, որ Օտյանի գեղարվեստական արձակը ներկայանում է պատկերավորման և արտահայտչական միջոցների մշակված գործածություններով: Բոլոր միջոցները մեծ մասամբ ծառայում են երգիծանքի տարատեսակ ձևերի ստեղծմանը:

3.1. ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՄԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

ՓՈԽԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆ: Ոճաբանական մի շարք ուսումնասիրություններում, ձեռնարկներում հանդիպում ենք նմանատիպ բնորոշումների, որոնց համաձայն՝ փոխաբերությունը առարկաների կամ երևույթների նմանեցման հիման վրա մի բառի, արտահայտության փոխարեն մի ուրիշ բառի, արտահայտության կիրառումն է, կամ՝ այն կրճատ համեմատություն է՝ եզրերից մեկի բացակայությամբ⁶³: Նկատելի է, որ փոխաբերության մասին այսպիսի ձևակերպումները, ինչ-որ առումով նեղացնելով դրա ըմբռնումը, տեսականորեն որոշակի շրջանակների մեջ են պահում այն, մինչդեռ գործնականում փոխաբերությունը պատկերավորման համակարգի առավել ընդգրկուն բնույթ ունեցող միջոց է: Թերևս հենց այս հանգամանքով է պայմանավորված որոշ ուսումնասիրողների այն տեսակետը, որ փոխաբերությունը չի սահմանափակվում դրսևորման ինչ-ինչ ձևերով կամ մեթոդներով. այն ունի բազմազան արտահայտություններ⁶⁴: Այս առումով հատկանշական է Ս. Մելքոնյանի դիտարկումը. «...Բառի նման (**փոխաբերական** - Լ. Ս.) իմաստով գործածությունը հիմք է դառնում խոսքի պատկերավորման և արտահայտչականության միջոցներից շատերի համար և զանազան ձևերով սերտորեն առնչվում է դրանց հետ (շնչավորում, անձնավորում, մակդիր, խորհրդանիշ, շրջասույթ և այլն)»⁶⁵:

⁶³ Տե՛ս **Զահուկյան Գ., Խլդաթյան Ֆ.**, Հայոց լեզու: Ընդհանուր գիտելիքներ: Ոճաբանություն, Եր., 1976, էջ 62: **Հարությունյան Հ.**, Գեղարվեստական խոսք, Եր., 1986, էջ 140 և այլն:

⁶⁴ Տե՛ս **Ավետիսյան Զ.**, Գրականության տեսություն, Եր., 1998, էջ 134:

⁶⁵ **Մելքոնյան Ս.**, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., 1984, էջ 93-94:

Կարծում ենք՝ առավել ընդունելի է փոխաբերության այսպիսի ըմբռնումը, մանավանդ որ Երվանդ Օտյանի գեղարվեստական արձակում կան փոխաբերությունների համեմատաբար բարդ դրսևորումներ: Նրա երկերում հազվադեպ են անխառն կամ, այսպես կոչված, լիարժեք փոխաբերությունները (խոսքը վերաբերում է միայն երգիծանք ստեղծող փոխաբերություններին). դրանք հիմնականում ձևավորվում են համատեքստում փոխաբերության մասնակի դրսևորումների միաժամանակյա կուտակումից: Օրինակ՝ «**Հայ ու հրեա մտքերու միավորությամբ** եղած այս **հոյակապ խարդախությունը**, որուն առջև հիացիկ պակուցումով մատ խածին ժամանակին ամենեն ավելի «գործի մարդ» հռչակվածներն իսկ, այն աստիճան **անարատ կատարելությամբ գլուխ հանած էր** որ **օրենքը զինաթափ հանդիսատես մը լոկ կրցավ ըլլալ կողոպուտին**» (ԵԺ-1, 346): Բերված խոսքաշարում առկա են փոխաբերական մի քանի միջոցներ. **փոխանունություն**՝ «հայ ու հրեա մտքերու միավորություն» (նկատի ունի հայ ու հրեա վաճառականների գործարքը), **օքսիմորոն**՝ «հոյակապ խարդախություն», **մակդիր**՝ «անարատ կատարելություն», **անձնավորում**՝ «օրենքը զինաթափ հանդիսատես մը լոկ կրցավ ըլլալ կողոպուտին»: Կամ՝ «Խօսելու, մանաւանդ ուղիղ ու պերճախօս կերպով խօսելու կարողութիւն չունի, եւ երբ կ'ատենաբանէ՝ **Հայ լեզուն խոր սուգի մէջ կ'ընկղմի**, ու Ս. Մեսրոպ եւ Արսէն Այտընեան սրտնեղած՝ Արքայութեան մէջ կը հայիոյեն **երանելիներու բարբառովը**» (ՄԵ, 32): Այս դեպքում խոսքի փոխաբերականությունը ընդգծվում և էական լիցք է ստանում **անձնավորման** («Հայ լեզուն խոր սուգի մէջ կ'ընկղմի»), **փոխանունության** («Արքայութեան մէջ». թերևս նկատի ունի դրախտը) և **շրջասույթի** («երանելիներու բարբառովը» - գրաբար) համատեղ գործածության միջոցով: Մեկ այլ դեպքում հեգնանքը գազաթնակետին է հասցվում

փոխաբերության միջոցով. «Հովնան ըսավ... ինք կ'ուզե բազմապատկվիլ և փոխանակ մեկի՝ հինգ, վեց և եթե կարելի էր ուրբ, տաս զինվորներ նվիրել հայրենիքին, զինվորի հանք ըլլալ անսպառ, ուրկե հայրենիքը կարենար ուզած ատեն քաղել իրեն պետք եղած բազուկները» (ԵԺ-4, 546): Այս օրինակում պարզորոշ առանձնանում են խոսքի պատկերավորման մի քանի միջոցներ՝ **չափազանցություն, անձնավորում, փոխանություն**, որոնց փոխկապակցված գործածության շնորհիվ համատեքստը և՛ գեղագիտական, և՛ ոճական-երգիծական առումներով զգալիորեն շահում է: Բերված օրինակներից էլ նկատելի է, որ փոխաբերության մասնավոր տեսակների համատեղ կիրառությունից էապես մեծանում է փոխաբերականությունը, և գեղարվեստական պատկերը դառնում է ավելի բովանդակալից ու տեսանելի:

Օտյանի գեղարվեստական երկերում փոխաբերությունների մեջ մեկ բառի, արտահայտության՝ փոխաբերական իմաստով գործածությունը հիմք է դառնում պատկերավորման միջոցներից շատերի համար՝ մակդիր, փոխանություն, շրջասույթ, համեմատություն և այլն:

ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆ: Եր. Օտյանի գեղարվեստական արձակը բնորոշվում է բազմազան համեմատությունների հաջող կիրառություններով:

Օտյանի երկերում ոճական այս միջոցը գործածվում է ամենատարբեր նպատակադրումներով՝ հերոսների երգիծական կերպավորումներից, հոգեբանական ինչ-ինչ հատկանիշների բացահայտումից մինչև կենցաղային, հասարակական-քաղաքական, երևույթների, թերությունների երգիծում ու ձաղկում: Իսկ օտյանական համեմատությունների եզրերն ու համեմա-

տության ընդհանուր հատկանիշները չափազանց տարբեր են ու գրեթե անհամակարգելի:

Առանձնակի ուշադրության են արժանի նախ և առաջ այն համեմատությունները, որոնք նպաստում են տարբեր հերոսների արտաքին ու ներքին հատկանիշների երգիծական բնութագրմանը, այլ կերպ ասած՝ ստեղծում են նրանց երգիծական դիմանկարը⁶⁶: Ինչպես և սպասելի է, Օտյանի երկերում երգիծական բովանդակությամբ են օժտված հատկապես այն համեմատությունները, որոնք կիրառվում են Պոլսի ազգային ժողովի, «ազգայինճի» հերոսների, հոգևորականների, կեղծ բարերարների վարքը, գործունեության նպատակը, հոգեբանությունը և կերպավորման համար անհրաժեշտ այլ իրողություններ բացահայտելու նպատակով:

Արևմտահայոց Ազգային ժողովի գործունեության նկարագրություններում գործածված **ծավալուն համեմատությունները** (դրանք հիմնականում հանդիպում են պամֆլետներում) հնարավորություն են տալիս ստվերից դուրս բերելու և առավել խորությամբ ցուցադրելու ազգային այդ մարմնի անգործությունը: Օրինակ՝ «Ազգային ժողովի մը պես չըլլալիք փորձանք մը փնտռել նստած տեղերնիդ, հավատացե՛ք, ավելի անմիտ բան է, քան հարսի մը կեսուր փնտռելը, և ավելի ահավոր բան, քան մեր հեղափոխականներուն պես «փրկիչներ» որոնելը» (ԵԺ-4, 633), «Երբ նավախումբի մը մեջ կը գտնվին 10 սրընթաց մարտանավեր և մեկ համրընթաց մարտանավ, բնականաբար, համրընթացը չի կրնար արագընթացներուն հավասարվիլ, որով արագընթացները կ'ստիպվին համրընթացին

⁶⁶ Խոսքը դիմանկարի՝ որպես գրական առանձին ժանրի մասին չէ: Այս դեպքում նկատի ունենք գեղարվեստական երկում հերոսի կամ կերպարի ներքին և արտաքին հատկանիշների ամբողջությունը:

հավասարիլ. և արդյունքը կ'ըլլա 11 համընթաց մարտանավ: Այսպէս էլ երբ ազգային Ժողովի մը մեջ 100 խելոք և 10 անմիտներ կը գտնվին, բնականաբար վերջինները չեն կրնար առաջիններուն իմաստության բարձրանալ, որով խելոքները կը ստիպվին անմիտներուն աստիճանին իջնել, և արդյունքը կ'ըլլա 110 անմիտ» (ԵԺ-4, 634):

Երբեմն համեմատության եզրերի ընտրությունը երևան է հանում հեղինակի հաստատուն վերաբերմունքը քաղաքական երգիծատիպերի նկատմամբ. հաճախ քաղաքական տարբեր մակաբույծներ բնորոշվում են համեմատական նույն եզրերով, ինչպէս՝ «Ա՛լ իրենց համար հերոս մը **տեսակ մը աճալարար էր**, որ ձրի ներկայացումներ կու տար հայկական սրճարանին մեջ...» (ԵԺ-1, 402), «**Բայլաչո մըն է**, որ ծերունի հոր դերը խաղալ կ'ուզէ» (ն. տ., 398), «Երևակայացէք **տոնավաճառի մեջ ցուցանքներ ի տես դնող մեկը**, որ վեց ոտքով ու երկու պոչով կով մը ձեռք կը ձգէ» (ն. տ., 409) և այլն:

Ընտրելով նույնական համեմատությունը, որը ստորոգման միջոցով հատկանիշը ամբողջությամբ է վերագրում համեմատվող առարկային կամ անձին⁶⁷, երգիծաբանը **քաղաքական տարբեր հերոսների** նույնացնում է **աճալարարի, բայլաչոյի** (*ծաղրածուի*) հետ: Գրողը հեզնելով բացահայտում է ազգանվեր որևէ նպատակ չունեցող «հերոսներին», որոնք, իրենց «հեղափոխաշունչ» ճառերով ու «հերոսական ներկայացումներով» աճալարարի ազդեցություն թողնելով, օրվա դրամ են վաստակում միայն: Բերված համեմատությունները, որոնք գործածվում են հեղինակի խոսքում, գուցե մի պահ ընկալվեն որպէս խիստ սուբյեկտիվ և ոչ այնքան իրական: Մականյն հե-

⁶⁷ Տե՛ս **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գ. II, Եր., 1991, էջ 13:

րոսների խոսքում երբեմն գործածվում են այնպիսի համեմատություններ, որոնց եզրերը ինչ-ինչ առումներով հիշեցնում են վերը նշված համեմատությունները և ամրապնդում նախորդների օբյեկտիվ հիմքերը: Օրինակ՝ **«Մենք հեքիաթների փերիներ ենք, նրանց պես պետք է անտեսանելի մնանք** և մի փոքրիկ գավազանի ծայրը ձռձելով վարենք ամեն բան» (ԵԺ-1, 281), **«Մենք ժամկոչներու կը նմանինք**, զանգակահարությամբ ուրիշները կը հրավիրենք ու եկեղեցի կը մտցնենք, իսկ մենք դուրսը կը մնանք» (ԸՓ, 28) և այլն:

Քաղաքական և սոցիալական երգիծատիպերին կերպավորելիս կամ ուղղակի նկարագրելիս հեղինակը երբեմն համեմատության մի եզրում դնում է աստվածաշնչյան որևէ պատկեր, երևույթ, դրվագ, որի շնորհիվ գրողի խոսքը դառնում է սեղմ, սրվում է երգիծական հակադրությունը, մեծանում է հեզմանքի ուժը: Ներկայացնելով Ազգային ժողովի հերթական նիստերից մեկը՝ Օտյանը գրում է. «Առաջին և երկրորդ կարգի ունկնդիրներու հատկացված բաժինները լեցուն էին, մինչ երեսփոխաններեն շատերու թիկնաթոռները պարապ էին, իրենց բազմոցներու գլուխներու պես» (ԵԺ-4, 640): Բայց ահա քվեարկության ժամանակ անբացատրելի շատ են քվեաձայները: Երգիծաբանը ունի հավանական «հրաշքի» բացատրությունը. «Այս միջոցին նշմարվեցավ որ **երեսփոխանները Քրիստոսի հրաշագործ ձուկերուն պես**, կեցած տեղերնին բազմացած էին և իրենց թիվը վաթսունը յոթի հասած էր» (ԵԺ-4, 642): Համեմատության այսպիսի եզրի ընտրությամբ ակնթաթթորեն հայտնվում է աստվածաշնչյան գուգահեռը. (հմմտ.՝ «Վարդապետ, ամբողջ այս գիշեր չարչարուեցինք եւ ոչինչ չբռնեցինք, բայց քո խօսքի համար ուռկանները կը գցենք»: Երբ այդ արեցին, մեծ քանակութեամբ ձկներ բռնեցին, ...շատացան այն աստիճան, որ

...երկու նաւակներն էլ լցուեցին սուգուելու աստիճան»⁶⁸): Համեմատության եզրը իրոք արտառոց է, իսկ այսպիսի զուգորդությամբ ստեղծված երգիծական պատկերը՝ կատարյալ:

Կամ՝ մեկ այլ դեպքում ժողովրդի՝ մակաբույծների քարոզչությանը վարժվելը արտահայտվում է անսպասելի համեմատությամբ. «...Իր պերճախոսությունը չէր հասներ Ակնունիներու և Շահրիկյաններու պերճախոսության կրակին, որուն վարժված էին **պոլսեցիները, ինչպէս անշուշտ մենք մեղավորներս ալ օր մը պիտի վարժվինք դժոխքի կրակին**»⁶⁹ (ԸՓ, 29): Օտյանի ծաղրը, իհարկե, անողոք է մակաբուծության և նրանց անպտուղ գործունեության հանդեպ. նշված համեմատության եզրերն անսպասելիորեն նույնական հավասարաբեք իրողությունների են վերածում **դժոխային տանջանքն ու «ազգայինճիների» պերճախոսությունը**: Սակայն սրանով չի սպառվում համեմատության բովանդակությունը. ակնարկով երկրորդաբար նույնացված են նաև **պոլսեցիներ և մեղավորներ** բառերը: Հեղինակը հատկապես «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում կարողանում է որոշակի մասնակցություն դրսևորել կամ տեսակետ հայտնել հենց նմանատիպ բարդ կառույցներով: Համեմատության մեջ թաքնված ակնարկով երգիծաբանը ակնարկում է, որ «ազգայինճիների» ինքնահաստատման ու «հաջող» գործունեության մեղավորությունը հենց պոլսեցիների (հանրության) հանդուրժողականությունն է:

Աստվածաշնչյան տարբեր պատկերների հետ զուգորդումներից էապես շահում է համատեքստը, օտյանական ծաղրը ձեռք է բերում նոր նրբերանգներ, իսկ երգիծվող երևույթը կամ անձը

⁶⁸ Նոր կտակարան, Սբ. Էջմիածին, 1992, էջ 176:

⁶⁹ Այս համեմատության ոճական լիցքերը ընդգծվում են նաև **կրակ** բառի փոխաբերական և բուն իմաստներով գործածվելու շնորհիվ:

դառնում է առավել տեսանելի: Բացի այս՝ Աստվածաշնչից ընտրված համեմատության եզրերը իրենց հանրաժանոթ բնույթով թերևս օգնում են հեղինակին երգիծական հետազա եզրահանգումներն ու մեկնաբանությունները ընթերցողին թողնելու: Օրինակ՝ «**«Այր ըստ սրտի Աստծո»** էր նա (*Ղուկաս էֆենտին* - Լ. Ս.), **ինչպես էր Դավիթ արքան** և երբեք իր կյանքին մեջ...» (ԵԺ-1, 324), «Միջահասակ գեր մարդ մըն էր, **Փառավոնին երազին մեջ տեսած յոթը պարարտ կովերեն մեկը»** (ն. տ., 433), «...Սիսակ Անկախյան երկու-երեք տարիէ ի վեր մտիկ կ'ըներ բոլոր այդ խոսքերը, որոնք իրարու կը նմանեին՝ **այծյամի մը երկվորյակ ուլերուն պէս**» (ն. տ., 420), «Հոն էր նաեւ Օննիկ Էֆէնտի Զիֆթէ-Սարաֆ, սրածայր մօրուքով հուծկու երիտասարդ մը, որ իր գլուխը բարձր կը կրէր **Սրբութիւն սրբոցի մը պէս**» (ԹՏԽ-1, 292), «Ինչո՞ւ ընկերոջդ գլուխը պատռեցիր,- գոչեց **ձայնով մը որով Եհովա ըսած էր Կայենին՝ «Ի՞նչ ըրիր քու եղբորդ»**» (ԸՓ, 22) և այլն:

Թեև մինչ այժմ լեզվառճական որևէ իրողություն քննելիս չենք մնացել կոնկրետ երկի շրջանակում, սակայն այստեղ հարկ ենք համարում խիստ ամփոփ անդրադառնալ «Մեր երեսփոխանները» դիմանկարների շարքում (37 դիմանկար, 38-րդը անվանվում է «Երվանդ Օտյան», որի հեղինակը Ս. Դավթյանն է) համեմատությունների կիրառություններին: Այստեղ առանձնակի մեծ է համեմատությունների արժեքը. դիմանկարների մի մասի նկարագրությունը սկսվում է հենց յուրօրինակ պատկեր-համեմատությամբ: Լինելով փոքրածավալ, դիպաշարից գուրկ ժանր՝ այն հազեցած չէ երկխոսություններով կամ մենախոսություններով, և դիմանկարի կերտման հիմնական «բեռը» ընկած է հեղինակի խոսքի, նրա պատումի արվես-

տի վրա⁷⁰: Այս դեպքում գրողը երգիծական դիմանկար ստեղծելիս ոճավորման բազում միջոցներից ընտրում է այնպիսիները, որոնք օժտված են երգիծելու առավել մեծ հնարավորություններով: Այս շարքում հեղինակի խոսքն ընդհանրապես զգալիորեն հղկված է ու մշակված. լեզվառճական շատ իրողություններ, այդ թվում՝ համեմատությունները դիպուկ են, չկրկնվող: Օրինակ՝ «...Շահրիկեան Տոն Քիշորի մը տպաւորութիւն ըրած է յաճախ, **Մերվանթէսի անմահ հերոսին պէս** երեւակայական թշնամիներու դէմ կռուող: ...**Շահրիկեան** պոլսահայ կեանքին մէջ նորեկ մըն է, Օսմանեան Սահմանադրութեան անդրանիկ պտուղներէն, որ **գժտութեան խնձորի մը պէս** յանկարծ Կովկասէն մեր գլխին ինկաւ» (ՄԵ, 24, 25), «Վարդգէսի համար **Ճանկիւլեան այն է, ինչ որ է կարմիր լաթը ցուլին համար**» (ն. տ., 28), «**Կարծես Սարգիս Սուին մին է այն չորս անիւներէն**, որոնց վրայ հաստատուած է ազգային իշխանութեան կառքը կամ էօքիւզ առապասին (թրք.՝ *եզան սալլ* - Լ. Ս.)» (ն. տ., 44), «Հայկ Խօճասարեան: Օգտէն Խօճասարեանի գաւակը: Ասիկա ահեղ ճշմարտութիւն մըն է, որ **Տամկլեան սուրի մը պէս** կախուած է Հայկի գլխուն վրայ» (ն. տ., 53) և այլն:

Օտյանի «Մեր երեսփոխանները» շարքը ընդհանուր աղերսներ ունի Հ. Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի» հետ: Երկու հեղինակները գեղարվեստորեն անմահացրել են իրենց ժամանակաշրջանի արևմտահայ հասարակական-քաղաքական, մշակութային գործիչներին, երգիծելով հիմնականում բացահայտել նրանց թերություններն ու արժանիքները: Միայն թե Պարոնյանի համեմատությամբ Օտյանի գեղարվեստական տե-

⁷⁰ Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Մակարյան Ա.**, Արևմտահայ գրական դիմանկարը, Եր., 2002, էջ 3-31:

սաղաշտը նեղ է. Այստեղ նա ծաղրի ամենատարբեր երանգներով գեղարվեստականացնում է արևմտահայ երեսփոխաններին և նրանց գործունեությունը: Ուսումնասիրողները փաստում են, որ Օտյանը շարքը գրելիս (տպագրվել է «Մանանա» երգիծական շաբաթաթերթում 1913-14 թթ.) մասամբ սնվել է պարոնյանական ակունքներից⁷¹: Սակայն այդ ակունքները չեն խանգարել գրողի ինքնադրսևորմանը. նմանությունները առավելապես արտահայտվում են դիմանկարի կառուցման գեղագիտական սկզբունքներում, որը, իհարկե, բնական է, մինչդեռ լեզվառճական նմանությունները, առավել ևս ընդօրինակումները բացակայում են:

Ուշադրության են արժանի նաև այն համեմատությունները, որոնք նպաստում են հոգևորականների, վաճառականների և կեղծ բարերարների կերպավորումներին: Համեմատական այնպիսի գուգորդումներ է տալիս հեղինակը, որոնց միջոցով ընդհանրության մեջ միանգամից առանձնացվում է կերպարի հոգեբանության ամենից առաջնային գիծը: «Գործի մարդ» հոգևորականներին կերպավորելիս հեղինակը երբեմն օգտվում է ծավալուն համեմատություններից, ինչպես՝ «Տ. Մկրտիչ «գործի մարդ» քահանան էր, որ **կրոնավորություն կ'ըներ վաճառականություն ընելու պես**: Իրեն համար **կրոնքը խոշոր խանութ մըն էր**. տունօրհներ, խաչահանգիստ, խոստովանանք, նշանտուք, կնունք, հաղորդություն, բարի խրատ, ավետարան, թաղում, հարսնիք ևն. **ապրանքներ էին գորոնք պետք էր կարելի եղածի չափ ծախել** և միշտ ջանալ առաջ ավրվածները քշել» (ԵԺ-1, 366): Պատկերի կերտման որոշ նմանություն է նկատվում Պարոնյանի Խորեն Գալֆայանի (Նար-Պեյի) դի-

⁷¹ Տե՛ս **Էլոյան Ռ.**, Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, Եր., 1999, էջ 182-184: **Մակարյան Ա.**, Երվանդ Օտյան, Եր., 1965, էջ 326-328: **Մուրադյան Մ.**, Երվանդ Օտյան: Կյանքը և գործը, Եր., 1996, էջ 202-204:

մանկարի հետ. «Ազգային հիվանդանոցին մոմերուն պես կարգերու կը բաժնվէին յուր դամբանականները, մեկ ոսկի տվող մեռյալն բարեսիրտ կ'ըլլար. երկու դրկողը բարեսիրտ և քիչ մ'ալ ազգասեր կը հռչակվէր. երեք նվիրողը ազնիվ սրտով և վսեմ զգացումներով կը զարդարվէր...»⁷²: Մտածողության և պատկերի նմանության համընկնումը թերևս պայմանավորված է երկու երգիծաբանների՝ սուտ հոգևորականության նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով: Ինչպես նկատված է «Ազգային ջոջերի» առիթով, Պարոնյանը «իրենց կոչմանն անհավատ հոգևորականության դեմ պայքար է մղում, խոցում ոչ թե ուղղելու, այլ շարքից հանելու համար»⁷³: Ճիշտ նույն վերաբերմունքն ու նպատակադրումն ունի նաև Օտյանի ծաղրը:

Մեկ այլ դեպքում երգիծաբանը ընդգծված նրբանկատությամբ ցույց է տալիս մեծահարուստի տանը հայտնված հոգևորականի ստորաքարշ, վախվորած հոգեվիճակը. «Տեր Կիրակոս... վեր ելավ գորգապատ սանդուխեն, զգուշավոր կերպով կոխելով աստիճաններուն վրա, ավելի պատկառոտ՝ քան երբ խորանին վրա կ'ելլեր պատարագ մատուցանելու համար» (ԵԺ-6, 240): Օտյանական հեգնանքը պարզորոշ է. հոգևորականի համար մեծահարուստի տունը Աստծու տաճարից ավելի պատկառազորու է ու պարտավորեցնող:

Համեմատություններով (գերակշռում են ծավալուն համեմատությունները) երևան են հանվում վաճառականների, կեղծ բարերարների հոգեբանության և մտածողության արատավոր, մերժելի կողմերը: Օրինակ՝ «Ինչպես իբր վաճառական խաբեբայությամբ շահ մը ըրած աստեն ունե խղճահարություն չէր զգար, այլ՝ ընդհակառակը՝ պարկեշտորեն իր գործը տեսած

⁷² Պարոնյան Հ., Ընտիր երկեր, Եր., 1954, էջ 198:

⁷³ «Հայ նոր գրականության պատմություն», 5 հատ., հ. III, Եր., 1964, էջ 456:

ըլլալու անխռով գոհունակությունը ուներ, Սահակ էֆենտի, նույնպես՝ **իբր Բարերար՝** շուկացիի հնարքները գործածելով չէր նկատեր, թե պատվավորության դեմ մեղանշած կ'ըլլա» (ԵԺ-1, 337): Վաճառականների և կեղծ Բարերարների աշխարհում բոլոր արժեքների կշռաքարը դրամն է՝ որպես կշեռքի նժարներից մեկին դրված հաստատուն ծանրաչափ: Այս հոգեբանությունը լավ է շեշտադրվում որոշ համեմատություններում, որոնք հիմնականում գործածվում են հենց վաշխառու հերոսների խոսքում, օրինակ՝ **«Ինչպես դրամը՝** նույնպես զգացումներն ալ խնայողությամբ գործածել պետք է, որովհետև վերջիններն ալ շռայլության չեն կրնար դիմանալ ու կ'սպառին» (ԵԺ-4, 575), **«Համակրելի մարդ մըն էր, ինչպես են ընդհանրապես 50-60 հազար ոսկի ունեցողները»** (ԵԺ-5, 20), **«Դրամին համեմատությամբ համոզումներն ու կարծիքները հագուստի կը նմանին** և եղանակին համեմատ պետք է փոխվին...» (ԵԺ-4, 604-605) և այլն:

Այսքանով չեն սպառվում Օտյանի երգիծական համեմատությունները: Բացի այս հիմնական թիրախներից՝ համեմատությունները երգիծանքի տարբեր ձևերով (հիմնականում հեգնանքով) ցուցադրում են կյանքի մյուս ոլորտներում արմատացած մանր ու մեծ արատները, առանձնացնում սոցիալական ծիծաղելի իրողությունները՝ ամեն անգամ ստեղծելով նորանոր ու արտառոց զուգորդումներ: Բերենք մի քանի օրինակ. «...Կարելի է չբաղդատել լրագիրները կնիկներուն հետ: Առաջինները երբ կը պոռան, գործ մը չի քալեր: Կին մը մեջ մտածին պես, ամեն բան կը քալե, ինչ որ կ'ապացուցանե կիներուն կարևորությունը հանրային գործերու մեջ» (ԵԺ-1, 544), «...Մի՞թե կը կարծես թե մավզերի հրացան մը ավելի՞ սպանիչ է քան զոքանչին լեզուն...» (ն. տ., 554), «Ընտանեկան կյանքին մեջ կե-

սուր և զոքանչ այն են, ինչ որ են պատերազմի ատեն քոլերայի և ժանտախտի համաճարակները...» (ն. տ., 555) և այլն:

Այսպիսով, Երվանդ Օտյանի գեղարվեստական արձակում տարատեսակ համեմատություններն ունեն երգիծական տարբեր նպատակադրումներ: Օտյանական համեմատությունները բնորոշվում են զուգադրվող եզրերի անսպասելիությամբ, երբեմն, պայմանավորված կերպավորման յուրահատկություններով, նույնաբնույթ են, բայց ունեն հազեցած բովանդակություն: Համեմատություններում որոշ աղերսներ են նկատվում աստվածաշնչյան պատկերների հետ, որոնք առավել մեծացնում են երգիծանքի ուժը: Բոլոր համեմատությունները, անկախ տեսակից և համեմատության եզրերի ընտրությունից, նպաստում են երգիծատիպերի ստեղծմանը, երգիծելով երևան են հանում հերոսի հոգեբանության մերժելի, երբեմն վտանգավոր կողմերը, մերկացնում ժամանակի հասարակական կյանքի վնասակար երևույթներն ու արատները:

ՄԱԿՐԻՐ: Երևույթները երգիծելու, դրանք պատկերավոր ներկայացնելու, կերպարների էությունը, բնավորությունը, հոգեբանության այս կամ այն գիծը պատկերելու համար Օտյանը հաճախ է դիմում մակդիրների անսպասելի ու դիպուկ կիրառությունների:

Երգիծաբանի երկերում մակդիրների արտահայտության բոլոր միջոցներն էլ հանդիպում են (գոյական մակդիր՝ «**տիրացուներու** լեգեոն» (ԵԺ-1, 558), ածական մակդիր՝ «**բթամիտ** մանկություն» (ԵԺ-4, 7), դերբայ մակդիր՝ «**երիթացած** հույսեր» (ԵԺ-1, 407) և այլն), սակայն Օտյանի գեղարվեստական արձակի մակդիրային համակարգում կենսունակ են մեծ մասամբ ածականով արտահայտված մակդիրները, որոնք զուտ անհատական լեզվամտածողության, ինչպես նաև նախասիրության արդյունք են:

Առանձին և ստվար խումբ են կազմում մակդիրային այն կիրառությունները, որոնք, առաջին հայացքից լինելով հերոսի կամ կերպարի արտաքինի նկարագրություն, ունեն գեղագիտական միանգամայն այլ ուղղվածություն. դրանք առավելապես նպաստում են հերոսի կամ կերպարի էության որևէ կողմի բացահայտմանը (այդ մակդիրները մնում են հիմնականում հերոսի (կերպարի) դիմագծերի նկարագրության շրջանակում): Ընդ որում, այդ կիրառությունները հեղինակային խոսքին բնորոշ իրողություններ են և հավասարապես գործածվում են ինչպես գլխավոր, այնպես էլ երկրորդական հերոսներին բնութագրելիս: Դրանք աչքի են ընկնում բովանդակային հարըստությամբ, բառիմաստի սահմանափակ հնարավորության ընդլայնումով: Օրինակ՝ «...նստած էր տաքթիլօկրաֆ մանկամարդուհի մը, սեւ պճլտուն աչքերով ու **հեզնոդ քիթով** մը» (ՀՏ, 107), «Հակառակ **հորդառատ**, զանգուածային մարմնին, յարաշարժ գործունեության մեջ էր...» (ն. տ., 52), «...անոր **անառակ քիթն** ու **վավաշոտ** շրթունքները կը վկայեին...» (ԵԺ-6, 36), «Սահակ էֆ. **հաճոյակատար** ականջով մը, գլխու հավանոդ շարժումներով» (ԵԺ-1, 309), «...ըսած էր Օհան աղա... **կրկնված** շրթունքներու **վարպետորդի** ծամածռությամբը» (ԵԺ-1, 310), «կը լսվեր **խոշոր** ու դաժան ձայնը ատենապետին» (ԵԺ-6, 8) և այլն: Պարզ է, որ **հեզնոդ քիթ, անառակ քիթ, շեշտված քիթ, հեշտամոլ շրթունքներ, վավաշոտ շրթունքներ, հորդառատ մարմին, հաճոյակատար ականջ** և մյուս օրինակներում գործածված մակդիրները էապես օգնում են գրողին երևան հանելու այս կամ այն գործող անձի էության առավել բնութագրական հատկանիշը: Անհերքելի է այն իրողությունը, որ դրանք, անգամ համատեքստից դուրս, արթնացնում են երգիծական տարբեր ընկալումներ, միաժամանակ ընդգծում նաև հեղինակային վերաբերմունքը: Երգիծանքի տարբեր էջերից բերված

օրինակները ցույց են տալիս, որ մակդիրների այսպիսի կիրառությունները Օտյանի խոսքարվեստում նախընտրելի միջոցներ են բնավորություններ կերտելու համար: Նույնիսկ «Թիվ 17 խաֆիեն» վեպում (3 գիրք, 100-ից ավելի հերոսներ, ամենածավալուն, բազմամարդ և ոչ երգիծական երկ է) հեղինակը չի հրաժարվում հերոսներին բնութագրող այսպիսի մակդիրների գործածությունից: Ինչպես՝ «Պետրոս Հալաճեան սև ըրտենկօթով, լուսթրին կօշիկներով, պեխերը դեպի վեր ուլորած, **քաղդէա-ասորեստանական** երկար սև մօրուքը լուրջ հանդիսաւորութեամբ մը յարդարած, նուրբ դիւանագէտի մը հովերովը...» (ԹՏԽ-1, 30-31), «Միհրդատ Հայկազն էր, որ... **մաքտագոռ** ձայնովը այս դիտողութիւնը կ'ըներ» (ն. տ., 31-32), «...ըսած էր **հեգնող դասափէտիչ** քթին վրայ ակնոցն ուղղելով» (ԹՏԽ-2, 194) և այլն: Օրինակ՝ **քաղդէա-ասորեստանական մօրուք** կապակցության մեջ ընդգծված մակդիրը, կարծում ենք, անփոխարինելի դեր ունի. այն արթնացնում է հատկանշային տարբեր գուգորդումներ, որոնց դեպքում կարևորվում է նաև ընթերցողի սուբյեկտիվ ընկալումը: Ենթադրվում է, որ Օտյանը այս մակդիրով երգիծում է Պետրոս Հալաճյանի ծայրահեղ պահպանողականությունը, գուցե ծանրակշիռ լրջությունը կամ պատկառելի տարիքը: Հնարավոր են նաև այլ ընկալումներ. հենց սա էլ մակդիրի ճիշտ ընտրության և գործածության հաջողությունն է:

Օտյանի երկերում խոսքին երգիծական առավել մեծ ասելիք են տալիս հականիշ մակդիրային կառույցները՝ **օքսիմորոնները**, որոնք հիմք են դառնում հակադրությունների ձևավորման: Վերջիններս տարբերվում են սովորական հակադրություններից. օքսիմորոնի դեպքում հակասական երևույթների միջև ձևավորվում է որոշակի հատկանշային ընդհանրություն, և հակադիր եզրերը ներքին առումով համատեղվում են հենց

այդ ընդհանրության շնորհիվ: Օքսիմորոններ գործածվում են գրեթե բոլոր երկերում: Նկատելի է, որ հերոսների խոսքում կիրառվածները հիմնականում գուրկ են երգիծական բովանդակությունից, ավելին, լինելով լեզվական հանրածանոթ կառույցներ, ոճական տեսանկյունից ևս էապես թույլ են: Դրանցից, իհարկե, առանձնանում են «Վաճառականի մը նամակներ...», «Ընկ. Բ. Փանջունի» երկերը, որոնցում հեղինակային խոսքը գրեթե բացակայում է (գրված են նամակագրության եղանակով): Օրինակ՝ «...ո՛վ **պատերազմական խաղաղություն**» (ԵԺ-4, 570), «Չըսեք, որ դուք **բռնի կամաւորներ** եք եղեր...» (ՀՏ, 213), «...**անմեղ մեղավորին** հայացքդ...» (ԵԺ-2, 268): Սրան հակառակ՝ հեղինակի խոսքում առկա մակդիրային

հականիշ կառույցներն առանձնանում են համատեքստում իրենց ոճական-երգիծական հաջող կիրառություններով: Օրինակ՝ «Գործի մարդիկ» երկում, ներկայացնելով «ազգայինճի» Արսեն Կուլյանին, Օտյանը գրում է. «Անհարազատ տղաքը հարազատել, հարազատները անհարազատել, ամուսնացածը կրկին ամուսնացնել, չամուսնացածը ամուսնացած հոչակել, հրեան հայ շինել... Կուլյան էֆենտին **աշխարհական վարդապետի** կը նմանի» (ԵԺ-1, 356-357): Կերպարի այսպիսի բնութագիր տալուց հետո **աշխարհական վարդապետ** կապակցությունը գտնված քայլ է, որի միջոցով երգիծաբանը սահուն անցնում է հակադիր երևույթների կոմիկական համահարթեցման ճանապարհով: Միաժամանակ այս նույն կապակցությամբ Օտյանը ակնարկելով աննկատ նույնացնում է նաև հենց իր իսկ կերտած հոգևորականների աշխարհիկ վարք ու բարքը: Հետագայում այս նույն օքսիմորոնը գործածում է նաև Փանջունու նամակներից մեկում. «Ձեր նամակները ուղղեցեք իմ նոր հասցեին. «Վան նահանգի ԲՃԻՃ գյուղի Ս. Վարդան

վանքի **աշխարհական վանահայր** ընկեր Բ. Փանջունի»» (187): Սակայն պետք է նշել, որ այս կիրառության մեջ ընդգծված կապակցությունը չունի երգիծական այն շեշտադրումը, հակադրամիասնության այն որակը, որքան նախորդում. պատճառը, անշուշտ, համատեքստի բովանդակային հարստությունն է հաջորդի համեմատությամբ:

Մեկ այլ դեպքում՝ «նորընծա հեղափոխականին» ներկայացնելիս, Օտյանը գրում է. «Կարևոր մեկու մը, անձնավորության մը դիրք ստացավ և ամենքը **բռնի ակնածանքով** ու հարգանքով սկսան վարվիլ հետը» (ԵԺ-1, 259): Ճիշտ նույն կառույցին հանդիպում ենք դարձյալ «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում. «...Դա մի անբավական palliatif է մեր պրեստիժի բարձրացման համար. պետք է **բռնի համակրանք** ստեղծել...» (127): Երկու դեպքում էլ հեղինակին հաջողվել է օքսիմորոնի գործածությամբ հեգնանքով արտահայտել հասարակ ժողովրդի վերաբերմունք դարձած հոգեբանությունը:

Միշտ չէ, որ օքսիմորոնների կիրառությամբ երգիծաբանը կատարում է գաղափարական առանցքային հարցադրումներ կամ հոգեբանական բացահայտումներ. հեղինակը հաճախ պարզապես օգտվում է այդ միջոցից՝ մշտապես պահպանելով երգիծանքի ինչ-ինչ տարրեր: Սա, ըստ էության, գրողի՝ աշխարհի երևույթներին ու հատկանիշներին յուրովի հայացք գցելու գեղագիտական կարողությունն է: Ինչպես՝ «...այս ամեն երաժշտությունները իրարու խառնվելով, եղբայրակցելով **աններդաշնակ համերաշխություն** մը կը կազմեին» (ԵԺ-5, 14), «Եվ սկսավ պատկերալից ու հոյակապ հայիոյանքներու շարք մը...» (ԵԺ-6, 115) և այլն:

Ինչ վերաբերում է **գործողության** կամ **պարագայական մակդիրներին**, պետք է նշել, որ դրանց կիրառությունները խիստ

հազվադեպ են և Օտյանի գեղարվեստի էջերում առանձնակի ոճական-երգիծական արժեք չունեն: Թերևս կան քիչ թե շատ հաջող կիրառություններ, ինչպես՝ «Երբ իր փորը **փառավոր** մը **կշտացուց**՝ հայրենիքը երջանիկ է» (ԵԺ-4, 577), «Ամենքը **կը ծափահարեն եսասիրաբար**» (ՄԵ, 45), «Ապահով քայլելով ուղղվեցավ դեպի...» (ԵԺ-1, 303), «...Հերմիներն ալ իր դեմը ունի մայրս, որ այնքան **կատարելությամբ անտանելի կ'ըլլա** իր կեսուրին դերին մեջ...» (ԵԺ-4, 555). այս բացառությունները չեն դառնում գրողի ոճին բնորոշ հատկանիշներ:

Բացի վերը նշվածներից՝ կան, իհարկե, մակդիրային այլ հաջող արտահայտություններ («**գիսախոփվ** ու **հերարձակ** պերճախոսություն» (ԵԺ-1, 315), «**հայրենասիրական** ախտանիշներ» (ն. տ., 407), «**գաղափարային** ծեծ» (ԸՓ, 93), «**բաղաձայն** երեսփոխան», «**մանրանկար** բարերարներ» (ԵԺ-1, 531), «**բարձրավիզ** հպարտություն» (ԵԺ-5, 73) և այլն), որոնք թեև խոսքն օժտում են երգիծական տարբեր երանգներով, սակայն, ըստ էության, չեն մասնակցում գաղափարական կամ բովանդակային ինչ-ինչ հարցադրումների լուծմանը: Սա է թերևս պատճառը, որ մակդիրային շատ կիրառություններ ինչ-որ առումով էլ հասարակ են:

Մակդիրների տարատեսակ գործածությունները Օտյանի գեղարվեստական արձակում հաճախ ընդլայնում են բառիմաստի կիրառական հնարավորությունները, ընդգծում հերոսի հոգեբանության որևէ կողմը, դառնում արտառոց պատկերի ստեղծման հիմք, երբեմն հանգեցնում են հատկանշային տարբեր գույգորդումների՝ հիմնականում պահպանելով երգիծական շեշտադրումը:

ԱԿՆԱՐԿ: Այս տերմինը հավասարապես գործածվում է գրականագիտության և ոճագիտության մեջ: Գրականագիտության

մեջ այն էպիկական սեռի ժանրերից է, էպոս առնչվում է հրապարակախոսությանը: Ոճագիտության մեջ, ինչպես նշվում է աշխատություններից մեկում, գրեթե հիշատակված չէ ակնարկը՝ որպես խոսքի պատկերավորման միջոց ⁷⁴: Ակնարկի մասին կարդում ենք. «Հեղինակը որևէ միտք կամ իրողություն մանրամասն նկարագրելու փոխարեն այն ներկայացնում է շատ սեղմ, բայց բազմիմաստ մի արտահայտությամբ, որի հետ տրամաբանորեն կամ զուգորդաբար կապվում է այն, ինչ խոսողը ցանկանում է հաղորդել: Այս առումով էլ ակնարկը ինչ-որ չափով նմանվում է փոխաբերությանը..., այն տարբերությամբ, որ այստեղ... բառերն արտահայտում են իրենց բուն, ուղղակի իմաստները (ընդգծ. - Լ. Մ.)»⁷⁵: Պ. Պողոսյանը ակնարկը բնորոշում է որպես մտքերի փոխակերպության տեսակ, որի միջոցով միտքն արտահայտվում է քողարկված, քչերին հասկանալի ձևով⁷⁶: Մեկ այլ դեպքում ակնարկը ներկայացվում է որպես բառ կամ արտահայտություն, որի իմաստը ամբողջությամբ պարզ չէ, բայց հնարավոր է կռահել⁷⁷:

Երգիծական գրականության մեջ ակնարկը լայնորեն կիրառվող լեզվաոճական հնարքներից է: Դրա հաճախական գործածությունը պայմանավորված է նախ և առաջ հենց երգիծանքի, մասնավորապես հեգնանքի յուրակերպությամբ, որը երգիծական շեշտադրումներ է կատարում բովանդակության ենթաշերտերում: Վերը նշված բնորոշումներից նկատելի է, որ ակնարկի բուն և ամբողջական իմաստը նույնպես դրսևորվում է

⁷⁴ Տե՛ս **Եգեկյան Լ.**, Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Եր., 2003, էջ 353:

⁷⁵ **Եգեկյան Լ.**, Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի խոսքարվեստի մի քանի հարցեր, Եր., 1986, էջ 97:

⁷⁶ Տե՛ս **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, Եր., գ. II, 1991, էջ 95:

⁷⁷ <http://dic.academic.ru/dic.nsf/kuznetsov/26262%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BA>

ասույթի ենթատեքստում: Այս առումով այն զգալիորեն օգնում է երգիծաբանին խոսքային համեմատաբար փոքր տիրույթում հասնելու իմաստային առավել խոր ընդգրկումների: Ակնարկի միջոցով գրողը միաժամանակ կատարում է գեղագիտական տարբեր հարցադրումներ, տալիս անհրաժեշտ մեկնաբանություններ, ընթերցողին ընձեռում սուբյեկտիվ եզրակացություններ կատարելու հնարավորություն:

Օտյանական ակնարկները բազմաբովանդակ են. դրանք գործածվում են գեղարվեստական տարբեր նպատակներով՝ հերոսների դիմանկարի և հոգեբանության կերտումից մինչև նրանց գործունեության ու զանազան երևույթների, իրողությունների ցուցադրում: Օրինակ՝ խուսափելով երկրորդական կին հերոսի մանրամասն նկարագրությունից՝ Օտյանը գրում է. «...գուշեց դեպի քառասունըհինգ մոտեցող օրիորդ մը որուն իգականության ակներև ապացույցը իր շրջագգեստն էր միայն» (ԵԺ-1, 360): Կամ՝ նույնաբովանդակ ակնարկի ենք հանդիպում «Մեր երեսփոխաններ»-ում. «Հայկ Խօճասարեան նիհար, մանր ու փափկամազ, կարծես կին ծնելու սահմանուած ու, յետոյ՝ վերջին վայրկեանին, սխալմամբ էրիկմարդ ծնած, համակրելի ու մտացի կերպով մարդ մըն էր» (54): Երկու դեպքում էլ ակնարկը մեծացնում է խոսքի, ինչպես նաև նկարագրության երգիծականությունը: Թեպետ հեղինակը չի տալիս և ոչ մի նկարագրություն նշված հերոսների շարժուձևի, նիստուկացի վերաբերյալ, սակայն ակնարկն այնքան հաջող է կառուցում, որ հնարավոր է դառնում մտովի շարունակել գրողին և գրեթե տեսանելի ներկայացնել հերոսների՝ իրենց տեսակին անհամապատասխան պահվածքը:

Մեկ այլ դեպքում «անգործոն հեղափոխությամբ» զբաղված հերոսներից մեկին ներկայացնելիս երգիծաբանը գրում է. «Իր

բուն գործն էր ուսանողություն: Անով ապրած էր մինչև հիմակ և կը հուսար անով ապրիլ այնչափ ժամանակ, որչափ շարունակեին Պաքոսի հորերը քարյուղ արտադրել» (ԵԺ-1, 290-291): Ինչպես նշում է Պ. Պողոսյանը, ակնարկությունը անպայման ունենում է ակնարկության համար կովան հանդիսացող որևէ գաղափար, միտք⁷⁸: Այս ակնարկի կովանը պարզ է. Պաքոսի հորերը դեռ երկար ժամանակ քարյուղ էին արտադրելու, և «անգործոն հեղափոխականը» դեռ երկար էր շարունակելու իր «մշտնջենական ուսանողի» կյանքը:

Օտյանի ակնարկները երբեմն այնքան դիպուկ են, որ մի հարվածով երևան են հանում երևույթի ողջ անպետքությունը: Այս դեպքում ակնարկը ձեռք է բերում սարկազմի երանգներ, ինչպես՝ «Ժողովը բավական վիճաբանեցավ գիտնալու համար որ լա՛լ թե խնդալ պետք էր Գաբրիել Նորատունկյանի մասին. սակայն մեծամասնություն չըլլալով որոշում մը չկրցավ տալ, ուստի լացողները լացին և խնդացողները խնդացին, մինչ հարբուխ եղողները պարզապես քիթերնին խնջեցին» (ԵԺ-4, 642): Պոլսի Ազգային ժողովի կրավորական գործունեությունը և անպետքությունը գեղարվեստական յուրօրինակ մեկնաբանություն է ստացել այս ակնարկի շնորհիվ. պարզորոշ երևում են Ազգային ժողովում բարձրացված «առանցքային հարցադրումների կարևորությունը» և դրանց նկատմամբ ներկա երեսփոխանների համապատասխան դիրքորոշումը:

Այլաբերական պատկերի խոր ընդգրկում ունի Փանջունու ծնունդը ներկայացնող ակնարկը՝ **«Մայրը տղաբերքի հետևանքով մեռած է, առանց կարենալ սնուցանելու իր երախան...»** (ԸՓ, 20-21): Պարզ պատում է, իրականության մեջ՝

⁷⁸ Տե՛ս **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, Եր., գ. II, 1991, էջ 96:

հնարավոր իրողություն: Սակայն Օտյանի խոսքը բնավ էլ կենսական դեպքի անմեղ արձանագրում չէ. ակնարկով հեղինակը անուղղակիորեն նկատել է տալիս նորածին Փանջունու ծնունդով վրա հասած ողբերգությունը: Այս կերպ երգիծաբանը հուշում է հերոսի հետագա կործանարար գործունեության մասին:

Օտյանի ակնարկները երբեմն բովանդակային, գաղափարական այնքան հարուստ ընդգրկում ունեն, որ դուրս են գալիս կոնկրետ համատեքստի և ստեղծագործության շրջանակներից՝ հասնելով ինչ-ինչ ընդհանրացումների: Օրինակ՝ «Ճաշը հայրենասիրական վառ խոսակցություններով անցավ: Ինձելտուրյանց Կախերու գինին գովեց, Կուլտամյանց դիտել տվավ, թե Փոքր Հայքի մեջ ալ կային աղեկ գինիներ» (ԵԺ-1, 295): Այս ակնարկով անգուգադրելի երևույթներն ու իրողությունները կոմիկականորեն գուգահեռվում են. հայրենասիրության գաղափարն իջեցվում, հավասարեցվում է որկրամոլության, հարբեցողության մակարդակի: Ակնարկը, կարծում ենք, համընդգրկուն բնույթ ունի. այն ուղղված է ապագայինը ազգային ներկայացնող ողջ մակաբույծներին և ցույց է տալիս նրանց «հայրենասիրական» գործունեության բուն դրդապատճառը:

Ակնարկը պատկերավորման մյուս միջոցների համեմատությամբ սովորաբար լինում է ծավալուն. հաճախ այն ստեղծվում է մի քանի նախադասությունների համադրությամբ: Սակայն փոքր-ինչ այլ է Օտյանի մոտեցումը. երբ մեծանում է գրողի հակակրանքը անձի, իրողության կամ երևույթի նկատմամբ, և հումորը փոխակերպվում է հեգնանքի, ակնարկը դառնում է ավելի սեղմ: Օրինակ՝ «Ազգային բարերարը» վիպակում երգիծաբանը գրում է. «Բարերարը տեղի չէր տված վաճառականի

առջև» (ԵԺ-1, 341): Սահակ Էֆենտին առևտրական ճշգրիտ հաշվարկներով և հմտություններով կարողացել էր բարերարել այնպես, որ չէր տուժել իր քսակի պարունակությունը, ավելին՝ նա ձեռք էր բերել խոր ակնածանք, մեծ համբավ՝ «Մ. գեղի բարերարից» բարձրանալով «Ազգային բարերարի»: Երկի ողջ գաղափարը և կեղծ բարերարի հոգեբանությունը Օսյանը վարպետորեն արտահայտում է միայն մեկ նախադասություն-ակնարկով, որը, կարծում ենք, ընդհանրական բնորոշում է նաև մյուս «մանրանկար բարերարների» համար:

Հատկանշական են հատկապես այն ակնարկները, որոնք ուղղված են հերոսների հոգեբանության մերժելի կողմերի բացահայտմանը: Դրանք հեղինակը գործածում է ինչպես իր, այնպես էլ հերոսների խոսքում: Պետք է նշել, որ այսօրինակ ակնարկների դեպքում այնքան էլ առաջնային չէ այն հարցը, թե ում խոսքում են դրանք կիրառվում. կարևորը այս դեպքում ակնարկի բովանդակությունն է: Այսպես, հեղինակը ներկայացնում է հերոսներից մեկին, որը «անարգ հոգի մըն է, որուն համար ամեն հարուստ «պերճաշուք իշխան» ու «անգուգական բարերար» կամ «մարդասեր» մըն է» (ԵԺ-1, 427-428): Եվ ահա հերոսը այցելում է այդպիսի մի հարուստի: «Պ. Միսաք կը նըստի աթոռի մը ծայրը, աթոռին երեք չորրորդ մասը պարապ թողլով» (ԵԺ-1, 428): Առաջին հայացքից պարզ նկարագրություն է, սակայն դժվար է չնկատել ակնարկը, որը խոսում է երգիծաբանի նուրբ դիտողականության մասին: Ուշադրությունը սևեռելով ընդամենը հերոսի նստելու ձևին՝ գրողը հեզնանքի ուժով պահի մեջ գեղարվեստորեն պատկերում է այն մարդու հոգեվիճակը, որը շողոքորթելով հայտնվել է մեծահարուստի գրասենյակում, ունի դրամական ինչ-ինչ ակնկալիքներ: Ակնարկի միջոցով պարզորոշ երևում են պ. Միսաքի լարվածությունը, քծնանքը, անհանգստությունը:

Այս կամ այն լեզվառճական իրողությունը քննելիս հաճախ ենք նշել, որ դրա ոճական-երգիծական կիրառությունը նպաստում է երգիծատիպի կամ հերոսի **հոգեբանության որևէ կողմի բացահայտմանը կամ նրա էության նկարագրության ամբողջացմանը**: Գրականագիտության մեջ կարծիք կա, որ երգիծական կերպարի համար խորթ է հոգեբանությունը: Ըստ դիտարկումներից մեկի՝ հոգեբանական վերլուծությունը մարդկայնացնում է, իսկ երգիծանքի նպատակը մարդանման կենդանու ցուցադրումն է⁷⁹: Բնավ նպատակ չունենք հակադրվելու այս և նման կարծիքներին, մանավանդ համաշխարհային երգիծաբանության հարուստ ժառանգության մեջ անշուշտ շատ են այս տեսակետին լիարժեք համապատասխանող կերպարները: Հարցը քննարկելով մասնավոր՝ միայն օտյանական երգիծատիպերին գնահատելու տեսանկյունից՝ պետք է նշել, որ նրա երգիծական հերոսները ոչ թե սխեմատիկ կաղապար-հերոսներ են, այլ գեղարվեստի շրջանակներում ստեղծված մարդկային կենդանի տիպեր, որոնք ունեն ընդգծված բնավորություն, հոգեբանություն: Սա հեղինակին հաջողվում է «ոչ թե հերոսի հոգեկան դրամայի ներքին դիտարկումներով, նրա ներաշխարհի բազմաշերտ ելևէջների պատկերմամբ, այլ **հեղինակային բնութագրումների, հերոսի խոսքի առանձնահատուկ ոճավորմամբ** (ընդգծ. - *Լ. Մ.*) և բազմաթիվ գեղարվեստական այլ միջոցներով...»⁸⁰:

Այս առումով հեղինակային բնութագրումների ու հերոսի խոսքի առանձնահատուկ ոճավորումների մեջ զգալի նշանակություն ունի ակնարկը, որը լեզվառճական մյուս իրողությունների հետ հարստացնում է համատեքստի բովանդակային են-

⁷⁹ Տե՛ս **Бушмин А.**, Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры, М., 1976, էջ 69:

⁸⁰ **Էլոյան Ռ.**, Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, Եր., 1999, էջ 143:

թաշերտերը, վեր հանում հասարակական-քաղաքական կյանքի խոցելի իրողությունները: Ակնարկի բովանդակային հարստության և խոսքաշարում այն ճիշտ կիրառելու շնորհիվ Օտյանը ոչ միայն երգիծում է մարդկային արատներն ու բնավորության մերժելի կողմերը, այլև ստեղծում կոնկրետ հոգեբանություն ունեցող երգիծական կենդանի հերոսներ:

ՓՈԽԱՆՈՒՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՀԱՄԸՄԲՈՒՄ: Ոճական այս միջոցները միշտ չէ, որ հստակ սահմանագատվում են միմյանցից. երբեմն ուղղակիորեն դժվարանում է (եթե չասենք՝ անհնարին է դառնում) դրանց տարբերակումը: Թերևս այս պատճառով է, որ ուսումնասիրողներից շատերը համըմբռնումը դիտարկում են որպես փոխանություն մի տեսակ⁸¹: Մեզ համար նույնպես ընդունելի է այս տեսակետը, մանավանդ որ Օտյանի գեղարվեստում, իրոք, հաճախ դժվար է գտնել այս երկուսի սահմանաբաժանը:

Փոխանվանական մտածողությունը Օտյանի գեղարվեստական մտածողության առանցքային ձևերից է: Խոսքի պատկերավորման այս միջոցների երգիծական գործածություններով հագեցած է նրա արձակը (անկախ ժանրային և թեմատիկ առանձնահատկություններից): Սա թերևս բխում է երգիծանքի յուրահատկությունից: Սովորաբար հաջողված, տպավորիչ և բարձրարվեստ է այն երգիծանքը, որն առավել դրսևորվում է բովանդակության ենթաշերտերում: Իսկ համատեքստից միանգամից հասկանալի ու մատչելի երգիծանքը թողնում է ակնթարթային տպավորություն և մոռացվում նույնքան ակնթարթորեն: Օտյանի երգիծանքը բարձրարժեք է, և հեղինակը

⁸¹ Տե՛ս **Розенталь Д., Теленкова М.**, Словарь-справочник лингвистических терминов, М., 1985, էջ 276: **Եզեկյան Լ.**, Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Եր., 2003, էջ 359 և այլն:

հաճախ բովանդակային խտացումների է հասնում հենց փոխանությունների տարատեսակ կիրառությունների շնորհիվ: Հեղինակը իրերի, երևույթների, հատկանիշների խոր ճանաչողությամբ և կցորդական ճիշտ գուգորդություններով կառուցված փոխանությունների ու համըմբոնումների միջոցով հաճախ է երգիծանք ստեղծում, իսկ որոշ դեպքերում այդ կիրառությունները նպաստում են գեղագիտական ինչ-ինչ խնդիրների լուծմանը:

Օտյանական փոխանությունները և համըմբոնումները միշտ չէ, որ բովանդակային կամ գաղափարական ընդհանրացումների են ձգտում: Դրանք երբեմն թույլ են, անկարևոր և խոսքը ուղղակի օժտում են հումորային որոշ երանգներով, ինչպես՝ «Հարուստը զենքին նեղացուցիչ **դրացութենեն** ազատելու համար...» (ԵԺ-1, 299), «Կը ցավիմ որ **ձեզ** չպիտի կրնամ վայելել» (ԵԺ-5, 43), «...իր ծխախոտի պզտիկ խանութեն անցած էին ամբողջ անվավեր **Արխանյանները, Աշոտ Թաթուլները, Սուրենները, Արտաշեսները, Զավենները, Կարոները**» (ԵԺ-1, 419): Սակայն որակապես այլ բնույթ ունեն իմաստային խորությամբ և երգիծանքով օժտված փոխանություններն ու համըմբոնումները:

Օտյանը հաճախ է նախընտրում **մարդ(իկ)** բառի գործածությունը փոխարինել մարմնի որևէ մասի անվանումով, ինչպես՝ «...ձայնը անհաճոյ է մանաւանդ Դաշնակցական փափուկ **սկանջներու** համար» (ՄԵ, 154), «...հագիվ մեկ քանի կտորներ մնացած էին, զորոնք չարագործ **ձեռքեր** չէին կրցած բզկտել» (ԸՓ, 50), «...մեր **սկանջները** աղաչավոր դիմումներ կ'ընեին մեկնելու...» (ԵԺ-4, 644), «...Վանի հայ խավարամիտ **զլոխներու** մեջ...» (ԸՓ, 121) «...որովհետև քու նեղմիտ, միակողմանի, ավանդամուլ և բուրժուա **ուղեղ** չի կրնար հասկ-

նալ...» (ն. տ., 211) և այլն: Այսօրինակ կիրառություններում հաճախ դժվար է որոշել, բացատրել գրողի նպատակադրումը, մանավանդ այդ գործածությունները հանդիպում են ինչպես հեղինակի, այնպես էլ հերոսների խոսքում: Թերևս նման փոխանունությունների ընտրությունը և այլաբերական գորացումը առավելապես կապվում են խոսքային միջավայրի ընտրության հետ: Կարծում ենք՝ եթե գրողը **չարագործ ձեռքեր, խավարամիտ գլուխներ** կամ **նեղմիտ, միակողմանի, ավանդամոլ** և **բուրժուա ուղեղ** բառակապակցությունների **ձեռքեր, գլուխներ, ուղեղ** բաղադրիչների փոխարեն գործածեր **մարդ(իկ) բառը**, համատեքստը միանշանակ կորցնելու էր և՛ ընդգծված ուժականությունը, և՛ երգիծական բովանդակությունը, քանի որ **մարդ(իկ)** բառի կողքին **չարագործ, խավարամիտ, նեղմիտ, միակողմանի, ավանդամոլ** և **բուրժուա** բառերը հանդես էին գալու իմաստային-ուժական չեզոքությամբ: Մինչդեռ նշված փոխանուն բառերը մակդիրներ են, որոնք էլ հենց նպաստում են փոխանունության ձևավորմանը: Այլաբերական երկու միջոցների զուգակցումը առավել ընդգրկուն է դարձնում համատեքստի երգիծական բովանդակությունը:

Մեկ այլ դեպքում, ներկայացնելով «հեղափոխականներին», որոնք «Պոլսո տիրանալու» նպատակով հավաքած դրամներով կերուխումի են նստած, Օտյանը գրում է. «Համարյա՛ թե սուլթանին արյունն ենք խմում, ըսավ...: Ճաշն ավարտելուն՝ սուլթանը երեք շիշ պակաս **արյուն** ուներ» (ԵԺ-1, 296): Համատեքստից պարզ է, որ **արյուն** փոխանունությունը կիրառվել է **գինի** բառի փոխարեն: Ստեղծված փոխանունության շնորհիվ երգիծաբանը բացահայտում է կեղծ փրկիչների խոսքի և գործի հակադրությունը, միաժամանակ տեղի է ունենում հակադիր արժեքների նույնացում, խոսքը ձեռք է բերում հեզնական նշանակություն:

Համըմբոնման կիրառությունները կարևորվում են հատկապես գաղափարաբանական տեսակետից: Օտյանի երգիծանքում առավել տարածված են հատկապես այն համըմբոնումները, որոնցում մասնավորը հանդես է գալիս ընդհանուրի, իսկ հոգնակին՝ եզակիի փոխարեն: Առաջինները գործածվում են ն՝ հերոսների, ն՝ հեղինակի խոսքում, բայց բովանդակային հարստությամբ աչքի են ընկնում հատկապես հեղինակի խոսքում կիրառվելիս: Հերոսների խոսքում գործածվող համըմբոնումները երբեմն ձգտում են ինչ-ինչ ընդհանրացումների, հիմնականում զուրկ են անհատական մտածողության հատկանիշից, այսինքն՝ բովանդակային հիմքում ժողովրդական մտածողությանը բնորոշ ընդհանրացումներ են, ինչպես՝ «...**մարդս** մեկ օրեն մյուսը կը նայիս կոր հարուստ կ'ըլլա կոր...» (ԵԺ-1, 12), «Հարուստ **մարդեն** միշտ օգուտ կրնա ծագիլ...» (ն. տ., 326), «**Մարդուս** համար հարստություն, պաշտոն, փառք ու մեծություն կուտ մը արժեք չունին, բարոյական ունենալու է» (ԵԺ-6, 175) և այլն:

Հեղինակի խոսքում գործածված նույնատիպ համըմբոնումները բովանդակային առումով զարգանում են փոքր-ինչ այլ ուղղությամբ: Մասնավորը ընդհանուրի փոխարեն գործածելով՝ հեղինակը ստեղծում է հերոսի դիմանկար, որը հաճախ դուրս է անհատական պատկերի շրջանակից: Ինչպես՝ «Եթե ըսեմ, որ կովկասցի հեղափոխական մըն էր ներս մտնողը, կարծեմ պետք չի մնար նկարագրելու իր դեմքը: ...Ջրվեժացյալ մորուքով, գիսախոիվ մազերով, լայնեզր գլխարկով թուխ երիտասարդ մը սևազգեստ ու ձեռքը հաստ գավազան բռնած: Երկու տեսակ կովկասցի չի կա. **ամենքն ալ Կակայանց են**» (ԵԺ-1, 386):

Օտյանի երկերում հաճախ գործածվող համըմբոնման մյուս տեսակը, որում հոգնակին հանդես է գալիս եզակիի փոխա-

րեն, մեծ մասամբ գործածվում է հերոսների խոսքում: Այսպիսի մոտեցումը ունի կոնկրետ նպատակ. իր հերոսներից Վարդիգյանին ներկայացնելիս հեղինակը կատարում է շատ կարևոր դիտարկում, որը դառնում է ընդհանրական նկարագիր քաղաքական մակաբույծների համար: «**«Մենքը»** միայն ինքն էր,- գրում է Օտյանը:- Վարդիգյան երբ կը խոսեր, կը կարծեր, թե ամբողջ լեզեռնի մը կողմէ կը խոսի» (ԵԺ-1, 403): Իր քաղաքական իմաստակների կամ արտասահմանցի ձևացող պոլսեցի երիտասարդների «ծիծաղաշարժ մեծամտությունը» ցուցադրելու նպատակով գրողը նրանց խոսքում հաճախ է գործածում համըմբոնման այս տեսակը: Օրինակ՝ «**...մենք** վստահ ենք, որ քիչ ատենեն պիտի հասնինք մեր ցանկացած ազատության...» (ԵԺ-1, 403), «**...մենք**, Ամերիկացիներս խոշոր շենքերու մեջ բնակելու տրված ենք» (ն. տ., 226), «**Մենք** կատարեցինք մեր պարտականությունը և այժմ խղճի հանդարտությամբ կը սպասենք քաղելու մեր ջանքերու պտուղը» (ԸՓ, 108), «**Մենք** օրենքն ենք և **մեզնե** դուրս ամեն ինչ ապօրեն է...» (ն. տ., 134) և այլն: Հերոսների խոսքի այսպիսի ոճավորումներով Օտյանը ծաղրելով ցուցադրում է նրանց եսասիրությունը, ինքնագոհ մեծամտությունը: Այս անհատապաշտական «մենք»-ի տրամաբանական զարգացումն է փանջունիական հերթական անհեթեթ որոշումը, որն արտահայտվում է հաջող այլաբերական պատկերներով. «Վանքի **օրենսդիր ժողովը, որուն նախագահ-ատենապետ-քարտուղար-անդամն էմ ես**, մի կարճ խորհրդակցութենէ վերջ վճռեց...: Արտաքսումի որոշումը կայացավ օրինավոր **ժողովի** վճռով...: **Ժողովի** ատենագրությունն ու վճիռը... վավերացած են **նախագահի, ատենապետի և քարտուղարի կողմէ**» (ԸՓ, 195): Ստեղծված պատկերը արմատապես երգիծական խոր իրողություն է, սակայն լեզվառճական տեսանկյունից բարդ կառույց է. փոխանունության և համ-

ըմբռնման երևույթների համատեղմամբ ձևավորվել է ար-
սուրդ: Լեզվաոճական իրողության այսպիսի իրացումից էա-
պես շահել է Փանջունու կերպարաստեղծումը. ցուցադրվում է
նրա հիվանդագին եսասիրությունը: Թեև նմանատիպ օրի-
նակները այնքան էլ հաճախադեպ չեն, բայց հաջողված են:

ՇՐՋԱՍՈՒՅԹ: Շրջասույթները (շրջասություն) ձևավորվում են
առարկայի կամ երևույթի անվան փոխարեն տրվող բնորոշ
նկարագրությունից:

Հեղինակային (անհատական) շրջասույթը Օտյանի նախընտ-
րած ոճական միջոցներից է: Դրանք հիմնականում կառուցված
են ճաշակով, վարպետությամբ և զգալի չափով նպաստում են
երգիծանքի արտահայտությանը: Ճիշտ է, հանդիպում են նաև
երգիծական էական արժեք չունեցող որոշ կառույցներ՝ **«Երե-
սունը հինգ զարուններ եւ նոյնքան երեք տարբեր եղանակներ
բոլորած այս երիտասարդը...»** (ԸՆ, 1), **«...և ամեն մարդ անո-
թութենէ խթանված մեկնեցավ, ստամոքսի հրամայողական
պահանջին զոհելով...»** (ԵԺ-6, 367), **«...ըսավ մանկամարդ աղ-
ջիկը իր կյանքի հեղինակներուն դառնալով...»** (ԵԺ-5, 7): Սա-
կայն նրա երկերին առավել բնորոշ են ոճական-երգիծական
արժեք ունեցող շրջասույթների գործածությունները, որոնցից
մի քանիսը տարածվելով ձեռք են բերել ավանդական շրջա-
սույթի արժեք, ինչպես՝ **միջնորդ տեր պապա, ընկեր Փանջունի:**

Անդրադառնալով շրջասույթին՝ Հ. Հարությունյանը գրում է.
«Տեղին և ճաշակով գործածված, մշակված շրջասության ոճա-
կան-արտահայտչական արժեքն այն է, որ առարկան կամ
հատկանիշը անվանելով անուղղակիորեն, կապակցությամբ,
նշվում է հանրահայտը, որը... դառնում է խոսքի համառոտ-
ման միջոց»⁸²: Օտյանի երկերում շրջասույթները ունեն ընդ-

⁸² **Հարությունյան Հ.,** Գեղարվեստական խոսք, Եր., 1986, էջ 154:

գծված արտահայտչականություն և նպաստում են խոսքի սեղմությանը, երգիծանքի տարատեսակ ձևերի արտահայտությանը:

Խիստ բազմազան են օտյանական շրջասույթների բովանդակային առնչությունները և երգիծանքի թիրախները: Որպես կանոն, հաջողված շրջասույթների գործածությունները բնորոշ են հեղինակի խոսքին և կապվում են որևէ հերոսի նկարագրությանը. գրողը դրանք կառուցում է՝ հիմք ընդունելով հերոսի էության, հոգեբանության կամ գործունեության ամենաբնորոշ հատկանիշը: Օրինակ՝ նկատի ունենալով լրագրողների՝ աննշան իրողությունից մեծ աղմուկ ստեղծելու կարողությունը՝ երգիծաբանը գրում է. «...վերջապես անով ամեն բան շինեցին մեր **լրագրական խոհարարները**» (ԵԺ-1, 335): Կամ՝ բարերարության մեջ վաճառականության սկզբունքներով առաջնորդվող Սահակ էֆենտին շահում է շրջապատի կույր վստահությունն ու համակրանքը, որի համար հեղինակը նրա անվան փոխարեն գործածում է **«գեղին բարերար»**, **«ազգային բարերար»** շրջասույթները. «Գեղին մեջ շատեր ա՛լ Սահակ էֆենտի չէին ըսեր զինքը հիշած ատենին, այլ **«մեր գեղին բարերարը»**» (ԵԺ-1, 327), **«Մ. գեղի բարերարը** ալ այս անգամ **«Ազգային բարերար»** կը հոչակվեր» (ն. տ., 329): «Եղելությունն այն է, որ կյանքը լիքն է անհեթեթ դիպվածներով, որոնց շնորհիվ մարդկային ոչնչությունը դառնում է դրության տեր»⁸³, - մի առիթով գրում է Ս. Աղաբաբյանը: Ընդգծված շրջասույթներով հեղինակը հաջողությամբ հեզնում է ինչպես անհեթեթ միջոցներով բարերարող մարդկային ոչնչությանը՝ ազգային բարերարի իր կոչմանը հավատալու համար, այնպես էլ այդ ոչնչությանը մեծարող հանրությանը՝ «իր աչքափակ վստահության» համար:

⁸³ **Աղաբաբյան Ս.**, Հայ սովետական գրականության պատմություն, 2 հատ., հ. I, Եր., 1986, էջ 365:

Երբեմն օտյանական շրջասույթները դժվար են ընկալվում, և միայն ուշադիր վերլուծությունն է թույլ տալիս հասկանալու այլաբերության բուն իմաստը: Օրինակ՝ «Թիվ 17 խաֆիեն» վեպում, ներկայացնելով լրտեսների մատնությամբ հայ ազգասերների բնակարանները հետախուզող թուրք ոստիկաններին, հեղինակը գրում է. **«Ոստիկանութեան երկու Արգոսները** սկսան իրենց անարգ գործողութեան» (ԹՏԽ-1, 279): Շրջասույթը կարծես կապվում է Ռդիսուսի նշանավոր «Արգո» նավի հետ: Սակայն **«ոստիկանութեան երկու Արգոսները»** շրջասույթի այսպիսի ընկալումը մնում է անհասկանալի, չհիմնավորված, և թվում է՝ երգիծաբանը վրիպել է: Սակայն **Արգոս** անունը հունական դիցաբանության մեջ չորս տարբեր հերոսների անվանում է. **1.** Հերայի որդին՝ հսկա, որին սպանեց Հերմեսը, **2.** Զևսի և Նեոբայի որդին, **3.** Հսկա, որը մարդկանց փրկեց հրեշներից, **4.** Ռդիսուսի «Արգո» նավի կառուցողը⁸⁴: Պարզորոշ է, որ Օտյանը շրջասույթի համար հիմք է ընտրել նշվածներից երրորդը, միայն թե շրջասույթը խորիմաստ է դարձել հեգնանքի (որպես ոճական միջոցի) շնորհիվ: Այսինքն՝ **ոստիկանութեան երկու Արգոսները** շրջասույթը համատեքստում ընկալվում է ոչ թե **որպես հրեշներից մարդկանց փրկող հսկաներ**, այլ ճիշտ հակառակ իմաստով՝ **մարդկանց կործանող հրեշներ**: Առաջին հայացքից այս և նման շրջասույթները գուցե թողնում են երգիծական համեմատաբար թույլ տպավորություն, սակայն դրանց իմաստային ենթաշերտերի բացահայտմամբ հստակ երևում են և՛ կիրառության նպատակը, և՛ երգիծանքի ուժը:

Օտյանի երկերում հանդիպում են շրջասույթներ, որոնց դեպքում հեղինակը հաճախ այս կամ այն բառի փոխարեն գործա-

⁸⁴ Տե՛ս <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B3%D0%BE%D1%81>

ծում է մի ողջ արտահայտություն կամ նախադասություն, որը ծավալուն նկարագրության շնորհիվ ստեղծում է երգիծական որոշակի մթնոլորտ: Օրինակ՝ «Ազգային ժողովին մեջ յաճախ կը պատահի, որ ընդդիմախօս երեսփոխանին վրա յարձակի եւ **խօսքէ տարբեր ապացոյցներ գործածել** ուզէ» (ՄԵ, 28): Ընդգծված շրջասույթը գործածվել է **ծեծել** բառի փոխարեն: «**Խօսքէ տարբեր ապացոյցներ գործածել**» շրջասույթը տեղին է կիրառվել այս խոսքաշարում: Ազգային ժողովը իրավական, օրենսդիր մարմին է, որտեղ երեսփոխանները պետք է դրսևորեն քաղաքակիրթ պատշաճ պահվածք, իսկ ներկայացվող առաջարկությունները, հարցադրումները, որոնք կարող են լինել նաև հակասական, պետք է ունենան հստակ փաստեր, հիմնավորումներ և ապացույցներ: Այս դեպքում հեղինակը մի նախադասության շրջանակում դիմում է դրության և խոսքի կոմիզմին: Արտառոց ու զավեշտալի է Ազգային ժողովում երեսփոխանի հարձակումը մեկ այլ՝ ընդդիմախօս երեսփոխանի վրա, իսկ **ծեծել** բառի փոխարեն «**խօսքէ տարբեր ապացոյցներ գործածել**» շրջասույթի միջոցով հեղինակը արդեն Ազգային ժողովում ստեղծված արտասովոր իրավիճակի նկարագրությունը շարունակում է Ազգային ժողովի «գործելառճին» բնորոշ լեզվամտածողությամբ, որից էապես շահում է երգիծանքը:

Շրջասույթների առատ կիրառություններով է առանձնանում «Մեր երեսփոխանները» շաբթը: Իրական նվիրյալներին բնութագրող շրջասույթները ստեղծված են հումորով. այս դեպքերում նկատելի է գրողի համակրանքը: Օրինակ՝ ներկայացնելով դաշնակցական Վարդգեսին, որը իսկական ազգասեր, ազնիվ ու նպատակային երեսփոխան է, հեղինակը մտերմաբար գրում է. «**Մեր ազգային խենթը**» (28): Կամ՝ «անվնաս բնառ-

րութեամբ» Գեղամ Տեր-Կարապետյանին, որ Պոլսում օրուզի-
շեր ապրում է Մուշի ու Տարոնի խնդիրներով, անվանում է
«**Տարօնի Բու**» (49)՝ հիմնավորելով այդ շրջասույթի կիրառու-
թյունը: «Արդարեւ բուն, աւերակներու եւ գիշերուան այդ լալ-
կան թռչունը, գերազանցօրէն կը խորհրդանշէ մեր Մուշի Գե-
ղամը» (ն. տ.),- գրում է հեղինակը:

Մակարայծ երեսփոխաններին նկարագրելիս հումորը վերա-
փոխվում է սատիրայի, և շրջասույթները առավել զավեշտալի
տպավորություն են թողնում: Օրինակ՝ Հարություն Ճանկյուլ-
յանին («Հեղափոխության մակարայծներ» շարքի երգիծատի-
պերից Վարդիգյանի իրական նախատիպն է) բնորոշում է
«**Տոն Քիշոտի ծաղրանկարը**» (35) շրջասույթով, որի նշանա-
կությունը առավել խորացվում է գրոտեսկային պատկերով.
«Տոն Քիշոտ ինքն ալ ծաղրանկար մը ըլլալով արդէն՝ կարելի է
գուշակել թէ ի՛նչ կրնայ պատկերացնել ծաղրանկարի մը ծաղ-
րանկարը» (ն. տ.): Որքան բացասական է ներկայացվող գոր-
ծիչը, այնքան երգիծական սուր արտահայտություն է ստանում
շրջասույթը: Օրինակ՝ Սարգիս Սվինը բաղաձայն, այսինքն՝
անկարծիք ու լուռ երեսփոխաններից է, որը անօգուտ գործու-
նեություն է ծավալում Ազգային ժողովում և տարվա հիմնա-
կան մասը գտնվում է տարբեր երկրներում իբր վարչության
անդամ, հանձնակատար, խորհրդական կամ նման մի բան:
Հեղինակը դիմանկարը սկսում է հետևյալ շրջասույթով. «**Ազ-
գայինճիութեան շրջուն յանձնակատարը** (commis voyageur)
կամ մանաւանդ ազգային ապրանք մը մասնաւորաբար ար-
տածութեան հատկացուած» (44): Սարկազմի ուժով են ստեղծ-
ված նաև «**Ազգային ժողովի ճպուռը**» (101. Ժազ Սայապալյան),
«**Երուսաղէմի Ս. Յակոբայ վանքի միաբաններուն խրտուիլա-
կը**» (132. Պարզև Փափազյան), «**Ազգասիրութեան խոշոր
թմբուկ**» (139. Հմայակ Դիմաքսյան), «**Պատրիարքարանի պաշ-**

սօնեաներուն խրտուիլակը» (142. Էդուարդ Շիրինյան) շրջասույթները, որոնց գեղագիտական հիմնավորումներն անվիճելի են:

Ոճական այլ նպատակ ունեն շրջասույթների կիրառությունները «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում: Այստեղ դրանք գործածվում են միայն կերպարի խոսքում և երևան են հանում փանջունիական լեզվամտածողության յուրահատկությունները: Նրա խոսքը ընդհանրապես ճոռում է, անհեթեթորեն վերամբարձ, անհարկի ձգձգված, զրկված է պատճառահետևանքային կապերից և տրամաբանական ճիշտ զարգացումներից: Օտյանն այս վեպում դրսևորում է երգիծաբանի իր ողջ վարպետությունը, որն արտահայտվում է նաև շրջասույթների յուրօրինակ կազմություններում: Մի կարևոր դիտարկում. փանջունիական շրջասույթների դեպքում նկարագրվող անձի կամ երևույթի հետ տրամաբանական կամ ընդհանուր կապ փնտրելը անիմաստ է: Դրանք յուրովի ցուցադրում են Փանջունու՝ դեպքերն ու իրողությունները սեփական «տեսություններին» ու պատրանքներին հարմարեցնելու բնավորությունը և զուրկ են կենսական հիմնավորումներից: Օրինակ՝ երեք արտ, երկու կով և մեկ էշ ունեցող Րես Սերգոյի անվան փոխարեն Փանջունին գործածում է «կեղտոտ պուրժուա» (78, 82), «ծեր աղվես» (104), քահանաների անունների փոխարեն՝ «խավարամիտ տերտեր» (82), «տգետ տերտեր» (ն. տ.), «ապօրինության հիդրա» (132) շրջասույթները: Կամ՝ Մակար Մրկոյանին, որ մի քանի ջուլիակի աշխատատեղ ունի, անվանում է «կեղտոտ գործարանատեր» (152), «կեղեքիչ բորենի» (ն. տ.), «բանվորուհիների արյունը ծծող անհագ տգրուկ» (153), «անխիղճ քափիթալիսթ» (156) և այլն: Այսպիսի շրջասույթները դառնում են սատիրական ծաղրի կարևոր միջոցներ: Դրանք դիպաշարի զարգացման ընթացքում, լեզվաոճական այլ իրողությունների հետ հա-

մադրվելով, ցուցադրում են կերպարի էության կարևոր կողմը՝ դատարկամտությունը, մտածողության մակերեսայնությունը:

ՉՍՓԱԶԱՆՅՈՒԹՅՈՒՆ (ԳՐՈՏԵՍԿ): Երգիծական երկերում չափազանցությունը խոսքի պատկերավորման համակարգի թերևս կայուն և տարածված հնարք է, որը հաճախ դառնում է ոչ միայն գեղարվեստական պատկերի ստեղծման, բովանդակության հարստացման միջոց, այլև յուրօրինակ աշխարհայացք և ամբողջ երկի կառուցման սկզբունք (օրինակ՝ Ֆ. Ռաբլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել», Ջ. Սվիֆտի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունը», Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները», Եր. Օտյանի «Ընկ. Բ. Փանջունի» երկերը): Սա պայմանավորված է չափազանցության՝ որպես պատկերավոր մտածողության ընձեռած հնարավորությամբ. այն որևէ միտք կամ իրողություն ներկայացնում է չափազանցված, ինչը մեծացնում է խոսքի ներգործման ուժը, գորացնում տպավորությունը, բևեռացնում ունկնդրի ուշադրությունը⁸⁵:

Երգիծաբան գրողի մտածողությունը հաճախ արտահայտվում է կյանքի իրողությունների, երևույթների չափազանցված պատկերներով, քանի որ «չափազանցնելով ծիծաղելին, գրողն ավելի լրիվ է բացահայտում նրա հասարակական վնասակարությունը»⁸⁶: Այս առումով չափազանցությունը՝ որպես պատկերավորման միջոց, հաճախ դառնում է անփոխարինելի՝ կրելով արտահայտչական կամ բովանդակային մեծ լիցք:

Օտյանի երգիծանքի էջերում հաճախադեպ են չափազանցությունները՝ բացառությամբ «Ընկ. Բ. Փանջունի» վեպի, որի կա-

⁸⁵ Տե՛ս **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գ. II, Եր., 1991, էջ 91: **Եզեկյան Լ.**, Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Եր., 2003, էջ 354-355:

⁸⁶ **Զրբաշյան Էդ.**, Գրականության տեսություն, Եր., 1972, էջ 254:

ռուցման հիմքը սկզբից մինչև վերջ **գրոտեսկն է՝** չափազանցության ծայրահեղ աստիճանը: Այստեղ ուզում ենք առանձնակի շեշտել մի հանգամանք Պարոնյան-Օտյան աշխարհայացքային տարբերությունների վերաբերյալ: Հ. Պարոնյանի երգիծանքը հաճախ է արտահայտվում սարկազմով՝ կառուցված գրոտեսկային պատկերներով: Նրա երկերում չափազանցությունները՝ գործածված գեղագիտական տարբեր նպատակներով (կերպարի արտաքինի նկարագրություն, իրավիճակ, կենսական որևէ երևույթ և այլն), առավել մոտենում են գրոտեսկին: Կարելի է ասել, որ Պարոնյանի դեպքում այսպիսի մտածողությունը հստակ ձևավորված աշխարհայացք է, որում շրջակա իրերն ու նույնիսկ սովորական իրողությունները անդրադարձվում են ծայրահեղ չափազանցված գույներով: Օրինակ՝ «Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մեջ» երկում, խոսելով Բերայում անձրևաջրերի կուտակումներից, գրում է. «Նշանավոր է յուր լիճն, որ ձմեռ ատեն կը գոյանա... Ընկերություն մը այդ լճին վրա նավակներ բանեցնելու արտոնություն խնդրեց, բայց չկրցավ ստանալ: Եթե արտոնություն տրված ըլլար՝ այդ մարդը մեծ գումարներ կը շահեր»⁸⁷: Մեկ այլ դեպքում՝ ազգային ջոջերից մեկին ներկայացնելիս, գրոտեսկային պատկերը թողնում է արտառոց ու տեսանելի տպավորություն. «Մոր արգանդեն դերասանական անանկ ձևով մը դուրս նետվեցավ, որ կարծես քուլիսեն տեսարան կու գար»⁸⁸: Կամ՝ Աբիսողոմ աղայի կերպարը անմոռանալի է դիմանկարի ստեղծման գրոտեսկային նկարագրությամբ. «Այս ճամփորդն օժտված էր զույգ մը խոշոր և սև աչքերով, զույգ մը հաստ, սև հոնքերով, զույգ մը մեծ ականջներով և զույգ մը քիթով...»⁸⁹: Բերված սա-

⁸⁷ **Պարոնյան Հ.**, Ընտիր երկեր, գ. 1, Եր., 1954, էջ 176:

⁸⁸ Նույն տեղում, էջ 362:

⁸⁹ Նույն տեղում, էջ 377:

կավաթիվ օրինակներից էլ պարզ է պարոնյանական երգիծանքի գրոտեսկային բնեռացումը: Օտյանի երգիծանքը զգալիորեն տարբերվում է իր նախորդի արվեստից պատկերի համեմատաբար մեղմ արտահայտություններով: Նրա երգիծանքի ձևը (բացի «Ընկ. Բ. Փանջունի» երկից) հիմնականում **հեզնանքն** է, որի ստեղծման համար երգիծաբանը հմտորեն օգտվում է չափազանցությունից, այս դեպքում պատկերավորման այս միջոցի կիրառությունն ավելի նպատակահարմար է ու տեղին:

Օտյանի երկերում քիչ է պատահում, որ չափազանցությունների միջոցով երգիծվեն կյանքի տարաբնույթ կողմերը: Դրանք մեծ մասամբ միտված են հերոսների հոգեբանության վնասակար, երբեմն նաև վտանգավոր կողմերը ցուցադրելուն: Գուցե սա ինչ-որ առումով պայմանավորված է երգիծաբանի գեղարվեստական նպատակադրմամբ: Նրա շատ երկերից ստեղծվում է այն տպավորությունը, որ հեղինակը առավել նուրբ հետևողականություն է ցուցաբերում կերպարներ կերտելիս, իսկ դիպաշարային մանրամասների նկատմամբ հաճախ դրսևորում է անփույթ վերաբերմունք (մի բան, որ բնորոշ չէ Պարոնյանի ստեղծագործությանը. նրա երկերի «տեսադաշտը» ավելի ընդգրկուն է, և երգիծվում են թե՛ կերպարները, թե՛ անառողջ բարքերն ու հարաբերությունները):

Օտյանական հերոսները աչքի են ընկնում իրենց «ես»-ի գերազնահատված գիտակցումով. երգիծաբանը հաճախ է դիմում չափազանցության՝ ծաղրելով հենց այս հոգեբանությունը: Օրինակ՝ «Պատանին իրեն յանձնուած պաշտօնին այնքա՛ն կարեւորութիւն ընծայած էր, որ կը կարծէր, թէ Հայաստանի փրկութիւնը իր կատարելիք հետապնդումէն կախուած է» (ԹՏԽ-1., 93), «Իրեն այնպէս կու գար, որ այն օրը որ գրպանը հրագեն

մը ունենար, ա՛լ Հայաստանի փրկությունը ապահովված էր, ա՛լ պիտի կրնար ուղղակի Երլտըզ-Քեռշկ երթալ, սուլթանը իր առջև կանչել տալ և առաջարկել իր պայմանները...» (ԵԺ-1, 275), «...Սահակ էֆենտիի բարիքները այնքան մեծ են, որ չեն կրնար իրենց վարձատրությունը գտնել այս աշխարհի մեջ և թե ամբողջ հավիտենականության մը երանությունը կրնա փոխարինել զանոնք» (ն. տ., 338) և այլն:

Գեղագիտական այլ նպատակներով կիրառվող չափազանցությունները երգիծական անհրաժեշտ տպավորություն չեն թողնում, որը թերևս պայմանավորված է դրանց ոչ այնքան արտառոց բովանդակությամբ, ինչպես՝ «...քսան հայ մեպուս պիտի ունենանք...: Եվ առնուազն քսան հազար թեկնածու կայ մեջտեղը...» (ՄԵ, 203): Տարբեր երկերում ազգասիրական գործունեության մեջ միայն անհատական շահեր հետապնդող բազմաթիվ կերպարների ստեղծումից հետո այս չափազանցությունը ինչ-որ տեղ ակնկալված է և համատեքստում գրեթե աննկատ է մնում: Թույլ տպավորություն են թողնում նաև «...անոր կյանքը քու ձեռքդ է» (ԵԺ-1, 193), «...որոշումներ տվինք, որոնցմե կախված է մեր ամենուս կյանքը» (ԵԺ-1, 264) և այսօրինակ չափազանցությունները, որոնք, երգիծական ինչ-ինչ տարբերով հանդերձ, չեն հասնում նախորդների որակին:

Միանգամայն այլ բնույթ ունեն «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում գործածվող չափազանցությունները: Ինչպես նշել ենք, օտյանական հեգնանքը այստեղ վերափոխված է սատիրայի, իսկ մտածողության առանցքային ձևը գրոտեսկն է: Բոլոր կառույցները ծառայում են գեղագիտական մեկ նպատակի՝ Փանջունու՝ որպես վտանգավորության հավաքական երգիծատիպի կերտմանը: Վեպի հենց սկզբից իրար են հաջորդում գրոտեսկային նկարագրությունները, որոնք շատ դեպքերում արտուր-

դի են հանգեցնում, ինչպես՝ «...բանվոր դասակարգը կը բաղկանա պայտար Մկոյե...» (35), «Փանջունի շատ ուշ լեզու ելած է, բայց անգամ մը խոսիլ սկսելէ ետքը, ա՛լ բերանը դուրավ չէ գոցած» (20), «Տունը մնացած երախաները... եկան միացան մեզի և ամբոխը **(ընդամենը երեքն էին - Լ. Ս.)** առավ պատկառելի երևոյթ» (50) և այլն: Օտյանը գրոտեսկի կիրառություններում գրեթե չի վրիպում. դրանք բոլորն էլ մտահղացմամբ կատարյալ, բովանդակությամբ պատճառաբանված գործածություններ են ու միտված են հենց գրոտեսկային կերպարի մտածողության, էության լիարժեք նկարագրությանը:

Ըստ էության, օտյանական չափազանցությունները առավելապես նպաստում են հեգնանքի արտահայտությանը: Դրանց երգիծական գործածությունների շրջանակը լեզվառճական նախորդ իրողությունների համեմատությամբ առավել սահմանափակ է:

ՀԵԳՆԱՆՔ: Մինչ օտյանական հեգնանքի դրսևորումներին անդրադառնալը հարկ ենք համարում կատարելու որոշ վերլուծություն: Ոճաբանական տարբեր աշխատություններում հաճախ է պատահում, որ **հեգնանք երգիծանքի ձևը** թյուրիմացաբար կամ գուցե միտումնավոր նույնացվում է **հեգնանք լեզվառճական միջոցին**: Դրա հետևանքով **հեգնանք լեզվառճական միջոցի** շրջանակում քննության են ենթարկվում այն հնարավոր լեզվատարրերը և իրողությունները (հնչերանգ, բառի նպատակային սխալ կիրառություն, հնաբանությունների, տերմինների, նվագափաղաքչական բառերի գործածություններ և այլն), որոնց կիրառությունները հանգեցնում են **հեգնանքի՝ որպես երգիծանքի ձևերից մեկի** ստեղծմանը⁹⁰: Հեգ-

⁹⁰ Տե՛ս **Вакуров В.**, Речевые средства юмора и сатиры в советском фельетоне, М., 1961: **Тремасова Г.**, Языковые средства выражения сатирического смысла

նանքի քննության այսպիսի եղանակը բացառում ենք: Նման մոտեցումը հանգեցնում է խառնաշփոթի. չեն գիտակցվում դրանց տարանջատման սահմանները, ի վերջո չի ընկալվում՝ խոսքը որ հասկացակարգի մասին է (ստացվում է նաև անհարկի կրկնություն. երգիծանք ստեղծող լեզվական միջոցները, որոնց յուրահատկությունները արդեն առանձին դիտարկվել են, այս անգամ քննվում են հեզնանքի շրջանակում): Մինչդեռ ոճագիտության մեջ վաղուց սահմանված է հեզնանքի՝ որպես լեզվաոճական միջոցի ձևավորման հստակ յուրահատկությունը, որի համաձայն՝ հեզնանքը բնորոշվում է որպես խոսքի արտահայտչական կամ պատկերավորման միջոց, որի դեպքում բառը, արտահայտությունը կամ ամբողջ նախադասությունը հանդես են գալիս ուղիղ իմաստի հակառակ, բացասական նշանակությամբ⁹¹:

Նկատելի է, որ հեզնանքը դիտարկվում է թե՛ որպես արտահայտչամիջոց և թե՛ որպես պատկերավորման միջոց: Երկու մոտեցումներն էլ պատճառաբանված են:

Մյուս լեզվամիջոցների համեմատությամբ հեզնանքի ձևավորման համար առանձնակի արժեք ունի հնչերանգը: Թեև գրավոր խոսքում կետադրական տարբեր նշաններով (չակերտներ, հարցական և բացականչական նշաններ, շեշտ և այլն) արտահայտվում են հաղորդակցային զանազան նրբերանգներ, այնուամենայնիվ, հնչերանգը իր ողջ բազմազանությամբ դրսևորվում է միայն կենդանի խոսքում:

(английская и американская художественная литература и публицистика). Автореф. дисс., М., 1979: **Խաչատրյան Ն.**, Հակոբ Պարոնյանի երգիծանքի լեզվաոճական ուսումնասիրություն (աստենախոսություն), Եր., 2002 և այլն:

⁹¹ Տե՛ս **Рубайло А.**, Художественные средства языка, М., 1961, էջ 52-53: **Հարությունյան Հ.**, Գեղարվեստական խոսք, Եր., 1986, էջ 162: **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գ. II, Եր., 1991, էջ 67:

Հաշվի առնելով վերը նշվածը՝ կարելի է **հեզնանքը դիտարկել խոսքի արտահայտչական միջոցների համակարգում**: Մյուս կողմից, սակայն, հեզնանքը ստեղծվում է բառի կամ ասույթային այլ միավորի ճիշտ հակառակ կամ բացասական իմաստով գործածվելու միջոցով, այսինքն՝ լայն առումով այն կապվում է բառի (խոսքաշարի) իմաստային ընկալումների հետ: Այս մոտեցմամբ այն դառնում է **խոսքի պատկերավորման միջոցներից մեկը**:

Հեզնանքով ձևավորված գեղարվեստական պատկերները երգիծական մտածողությանը բնորոշ արտահայտություններ են և գրեթե առանց բացառության հանդիպում են երգիծական բոլոր երկերում: Հեզնանքի ճիշտ ընկալման համար առանձնակի կարևոր է համատեքստը, երբեմն նաև ողջ երկի բովանդակությունը: Եթե մյուս լեզվամիջոցների դեպքում (մակդիր, համեմատություն, փոխանունություն և այլն) գեղարվեստական պատկերը քիչ թե շատ կարող է հասկացվել նաև առանց համատեքստի, ապա հեզնանքի ընկալման համար համատեքստի «ներկայությունը» ուղղակի անհրաժեշտ է (հատկապես գրավոր խոսքում, երբ չկան հնչերանգային «հուշումներ»): Հակառակ դեպքում հեզնանքով գործածված լեզվական միավորը կարող է չընկալվել կամ հասկացվել ուղիղ նշանակությամբ, որը, իհարկե, կխաթարի պատկերի ճիշտ ընկալումը (որպես հեզնանքի հայտնի օրինակ բերվող «Շատ խելոք ես» արտահայտությունը առանց համատեքստի կարող է ընկալվել հենց ուղիղ իմաստով):

Օտյանի երկերում կան հեզնանքի բազում օրինակներ, որոնք մեծ մասամբ նպատակային են և հաջողված: Հեզնանքի իմաստային քողարկվածության շնորհիվ երգիծաբանը իր հստակ վերաբերմունքն է արտահայտում ծաղրվող անձի կամ երևույթի նկատմամբ: Ոճական այս հնարքը Օտյանի երկերում ար-

տահայտվում է ամենատարբեր միավորներով (բառ, բառակապակցություն, նախադասություն, պարբերությո՛ք):

Նախադասությամբ և **պարբերությո՛քով** արտահայտված հեգնանքն անշուշտ ունի երգիծական և բովանդակային ավելի մեծ կշիռ: Մի դեպքում՝ ասույթային այս միավորներով հեղինակը հեգնում է Ազգային ժողովի անկարևոր գործունեությունը. «Եվ մեկնեցանք խորհրդարանեն սա տպավորության տակ թե ամենեն շիք հագված երեսփոխանը Պետրոս Հալաճյանն է, թե Հորոյի մորուքը հինայով ներկված ըլլալու կասկած կը ներշնչէ, թե Հմայակ Արամյանցի բելլրիներ շատ խորհրդարանական չէ, թե Վռամշապուհ էֆ. Մանուկյանի ակնոցին կապույտը ավելի թուխ է քանս Սարգիս Սվինին ակնոցինը... Այսքանով կրնանք վստահ ըլլալ, թե մեր ազգային գործերու ճակատագիրը կարող ձեռքերու հանձնված է» (ԵԺ-4, 644): Երկրորդ դեպքում՝ ծաղրի թիրախը ազգային երեսփոխաններն են. «...լրջօրէն կը հաւատայ եւ կ'ուզէ ուրիշներուն ալ հաւատացնել, թէ ինքն է հայ յեղափոխութեան հիմնադիրը, Հնչակեան կուսակցութեան հիմնադիրը, հայ հերոսութեան հիմնադիրը» (ՄԵ, 37): Երրորդ դեպքում՝ ծավալուն հեգնանքով ներկայացվում է Թաղական խորհրդի ընտրություններին բուռն մասնակցություն ցուցաբերած, բայց պայքարը ձախողած ուսուցչի ինքնամխիթարող «փիլիսոփայությունը». «Ուսուցիչ ըսածդ պետք չէ, որ թաղային գործերով զբաղի, կուսակցական ըլլա, ուսուցիչը այդ տեսակ պայքարներէ վեր մնալու է, անիկա բարձրեն նայելու է ամեն բանի վրա... ուսուցչին պաշտոնը վսեմ պաշտոն մըն է» (ԵԺ-6, 535): Հեգնանքի այս կիրառությունները ստեղծում են ընդգծված հակադրություն, որն ավելի է սրվում, երբ սեփական ոչնչության գիտակցությունը չունեցող մեկը հանդես է գալիս բարձր ինքնագնահատականով և

փորձում առաջնորդվել չեղած արժեհամակարգի ուղղորդումներով:

Լեզվառճական տեսանկյունից առավել մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հեզնանքի այն դրսևորումները, որոնք ստեղծվում են լեզվական համեմատաբար փոքր միավորներով: Դրանք համատեքստում առանձնանում են ասելիքի խորությամբ, առավել դիպուկությամբ: Բովանդակային հարստացմանը զուգահեռ պահպանվում է նաև խոսքի անհրաժեշտ հատկանիշներից մեկը՝ սեղմությունը:

Հեզնանքը հաճախ արտահայտվում է արտառոց բառագործածությամբ: Օրինակ՝ «...դրամ պետք էր **սուրբ** գործին համար» (ԵԺ-1, 257. նկատի ունի մակաբույծ հեղափոխականների վտանգավոր գործունեությունը): **Սուրբ** բառը խոսքային այս միջավայրում գործածվում է **կործանարար, աղետաբեր** իմաստներով: Կամ՝ տարբեր երկերում, ինչպես ասվել է, **հեղափոխություն, հեղափոխական** և **հերոս** բառերը հիմնականում գործածվում են փոխաբերացված բացասական նշանակությամբ: Ե՛վ հեղինակի, և՛ հերոսների խոսքում գործածվելիս դրանք հաճախ տրվում են չակերտներում, որոնք ավելի են ընդգծում հեզնանքը, ինչպես՝ «...սակայն **«հեղափոխության»** զոհած ենք ինքզինքնիս... ամեն բան պիտի զոհես, եթե ոչ՝ չէ թե միայն **«հեղափոխական»** չես կրնար ըլլալ» (ԵԺ-1, 272), «Ան **«յեղափոխութեան»** սեւեռուն գաղափարին փարած **«հերոս»** ըլլալու կամ գոնե...» (ՄԵ, 37-38), «...բավական **«հերոսներ»** ակռանուն զարկած ու անոնց արժեքը ճանչցած մարդիկ» (ԵԺ-1, 402), «Այս անգամ **«հերոսը»** աներևույթ եղավ վերջնականապես» (ն. տ., 422) և այլն: Այսպիսի գործածությունները լրացնում են նախորդին և շեշտում ծաղրի նպատակը. հեղինակը մերժում է, բացասում ինքնակոչ հերոսներին և նրանց ձեռնարկած «հեղափոխությունները»:

Միշտ չէ, որ հեզնանքի միջոցով քողարկված ծաղր է արտահայտվում. այն հաճախ կիրառվում է բովանդակային ենթաշերտերը հարստացնելու, համատեքստի «տեսադաշտը» ընդլայնելու նպատակով: Այս առումով ուշագրավ է լեզվաբան Ա. Գալպերինի այն դիտարկումը, ըստ որի՝ հեզնանքով կիրառված բառի մեջ միաժամանակ գործուն են բառի երկու իմաստները, այն է՝ **առարկայական-հասկացական** և **համատեքստային-հակադրական**: Այսպիսի կիրառությամբ այդ երկու իմաստները և՛ շեշտվում են, և՛ փոխադարձաբար բացառում միմյանց, իսկ հեզնանքը ձեռք է բերում առավել խոր բովանդակություն⁹²: Օրինակ՝ հերոսներից մեկը գտնում է առանց հոգնության վաստակելու և անհոգ ապրելու ճանապարհը՝ լրտեսությունը: «Այն ատեն Ժաք **լուսավոր** գաղափար մը ունեցավ» (ԵԺ-1, 415),- գրում է Օտյանը: **Լուսավոր** բառը, որ ունի **պայծառ, լուսատու, իմաստուն, գիտուն, դրական, լավ** և այլ իմաստներ⁹³, խոսքաշարում հանդես է գալիս փոխաբերացված բացասական իմաստներով՝ **ստոր, նենգ**: Մեկ այլ դեպքում հաշվենկատ, «սեփական փորը» հայրենիք դարձրած ու միայն անձնական շահ հետապնդող վաճառականը ներկայացվում է որպես **«կատարյալ մարդ»** (ԵԺ-4, 574):

Կարծում ենք՝ հեզնանքի այսպիսի արտահայտությունները չեն կարող ընկալվել միայն ծիծաղ առաջացնող քողարկված դատողություններ. այս կերպ թերագնահատվում և անտեսվում է գրողի նպատակադրումը: Պարզ է, որ պատկերների ստեղծման միջոցը հեզնանքն է, որտեղ հավասարապես արժևորվում են ընդգծված բառերի **ուղիղ** և **համատեքստային իմաստները**: Գրողը հեզնանք ստեղծող բառի ուղիղ և փոխա-

⁹² Տե՛ս **Гальперин А.**, Очерки по стилистике английского языка, М., 1958, էջ 133:

⁹³ Տե՛ս **Աղայան Էդ.**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր., 1976:

բերացված իմաստներով միանգամից ցուցադրում է երկու կողմերի՝ «ես»-ի գերազնահատված գիտակցում ունեցող անհատի և նրանից տուժող հասարակության իրարամերժ ընկալումները: Այսինքն՝ հեզնանքով գործածված բառի ուղիղ իմաստով ընդգծվում է երևույթի կամ իրողության՝ միայն «ես»-ի տեսանկյունից ձեռնտու արդյունավետությունը, շահավետությունը, իսկ արդեն հակառակ՝ համատեքստային նշանակությամբ շեշտադրվում է նույն իրողության կամ երևույթի հասարակայնորեն անընդունելի, մերժելի կողմը: Սա խոսում է այն մասին, որ Օտյան երգիծաբանը կարողանում է ըստ ամենայնի արտացոլել հերոսների հոգեբանությունը. նրանք, ինչպես և սպասելի է, չեն գիտակցում, գուցե չեն էլ պատկերացնում, որ իրենց գործունեությունը ծիծաղելի է կամ վտանգավոր: Հեզնանքի այսպիսի կիրառություններով սրվում է հակադրությունը, ծաղրը դառնում է առավել արտահայտիչ: Այս առումով, օրինակ, հետաքրքիր է «Մեր երեսփոխաններ»-ում հանդիպող հեզնանքի հետևյալ մեկնաբանությունը. «Երբ ընդդիմախօսի պատասխանելով՝ Զօհրապ «**յարգելի պաշտօնակիցս**» բառերը կ'արտասանե, կարծես ըսել կ'ուզե:

– Այս **անճառելի ապուշը...**

Բարեբախտաբար ընդդիմախօսը չի անդրադառնար ատոր եւ ինքզինք իրապես **յարգելի պաշտօնակից** մը կը նկատե՝ (ՄԵ, 21):

Հեզնանքի այսօրինակ կիրառությունները հեղինակային խոսքին բնորոշ իրողություններ են: Սա, իհարկե, բնական է, քանի որ գեղարվեստում իրականության ծալքերի մեջ ներթափանցելու, կենսական խնդիրներ վեր հանելու, ինչպես նաև սուրյնեկտիվ գնահատականներ տալու հիմնական «բեռը» կրում է հեղինակի խոսքը:

Օտյանի երկերում կան հեզնանքի այնպիսի դրսևորումներ, որով հեղինակը ստեղծում է հումորային, ջերմ մթնոլորտ: Այսպիսի կիրառությունները շատ չեն. հիմնականում հանդիպում են երգիծաբանի խոսքում դրական որևէ հերոսի առնչությամբ: Օրինակ՝ «Հայ տիասբորան» վեպում, երբ Բարսեղ աղայի կինը տրտնջում է, թե Հայաստան չեն կարող գնալ, քանի որ զավակները այնտեղ չեն կարողանա ամուսնանալ, Բարսեղ աղան շատ հաստատուն պատասխանում է. «...Հայաստանի մեջ շնորհքով մարդիկ չի կան... կառուարություն ունինք, պաշտօնեաներ ունինք, նախարարներ ունինք, դեսպաններ ունինք... Զապելը նախարարի մը կուտանք, Սօնան ալ դեսպանի մը» (19): Ապա հետևում է հեղինակի յուրօրինակ մեկնաբանությունը. «Այս **կարգադրությունը** ընել է ետքը, Բարսեղ աղա մտաւ անկողին» (ն. տ.): Թեև խոսքաշարում հեղինակը **կարգադրություն** բառը կիրառում է հեզնաբար, սակայն այն գուրկ է նախորդների բացասական երանգավորումից: Գրողը պարզապես հումորով ցույց է տալիս Հայաստանում ապրել փափագող հերոսի միամիտ լավատեսությունը:

Անշուշտ, մեծ երգիծաբանի գեղարվեստական արձակում հեզնանքի օրինակները այսքանով չեն սպառվում, սակայն ընդհանրության մեջ դրանք գրեթե նույն միտումն ունեն, ծառայում են գեղագիտական նույն նպատակադրմանը: Թեև դրանք երգիծական են, սակայն միշտ չէ, որ ծիծաղելի են, հաճախ անսքող արտահայտում են գրողի հակակրանքը, արհամարհանքը անձի կամ երևույթի նկատմամբ, միաժամանակ նպաստում են հերոսների հոգեբանության և մտածողության ինչ-ինչ կողմերի բացահայտմանը: Առանձին դեպքերում հեզնանքի կիրառությունները ունեն առավել հումորային երանգներ, սակայն բովանդակային և գեղագիտական առումներով զգալիորեն զիջում են նախորդներին:

3. 2. ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

ՃԱՐՏԱՍՄԱՆԱԿԱՆ ՀԱՐՑ ԵՎ ՃԱՐՏԱՍՄԱՆԱԿԱՆ ԲԱՅԱԿԱՆՉՈՒԹՅՈՒՆ: Շարահյուսական այս իրողությունները ոճական արժեք են ձեռք բերում այն դեպքում, երբ հանդես են գալիս անսովոր մթնոլորտում, արտահայտում են տարբեր զգայնություններ: Դրանք տրվում են ոչ այնքան կոնկրետ պատասխանի ակնկալիքով. ոճական այս դարձույթների գործածությամբ հեղինակը հաճախ դրսևորում է իր հաստատուն, ժխտական, կասկածելի, արհամարհական վերաբերմունքը անձի կամ իրողության հանդեպ⁹⁴: Ճարտասանական հարցերն ու բացականչությունները նախ և առաջ օժտված են մեծ արտահայտչականությամբ, խոսքին հաղորդում են նաև գաղափարական բովանդակություն, նպաստում են գեղագիտական տարբեր խնդիրների լուծմանը:

Օտյանը շատ է գործածում ճարտասանական դարձույթներ, որոնք իրենց հնչերանգային և իմաստային բազմազանության շնորհիվ երգիծելու հնարավարություն են ընձեռում հեղինակին: Կարևոր է ընդգծել այն իրողությունը, որ երգիծաբանի արձակում ճարտասանական բոլոր դարձույթները գրեթե առանց բացառության **հեզնանք** են ձևավորում:

Նրա երկերում հաճախ հանդիպում են երգիծական-ոճական առումով թույլ գործածություններ: Դրանք հիմնականում կի-

⁹⁴ Տե՛ս **Рубайло А.**, Художественные средства языка, М., 1961, էջ 60: **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գ. II, Եր., 1991, էջ 179: **Մարության Ա.**, Հայոց լեզվի ոճաբանություն, Եր., 2000, էջ 176 և այլն:

րառվում են հերոսների խոսքում, միտում ունեն նպաստելու նրանց խոսքի ոճավորմանը, հաճախ հանդես են գալիս միասնաբար և մեծ մասամբ դառնում հերոսների տարբեր զգայնությունների արտահայտություններ, ինչպես՝ «Ձեր վրայ խընդա՛լ, ո՞վ տուեր է, աշխարհի վրայ, այդ համարձակութիւնը որ-նէ մէկու մը...» (ՀՏ, 59), «Լսուա՞ծ բան է որ «անպատճառ թող գայ» լուր դրկես ու ես չի գամ...» (ԴԽԱ, 5), «Կերպարանքի՛ս չեն հավներ, անպիտաննե՛ր, փեսա՞ փնտռելու եկաք, թե նվեր տալու...զարմացեր են, թե ինչպե՞ս խմբագրություն կ'ընեմ... կարճահասակ մարդ մը խմբագրություն չի՞ կրնար ընել... սանդուղի մը վրա կ'ելլա՛մ ու անանկ կ'ընեմ խմբագրություն...ապերա՛խտ ազգ...» (ԵԺ-1, 397) և այլն: Այսպիսի կիրառությունները գերակշռում են, սակայն քիչ չեն նաև այնպիսիք, որոնք, բացի զանազան հույզեր արտահայտելուց, որոշակի իմաստային երանգներ են հավելում ենթատեքստին: Դրանք ունեն երգիծական բովանդակություն և առավելապես բնորոշ են հեղինակի խոսքին: Այսպես, վերջին անգամ Վարդիգյանին հանդիպելիս հեղինակը լսում է մակաբույծի հպարտ խոստովանությունը. «...Բայց մեծը (**որդին** - Լ. Մ.) հրաշալի բան է, ճիշտ ինծի կը նմանի» (ԵԺ-1, 406): Երգիծաբանը դառնորեն եզրակացնում է. «Ուրեմն, ափսո՛ս, ապագա սերունդն ալ իրեն Վարդիգյանը պիտի ունենա՛...» (ն. տ.): Այս բացականչությունը որոշակի ընդհանրացում է. այն արտահայտում է գրողի մտավախությունը, միաժամանակ ցուցադրում նրա համոզմունքը, հաստատում ոչ այնքան լուսավոր գալիքի գուշակությունը: Կամ՝ Ղուկաս աղան Թադական խորհրդի ատենապետ է, և նրա կամքից, տրամադրվածությունից է կախված Բերայի տասնյակ չքավորների գոյությունը: «Ինչպե՞ս կարելի է որ իր հալածած անձերը կարենային հաջողիլ ու ապրիլ, մի՞թե ասիկա պզտիկություն մը չէ՞ր իրեն համար» (ԵԺ-6, 258),-

գրում է երգիծաբանը: Այս կիրառության մեջ ծաղրը ակնհայտ է. հեղինակի խոսքում կիրառված ճարտասանական հարցով բացահայտվում է կերպարի ներաշխարհը, ցուցադրվում անսահման մեծամտությունը: Երբեմն գրողի այսպիսի եզրակացությունները ուռճացված են թվում: Սակայն երգիծանքի հիմնական միտումն էլ հենց բացասականի կամ այլանդակի գրոտեսկային արտահայտությունն է (պատկերի հենց այս եղանակն է օգնում իրական կյանքում այլանդակից ազատվելուն): Չնվազեցնելով ճարտասանական դարձույթների հուզական երանգները՝ Օտյանը բովանդակային ինչ-ինչ ընդհանրացումներ է կատարում դրանց միջոցով: Այսպիսի օրինակները հաճախադեպ են, ինչպես՝ «Հարուստ մարդ մը բարոյականի պետք չունի այնչափ, որքան դրամ չունեցողը, որովհետև հարստությունը բարոյականի տեղ կը բռնե... Իսկ բարոյական չունեցող աղքատի մը վիճակը ի՞նչ կ'ըլլա» (ԵԺ-4, 612), «Հարուստ մարդու մը անունը կրնա՞ երեխայի մը տրվիլ առանց նախապես հարուստին կամքը առնվելու» (ԵԺ-1, 538), «Աղքատ ու հպարտ, աստված իմ, միթե կարելի՞ է երևակայել այդպիսի անհեթեթություն մը...» (ԵԺ-6, 67):

Թեև ճարտասանական դարձույթները Օտյանի երկերում հաճախադեպ են, սակայն երբեմն երգիծական տեսանկյունից էական արժեք չեն ներկայացնում: Սրանց կողքին հանդիպում են գործածություններ, որոնք աչքի են ընկնում իրենց արտահայտչական և բովանդակային արծարծումներով: Վերջիններս հիմնականում հանդես են գալիս հեղինակի խոսքում, շեշտում այս կամ այն միտքը, նպաստում գաղափարական տարբեր հարցադրումների լուծմանը:

ԴԱԴԱՐ (ընդհատում, լռություն): Արտասանական դադարները տրամաբանական ամենատարբեր առնչություններով կապ-

վում են խոսքաշարի բովանդակության հետև և յուրովի ընդգծում, առանձնացնում ասության իմաստային տարբեր կողմերը կամ մի նոր միտք հավելում դրան:

Երվանդ Օտյանի երգիծանքում դադարներից հաճախակի է գործածվում **ընդհատումը**, որը հիմնականում բնորոշ է հերոսների խոսքին: «Ընդհատումը,- գրում է Հ. Հարությունյանը,- ասելիքի հանկարծակի դադարեցումն է, միտքը կիսատ թողնելը, որը հիմնականում բնորոշ է լարված հոգեվիճակներին, զգացմունքների հախուռն դրսևորումներին»⁹⁵: Ընդհատումները հաճախ ծառայում են հերոսների խոսքի երանգավորմանը, խոսքին հաղորդում ինչ-ինչ ելևէջներ, դառնում ոճավորման միջոց, սակայն հաճախ զուրկ են երգիծական արժեքից: Օրինակ՝ «Է՛յ հա, ըսի... իմ ճակատս բաց է, հեմ կ'ըսեմ, հեմ ըսածս կը հաստատեմ... ըսելու ալ բեք աղեկ իրավունք ունեի... ինե գաղտուկ գործեր կը տեսնաս հա՛, աղջիկը կը նշանես, մարդ կը նշանես... դուն քահանա պիտի ըլլաս... ինչո՞ւ ամեն բանի մեջ քիթդ կը խոթես...» (ԵԺ-1, 52-53), «...ասանկ նամակ կը գրվի՛ ... որչափ բարկանաս իրավունք ունիս... եթե այս նամակը ինձի գրած ըլլար՝ դատ կը բնայի իրեն դեմ... սա խլեզը նայե...» (ԵԺ-6, 414) և այլն:

Այլ են ընդհատումների երգիծական կիրառությունները. այդ դեպքերում արտահայտչական այս միջոցը ձեռք է բերում հեղանակյա նրբերանգներ: Հերոսների խոսքը դառնում է ուշագրավ, միաժամանակ ծաղրանքով ցուցադրվում են նրանց գանազան հոգեվիճակները: Օտյանը օգտվում է ընդհատումների հնարքից հատկապես այն ժամանակ, երբ բացահայտվում են հերոսների խաբեբայությունները: Օրինակ՝ երկերից մեկում

⁹⁵ **Հարությունյան Հ.**, Գեղարվեստական խոսք, Եր., 1986, էջ 182-183:

քահանան ամուսնության միջնորդության համար գումար է վերցնում Մարտիկ աղայից, սակայն գործը ձախողվում է: Վերջինս հայտնվում է քահանայի մոտ և ակնարկում, որ գալիս է Սահակի տնից (նրա աղջկա հետ պիտի ամուսնանար): Դիպաշարի այս հատվածում երգիծական տեսանկյունից շատ հաջող է կառուցված անակնկալի եկած քահանայի պատասխանը. «Ինչպե՞ս է, ես երկու օրե ի վեր զինքը չեմ տեսած... իշալլահ աղեկ հանգիստ է... այս միջոցիս այնքան զբաղած եմ, որ ժամանակ չեմ գտներ կոր այցելություններու պատելու... ձեզի ծխախոտ պիտի հրամցնեմ, բայց ծխախոտս ալ աղեկ չէ... կներեք, աղքատի տուն, ի՞նչ պիտի ըլլա... շատ գեշ ժամանակներու հասանք...» (ԵԺ-1, 98): Եվ դժվար է ասել՝ որքան կշարունակի քահանան, եթե չընդմիջվի նրա խոսքը: Խոսքում ճշգրիտ հաշվարկված են ընդհատումները. ստեղծված դադարները ցուցադրում են քահանայի հոգեբանական ներքին արգելքները, հուշում, որ խոսողն այլևս չի կարողանալու հստակ շարունակել իր խոսքը: Արտասանական դադարները և տրամաբանական կապերից զուրկ խոսքը մատնում են քահանային, լարվում է երգիծական իրավիճակը, ցայտուն երևում է նաև քահանայի հոգեվիճակը (այսօրինակ կիրառությունները շատ են հենց նույն քահանայի խոսքում. տե՛ս ԵԺ-1, 34, 167, 168 և այլն):

Երվանդ Օտյանի արձակում ոճական-երգիծական փոքր-ինչ այլ ուղղվածություն ունի **լռությունը**, որ արտահայտվում է գրողի կողմից միտքը ավարտին չհասցնելու, մինչև վերջ չասելու մեջ: Այս արտահայտչամիջոցը ենթադրում է բովանդակային առավել խոր ծալքեր, քանի որ, ինչպես նշվում է, այն

ինքնին լարում է ընթերցողի միտքը, և առհասարակ չասված, բայց ենթադրվող գաղափարը ավելի է գորացնում խոսքը⁹⁶:

Նախորդի համեմատությամբ լռությունը գործածվում է բացառապես երգիծանք ստեղծելու նպատակով (հիմնականում հանգեցնում է հեզնանքի): Օրինակ՝ բացահայտվում են Ղուկաս էֆենտու անբարո արարքները, և ամուսինները «քսան տարվան ամուսնական կյանքի հաշվեհարդարություն» են տեսնում: Օտյանը գրում է. «Հետո հայիություններու տարափ մը սկսավ տեղալ Երանիկի գլխուն, զոր իր բոլոր դժբախտությանց միակ պատճառը կը համարեր: . . . » (ԵԺ-6, 315): Համատեքստից ծնված հեզնանքը շարունակվում է լռությամբ. հեղինակը, դիմելով լռության օգնությանը, խուսափում է երկար ու անտեղի նկարագրություններից՝ վեճի մանրամասների ու բարոյալքված մարդու վերաբերյալ դատողությունները թողնելով ընթերցողին:

Ոճական այս միջոցի առավել հաջող իրացումները բնորոշ են հեղինակի խոսքին, ինչպես՝ «Եվ մտածել թե պարզ համալսարանական մը ըլլալը բավ է հաճախ անտանելի դառնալու համար...» (ԵԺ-1, 291), «Կակայանցն էր...» (ն. տ., 386), «Արդարև մուրացկանության հերո՛ւս մը...» (ն. տ., 400) և այլն: Այս և նման գործածություններում հեղինակի լռությունը խոսքից առավել է արժևորվում. ասելիքի հեզնական ենթատեքստը ծավալվում է ընթերցողի երևակայությամբ:

Դադարի այլևայլ դրսևորումներ (վանկատում, տրոհում և այլն) նույնպես հանդիպում են երգիծաբանի երկերում, սակայն դրանք գործածվում են խիստ հազվադեպ և չունեն նըշվածների ոճական-երգիծական հաջող իրացումները:

⁹⁶ Տե՛ս **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., 2002, էջ 396:

Այսպիսով, ընդհատումներն առավել բնորոշ են հերոսների խոսքին. դրանք օգնում են նրանց հոգեբանության տարբեր կողմերի բացահայտմանը, առավել ընդգծում նրանց խոսքի երգիծականությունը: Լռության հաջող գործածությունները հիմնականում հանդիպում են հեղինակի խոսքում և ուժգնացնում են հեզնանքը, միաժամանակ խոսքը դարձնում սեղմ, ազդեցիկ:

ՀԱԿԱՂԻՈՒՅԹ: Հականիշների երգիծական գործածությունները քննելիս անդրադարձել ենք հակադրույթին: Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում ընդհանրական գծերով ներկայացնել նաև այն հակադրույթները, որոնք ստեղծվում են լեզվական առավել մեծ միավորներով (բառակապակցություն, նախադասություն, պարբերույթ): Ճիշտ է, հակադրույթի ստեղծման կառուցվածքային յուրահատկությունները չեն ենթադրում ծաղրի առարկայի փոփոխություն, սակայն արտահայտչական միջոցի ծավալումը հանգեցնում է նույն անձի կամ երևույթի առավել նոր ու համակողմանի պատկերի, որն ունի երգիծական հազեցած շեշտադրումներ:

Ծավալուն լեզվամիավորներով ստեղծված հակադրույթները երբեմն ընդհանրական բնույթ ունեն. գրողը ժամանակ առ ժամանակ հեզնանքախառն հայացք է նետում հայ կյանքի ողբերգական այս կամ այն կողմին: Բնօրրանը կորցրած և օտար հողում ապաստանած հայ մարդը ապրում է գալիքով՝ հույս կապելով հիմնականում գերտերությունների վճռորոշ քաղաքականության հետ: «Մեծամեծ յոյսերու եւ խանդավառութեան շրջանն էր» (ՀՏ, 16),- այսպես է բնորոշում հեղինակը իր ժամանակաշրջանը: Ներկայացնելով այդ ոգևորությունը՝ երգիծաբանը գրում է. «Ամէն մարդ իրեն համար **Հայաստանի քարտես** մը գծած էր, որուն **անփոփոխ գործադրութիւնը կը պա-**

հանջեր սրճարաններու մեջ» (ն. տ.): Գրողը հականիշ կապակցությունների ընտրությամբ ստեղծում է հակադրական նուրբ, միաժամանակ բովանդակային ընդգրկուն կառույց. **Հայաստանի քարտես և գործադրություն.... սրճարաններու մեջ** կապակցություններով ստեղծված հակադրությո՞ւյթը վեր է հանում ողջ երևույթի ողբերգական ծիծաղելիությունը, միևնույն ժամանակ վկայում երգիծաբանի՝ կյանքի երևույթները հոգեբանական խոր դիտարկման ենթարկելու կարողությունը: Հակադրական այսպիսի եզրերի ընտրությամբ Օտյանը «գլխի է գցում», որ «ծովից ծով Մեծ Հայաստանի» կամ «ազատ ու անկախ Հայաստանի» ծրագիրը պատրանք է, բայց նաև չի խոչընդոտում այդ պատրանքով ապրող հայ մարդու երազը՝ բավարարվելով հեգնանքի այսպիսի արտահայտությամբ:

Առանձնակի կարևորվում են նաև այն նախադասությունները (պարբերությո՞ւյթները), որոնք հակադրության են վերածվում իրենց կազմում գործածված բառի կամ բառակապակցության յուրօրինակ կիրառության շնորհիվ: Այսինքն՝ ստացվում է, որ նախադասությունը կամ պարբերությո՞ւյթը առանձնացվում է իր նշանակությամբ և հակադրական հարաբերության մեջ դրվում իր կազմում գործածված բառի կամ բառակապակցության հետ: Այսպիսի կիրառությունները շատ են «Ընկ. Բ. Փանջունի»-ում: Օրինակ՝ **«Գարեջրատունները**, որոնց մեջ կը լուծվեին մարդկային ընկերությունը տանջող բոլոր խնդիրները, իր գլխավոր կայաններն էին, իր անառիկ մարտկոցները ուրկե կը ռմբակոծեր աշխարհի բոլոր կեղտոտ պուրժուաները, կեղեքիչ քափիթալիքսները, չխնայելով նույնիսկ եղբորը...» (ԸՓ, 26): Երգիծական ամբողջ հակադրությունը ստեղծվում է **գարեջրատուններ** բառի գործածությամբ. իրար հետ որևէ առնչություն չունեցող երևույթները դրված են նույն հարթության վրա: **Գարեջրա-**

տուններ բառը արդեն իսկ հակասում է խոսքաշարի ընդհանուր բովանդակությանը. նախադասությունը ինքնին վերածվում է հակադրության: Մեկ այլ գործածություն. «...Ծալվար գյուղը պրոֆականտի համար հարմարագույն վայրն է: ...Գյուղացիները ընդհանրապես բարեկեցիկ, ժիր ու աշխատող են, հին ռեժիմեն **դժբախտաբար** շատ չեն տառապած և այս պատճառով նոր ռեժիմը իրենց վրա մեծ ներգործություն չէ ըրած» (ն. տ., 32): Այս դեպքում հակադրության ողջ բեռն իր վրա է վերցնում **դժբախտաբար** գնահատողական բառը. դրական իրողությանը տրված բացասական գնահատականից ծաղրը ձեռք է բերում լեզվական յուրօրինակ արտահայտություն: Պարբերությո՞ւթը ամբողջությամբ հակադրական նշանակություն է ստանում. եթե գյուղացիները բարեկեցիկ են, ապրում են խաղաղ աշխատանքով, ապա ինչո՞ւ **դժբախտաբար**: Կամ՝ եթե հին ռեժիմից չեն տառապել, ի՞նչ կարիք կա նոր ռեժիմի: Այսպիսի գործածությունները մեծացնում են երգիծանքի ուժը, մի նոր կողմից ցուցադրում մարտնչող տգիտության վտանգավոր էությունը:

Երբեմն այսպիսի հակադրական կառույցները հանդես են գալիս «գիրկընդխառն»՝ դառնալով խոսքի և դրության կոմիզմի միաձույլ դրսևորումներ, ինչպես՝ «Ընկեր Սարսափունի անմիջապես բարձրացավ վարժուհիի սահմանված բեմը և մի տպավորիչ **դասախոսություն ըրավ երախաներուն (մանկապարտեզի սաներին - Լ. Մ.)**: Նա ըսավ թե ըմբոստացումի ոգին մի գորավոր ֆակտոր է մարդկային հեղափոխության մեջ... **Երախայքը** խորին ուշադրությամբ **մտիկ ըրին այս դասախոսությունը** և ի նշան համակրության **երգեցին՝ Ծափիկ-ծափիկ, ծիրանի, Կարմիր խնձոր կը նմանի...**» (ԸՓ, 144): Բերված հատվածն ամբողջությամբ հակադրությո՞ւթ է, որն արտահայտվում է

մի դեպքում՝ **մանկապարտեզի սաների** և **դասախոսության**, մյուս դեպքում՝ **դասախոսության** և **մանկական երգի**, իսկ երրորդում՝ **դասախոսության** և **երգի իրաքամերժ բովանդակության** զուգորդումներով: Այսպիսի հակադրությունն իր հերթին հանգեցնում է դրության կոմիզմի՝ թողնելով երգիծական վառ տպավորություն:

Հակադրական այսպիսի պատկերները երգիծական մեծ ազդեցություն են ունենում հատկապես այն դեպքում, երբ միմյանց հետ որևէ առնչություն չունեցող առարկաներ կամ երևույթներ դրվում են միևնույն հարթության վրա: Օրինակ՝ ներկայացնելով թուրքական բանակի ճաշը՝ երգիծաբանը գրում է. «Ընդհանրապես փիլավը անպակաս է: Առատ յուղով պատրաստված փիլավ մը, որուն մեջեն երբեմն **համազգեստի կոճակներ, գնդասեղ, դերձան, կաշիի կտոր, կտորած սանտր, պարապ փամփուշտ և ուրիշ այս կարգի օգտակար և զինվորներու անհրաժեշտ մանր առարկաներ** կ'ելլեն: Հրեա ընկերս զանոնք խնամքով կը պահե...» (ԵԺ-4, 551): Ամենավառ երևակայությամբ անգամ չի ընկալվում փիլավի ու կոճակների, գնդասեղի և մյուս առարկաների համադրումով ստեղծված պատկերը: Կարծում ենք՝ այս պարբերության՝ միայն որպես հակադրությո ընկալումը ինչ-որ առումով սահմանափակում է դրա նշանակությունը: Գուցե փոքր-ինչ չափազանցնելով՝ Օտյանը հմտորեն ներթափանցում է իրական կյանքի աբսուրդային երևույթների մեջ և ծաղրելով տալիս դրանց գեղարվեստական արտացոլումը: Կամ՝ հայտնվում է Վարդիհոգյանը սպասված «հերոսական ներկայացմամբ» և հեղափոխության «խանդավառ ճառերով»: Երգիծանքի անթերի արտահայտություն է հետևյալ պատկերը՝ կառուցված լեզվական նույն սկզբունքով. «Վարդիհոգյան նստած էր **սեղանի մը վերի կողմը, որուն շուրջն ու վրան հավաքված էին ուր զավաթ օղի, ժամկոչ մը, սիսեռի մե-**

զե, ծխավաճառի աշկերտ մը, ցնդած բանաստեղծ մը, խաշած հավկիթ մը, քանի մը հատ ձիթապտուղ ու քանի մը հատ ալ պարապ պտըտող գաղթականներ» (ԵԺ-1, 402-403): Լեզվական յուրօրինակ նրբությունները նախադասությունը ամբողջությամբ վերածել են հակադրական առավել նուրբ՝ աբսուրդային պատկերի: Երգիծաբանը սկզբում **Ժամկոչ, բանաստեղծ, աշկերտ, գաղթականներ** *անձնանիշ* գոյականներին հավելում է *իրանիշ* գոյականներ՝ **օղի, սիսեռի մեզե, հավկիթ, ձիթապտուղ**: Ընդգծված գոյականները անձնավորվում են **կրկնասեռ՝ հավաքվել** բայով, որը այստեղ գործածվում է չեզոք սեռի իմաստով: Եթե **հավաքվել** բայով անձնավորվում են իրանիշ գոյականները, ապա **քանի մը հատ ձիթապտուղ ու քանի մը հատ ալ պարապ պտըտող գաղթականներ** կապակցությունների մեջ **քանի մը հատ** որոշչի գործածությամբ գաղթականներ փոխանուն գոյականը կիրառվում է իբրև ոչ անձնանիշ (կամ իրանիշ) գոյական: Մարդկանց և ուտելիքների փոխնիփոխ թվարկումով ձևավորվում է կոմիկական նույնացում, հակադիր արժեքների երգիծական համադրում (իրերն անգամ դառնում են «հերոսական ներկայացման» հանդիսատես): Երգիծաբանը վեր է հանում մակաբույծ-հեղափոխականի մի բնութագրիչ հատկանիշ ևս. նրա համար կարևոր չէ, թե ինչ լսարանի առաջ է հանդես գալիս. գլխավորը օրվա ապրուստը հայթայթելն է:

Երգիծական նմանատիպ կիրառությունները, որոնք հաճախադեպ են Օտյանի երկերում, արժևորվում են իրենց արտահայտչականությամբ, երգիծական հարուստ ընդգրկումներով և բովանդակային դիպուկ շեշտադրումներով:

ԱԲՍՈՒՐԴ: Հայ ոճաբանության մեջ գրեթե չեն անդրադարձել ոճական այս իրողությանը: Թերևս միակ բացառությունը Պ.

Պողոսյանն է. նա ներհակությամբ կազմվող ձևերի մեջ ամփոփ ներկայացնում է **անտրամաբանականությունը** և **իմաստակությունը**՝ որպես հակադրության տարբեր ձևեր՝ չգործածելով **աբսուրդ** տերմինը⁹⁷: Սակայն եղած դիտարկումները լիարժեք չեն սպառում հարցը. լեզվաբանը հատկապես անտրամաբանականության վերաբերյալ տալիս է միակողմանի բնորոշում՝ չանդրադառնալով դրա մտահղացման ու կիրառության յուրահատկություններին: «Անտրամաբանականությունը,- գրում է նա,- հակադրությանը շատ մոտ հնարանք է, և եթե ավանդույթը հաշվի չառնենք, կարող ենք այն միացնել հակադրությանը: Եթե հակադրության հիմունք կարող են դառնալ հականիշ գաղափարներ, ապա անտրամաբանականության հիմունք դառնում են միմյանց բացառող հասկացություններ»⁹⁸: Անտրամաբանականության հիմքը միայն միմյանց բացառող հասկացությունները չեն. այն կարող է ստեղծվել նաև անհեթեթ կամ անհավանական դատողություններից, խոսքում պատճառահետևանքային կապերի բացակայությունից և այլն, որոնք հանգեցնում են լեզվառճական ավելի ընդգրկուն հասկացության՝ աբսուրդի ձևավորմանը: Կարծում ենք՝ այնքան էլ ճիշտ չէ անտրամաբանականության և հակադրության նույնացումը կամ իմաստականության ու անտրամաբանականության սահմանազատումը, մանավանդ որ գիտական այլ աղբյուրներ առավել հստակ և կոնկրետ տալիս են աբսուրդի բնորոշումը: Դրանց համաձայն՝ **աբսուրդը** (լատ. բառացի՝ **անհեթեթություն**)՝ որպես խոսքի արտահայտության միջոց, անիմաստություն է, որ առաջ է գալիս կա՛մ ծայրահեղ անհավանականությունից (նաև՝ անիմաստությունից), կա՛մ ծայրա-

⁹⁷ Տե՛ս **Պողոսյան Պ.**, Խոսքի մշակույթի և ոճաբանության հիմունքներ, Եր., 1991, գ. II, էջ 174, 177-178:

⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 174:

հեղ անտրամաբանականությունից⁹⁹: Ընդ որում, աբսուրդը երբեմն ստեղծվում է ոչ միայն անհեթեթ խոսքից, այլև իրերի, երևույթների գրոտեսկային պատկերումից (հեղինակն ինքն է ընտրում աբսուրդի ստեղծման ձևը):

Աբսուրդի անթերի արտահայտություններ կան «Ընկ. Բ. Փանջունի» վեպում: Կերպարի դատողությունների, եզրահանգումների գերակշիռ մասը արտահայտվում է աբսուրդով, որը կառուցվում է հիմնականում իմաստակության և գրոտեսկային պատկերների փոխներթափանցումներով կամ փոխնիփոխ գործածություններով: Այն, որպես կանոն, արտահայտվում է լեզվական առավել մեծ միավորներով (նախադասություն, պարբերությ): Փանջունու աբսուրդային մտքերը հաճախ մակերեսային իմացությունների հետևանք են: Հայտնվելով Ծապլվարում՝ գյուղը արհեստականորեն բաժանում է ինչ-ինչ դասակարգերի, ինչպես՝ «Գյուղն ունի մի ծերուկ քահանա՝ Տեր Սահակ. այդ կը ներկայացնե միջնադարյան կղերականությունը, խավարամտությունը, օպսուրանթիզմը: Անհրաժեշտ է տաք պայքար մղել անոր դեմ» (33), «Ծապլվարի պուրժուազիան կը ներկայացնե Բես Սերգոն և իր մեկ քանի արբանյակները: Այդ կեղտոտ պուրժուան ունի երեք արտ, երկու կով, մեկ էշ և երկու այծ» (33), «Ծապլվարի մեջ բանվոր դասակարգը կը բաղկանա պայտար Մկոյե, որ միանգամայն երկաթագործ է» (35) և այլն:

Փանջունին միշտ իրականությունն է հարմարեցնում իր մակերեսային իմացություններին. կերպարի բնութագրական այս

⁹⁹ Հղումը միջնոդավորված է. տե՛ս **Голованева М.**, Язык абсурда в русской драме XX века, էջ 151:

(www.aspu.ru/images/File/Izdatelstvo/Gil/26.pdf),
<http://dic.academic.ru/dic.nsf/kuznetsov/69/абсурд>,
<http://dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/3/абсурд>

գիծը Օտյանը արտահայտում է արքայի միջոցով, որն է՛լ ավելի է ընդգծում նրա անհեթեթ մտածողությունն ու վարվեցողությունը:

Արքային հաճախ ձևավորվում է կերպարի չպատճառաբանված անհավանական որոշումներից, որոնք դարձյալ երգիծական մեծ ազդեցություն են թողնում: Օրինակ՝ «...Ծալվարի մեջ գրել կարդալ գիտցող ե՛ս միայն կամ. նույնիսկ քահանան կարդալ չի գիտեր: Այսու հանդերձ կը հուսայի որ հայտարարությունը ցնցող տպավորություն հառաջ պիտի բերեր երեկոյին, երբ գլուղացիք վերադառնային դաշտերեն» (48), «Ո՞վ է այդ պարոնը, ի՞նչ սկզբունքի կամ ի՞նչ գաղափարներու կը ծառայէ, դա բոլորովին անծանոթ է ինձ: Համենայն դեպս պետք է կատաղի կոիվ մղել անոր դեմ» (57), «...նույնիսկ եթէ դուռը բաց գտնենք, նախ պիտի խորտակենք ու հետո ներս մտնենք, այս է ներկա իրականության հրամայողական պահանջը» (104) և այլն:

Օտյանը քայլ առ քայլ խորացնում է սարկազմը՝ արքայի պատկերների ստեղծումը հասցնելով անսպասելի զուգորդումների: «Եկեղեցական ասպարեզը նմանապէս բաց է կիներու համար, որով կարելի ըլլա ունենալ կին-վարդապետ, կին-վանահայր, կին-եպիսկոպոս և կին առաջնորդ» (165-166),- սա «կնոջական էմանսիբացիայով» տարված Փանջունու և նրա գաղափարակից Սարսափունու կոչն է:

Ընդհանրապէս Փանջունու գաղափարները ծնվում են անտրամաբանականությունից, և նրա դատողություններում բացակայում է պատճառի ու հետևանքի փոխկապակցումը: Դեռ վեպի սկզբից երգիծաբանը տարբեր հուշումներով նախապատրաստում է ընթերցողին՝ ընդունելու Փանջունուն որպէս դատարկամիտ, շատախոս մի լեզվագարի, նաև՝ խելագարի:

Ինչպես նշվում է, նա չունի սեփական մեղքի գիտակցության ոչ մի նշույլ և առաջնորդվում է մարդկային ողբերգության մեջ միայն իր բնագդական մղումների հաղթանակը տեսնելու ոգևորությամբ¹⁰⁰։ Ուստի արսուրդը դառնում է անփոխարինելի լեզվամիջոց երգիծատիպի ստեղծման և, ընդհանրապես, վիպական գործողությունների կառուցման ու զարգացման համար։ Բացի նշված օրինակներից՝ կան արսուրդի նաև այլ արտահայտություններ, որոնք մեծացնում են երգիծանքի ազդեցությունը, մի նոր կողմից բացահայտում Փանջունուն։ Սակայն, ի վերջո, դրանք վեպում ամբողջությամբ ծառայում են Փանջունու կերպարի կերտմանը։

Այսպիսով, Երվանդ Օտյանի երգիծանքը ունի առավելապես բովանդակային արտահայտություն. նրա լեզվամտածողությունը չի ճանաչում լեզվական կաղապարներ և հատուկ ընտրված լեզվամիավորների ակնառու գործածություններ։

Կյանքի արատավոր կողմերն ու մերժելի երևույթները ներկայացնելիս, հասարակական-քաղաքական տարբեր տիպերին երգիծելիս Օտյանի ծաղրը ձեռք է բերում երգիծական զանազան նրբերանգներ, որոնք արտահայտվում են արտասովոր բառագործածություններով, ծավալվում են փոխաբերական տարբեր պատկերներում։

Երկից երկ փոխվում է գրողի նպատակադրումը, և երգիծանքի մի ձևը փոխարինվում է մեկ այլ ձևով։ Անցումը հումորից սատիրայի անհրաժեշտաբար ենթադրում է լեզվական միջոցների ընտրության փոփոխություն, ծավալում ու զարգացում։ Նկատելիորեն փոխվում է երգիծական պատկերի ստեղծման

¹⁰⁰ Տե՛ս **Էլոյան Ռ.**, Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, Եր., 1999, էջ 159։

միջոցը: Ավելին՝ որոշ դեպքերում պատկերավորման և արտահայտչական միջոցների տարածված գործածությունների կողքին հանդիպում են նաև այնպիսիք, որոնք կոնկրետ երկում դառնում են բովանդակային-գաղափարական արտացոլման առանցքային դրսևորումներ:

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԱՏ – Ապուշներու տարեցույցը

ԴԽԱ – Դատաստանական խորհուրդին առջև

ԵԺ-1 – Երկերի ժողովածու, հատոր 1

ԵԺ-2 – Երկերի ժողովածու, հատոր 2

ԵԺ-3 – Երկերի ժողովածու, հատոր 3

ԵԺ-4 – Երկերի ժողովածու, հատոր 4

ԵԺ-5 – Երկերի ժողովածու, հատոր 5

ԵԺ-6 – Երկերի ժողովածու, հատոր 6

ԸՓ – Ընկեր Բ. Փանջունի

ԹՏԽ-1 – Թիվ 17 խաֆիեն, գիրք Ա

ԹՏԽ- 2 – Թիվ 17 խաֆիեն, գիրք Բ

ԹՏԽ- 3 – Թիվ 17 խաֆիեն, գիրք Գ

ՀՏ – Հայ տիապորան

ՃՆ – Ճեպընթաց նորածինը

ՄԵ – Մեր երեսփոխանները

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԼԻԱՆԱ ՍԱՄՎԵԼԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆԻ

ԵՐԳԻԾԱՆՔԻ ԽՈՍՔԱՐՎԵՍՏԸ

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Լ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է «ՔՈՓԻ ՓՐԻՆԹ» ՍՊԸ-ում:
Ք. Երևան, Խորենացի 4-րդ նրբ., 69 տուն

Ստորագրված է տպագրության՝ 26.01.2022:
Չափսը՝ 60x84 ¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 9.25:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.ysu.am