

Հ. Վ. Մարգուլի

ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ՆՈՎԵԼՆԵՐԻ ՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ԿՍՈՒՑՎԱԾՔԸ

Պարոնյանի ստեղծագործության մեջ արևմտահայ գրականությունը թևակոխում է զարգացման մի նոր շրջան: Զարգացնելով նախորդ շրջանի գրականության դեմոկրատական սկզբունքները, ռեալիստական գեղագիտության էության խոր գիտակցությամբ, նա գրականությունը ծառայեցնում է կյանքի ուսումնասիրման, սոցիալական խնդիրների արծարծմանը:

Պարոնյանի գեղագիտությունն ու գեղարվեստական պրակտիկան իր սուր ծայրերից մեկով ամենից առաջ ուղղված է կյանքի օրինաչափությունների հետ հաշվի չնստող կեղծ ուժանտիկական ու կիսաարկածային սյուժետային կառուցվածքի դեմ, որ այնքան շատ տարածված էր ժամանակաշրջանի թե՛ ինքնուրույն, թե՛ հատկապես թարգմանական էժանագին գրականությունում: Հիշենք թեկուզ նրա նշանավոր ելույթը Տյուսարի «Մայտա» վեպի առթիվ կամ այդ բնույթի նրա բազմաթիվ քնարական միջամտությունները այլ ստեղծագործություններում:

Իր «Մեծապատիվ մուրացկանները» երգիծաբանը սկսում է սյուժետային կառուցվածքի հին սկզբունքների «պայթեցումով»: Անմիջապես սկսելով գործողությամբ, նա դրում է. «Կը տեսնե՞ք՝ որչափ պարզությամբ սկսա՞ր Պատմությունս հետաքրքրական ընելու ջանքով և անկից քանի մը հարյուր օրինակ ավելի ծախելու համար չըսի, թե նույն օրն սաստիկ հով մը կար, թե տեղատարափ անձրև կուգար, թե խառն բազմություն մը հետաքրքրությամբ դեպի ՚ի Ղալաթիո հրապարակը կը վազեր, թե ոստիկանությունն աղջիկ մը ձերբակալած էր և այլն խոսքեր, որովք վիպասաններն կսկսին միշտ իրենց վեպերը, ես ալ կրնայի ըսել այս ամենը, բայց չըսի, որովհետև նույն օրն ոչ հով կար, ոչ անձրև, ոչ խուռն բազմություն և ոչ ձերբակալված աղջիկ մը»:

Արդ, առանց կասկածելու հավատացե՛ք պատմությանս, որ ժամանակակից դեպք մ'է»¹:

Հին արժեքների վերաիմաստավորումը Պարոնյանի մոտ իրագործվում է ծիծաղի միջոցով, որը հանդիսանում է նրա մեթոդի կենսահաստատ հիմքը. ներքին ու արտաքին հիմնական տարերքը:

«Թող Հերակլիտի աչերեն հոսած արտասուներով գետեր ձևանան, թող ազային բանաստեղծներ Եփրատն ու Տիգրիսն Հայաստանի երկու աչեր ներկայացնեն և լան, թող պ. Զուխաճյանին ալ եղանակներ հորինել տան և եղանակով լան. ես, պարոններ, ես կը ծիծաղիմ և ծիծաղելու համար ոչ եղանակի կարոտություն ունիմ և ոչ դաշնակի»:

Պարոնյանի սատիրայում իրականության կենդանի և կոնկրետ վերարտացումը, նրա մոլթ ու ստվերոտ կողմերը, շնորհիվ գաղափարական առողջ

¹ Հ. Պարոնյան, Ծրկերի ժողովածու, տասը հատորով, հ. 2, ՀՍՍՐ ԳԱ հրատարակություն, 1964, էջ 7:

գիրքորոշման, ձեռք են բերում գեղագիտական ընդհանրացումների մեծ ուժը։
 Իրականության երգիծական վերադարձը, անկասկած, առաջին հերթին պայմանավորված է բացառվող երևույթների օբյեկտիվ այն առանձնահատկություններով, որոնց դեմ ուղղված է երգիծաբանի հարվածը։ Սատիրայի որպես իրականության արտացոլման գաղափարական-գեղարվեստական յուրահատուկ ձևի առանձնահատկությունների բացահայտման համար անհրաժեշտ է երգիծական ստեղծագործությունը համեմատության մեջ դնել կյանքի հետ, նրա սովորոտ կողմերի հետ, որոնք իրենց արտացոլումն են գտել տվյալ ստեղծագործությունում։

Այս հոգվածի նպատակը, սակայն, ոչ թե «ի՞նչի», այլ «ի՞նչպիսի» բացահայտումն է (չնայած դրանք միշտ միաձուլված են), այսինքն՝ սատիրայի գեղագիտական էության և մասնավորապես նրա ներքին ձևի տարրերից մեկի՝ սյուժետային կառուցվածքի սկզբունքների բացահայտումը։

Սատիրայի գեղագիտական էության գլխավոր առանձնահատկությունը պայմանավորված է տվյալ ստեղծագործողի կողմից կյանքում ծաղրելի, ծիծաղելի ու ժխտման շահանքների ու արտահայտման ձևի որոշմամբ։ Այստեղից և սատիրայի գլխավոր տարբերությունը սովորական էպիկական ստեղծագործությունից։

Հեգելը միանգամայն ճիշտ է նկատել էպիկական ստեղծագործության առանձնահատկությունը, որով նա տարբերվում է սատիրայից։ «Հանդես է գալիս միայն ստեղծագործությունը, այլ ոչ թե հենց ինքը՝ գրողը, բայց և այնպես այն, ինչ արտահայտվում է այդպիսի գեղարվեստական ստեղծագործությունում, պատկանում է նրան՝ գրողին, նա է ստեղծել այն՝ ներդնելով նրա մեջ իր հոգին, իր ամբողջ ոգին։ Բայց այն, որ նա այդպես է կատարել, բացահայտորեն չի երևում... էպիկական մեծ ուժի էությունը կայանում է այն բանում, որ մեզ թվա, թե ստեղծագործությունը կարծես թե երգում է ինքն իրեն և հանդես է գալիս ինքնուրույն, առանց հեղինակի»²։

Սատիրային էպիկական այսպիսի օբյեկտիվությունը օտար է, նրա ստեղծագործական աշխարհում բացակայում է «անտարբերության» սովորն իսկ, որի մասին գրել է նաև Բեյլինսկին։ Սատիրիկի կողմից իրականության երկատման շնորհիվ, երգիծական ստեղծագործությունում հաստատվում է գաղափարի և իրականության հարաբերության նոր սկզբունք։ Այստեղ բացակայում է գաղափարի անմիջական պոետիկական մարմնավորումը և գեղարվեստական կոնկրետացումը։ Իդեալը ապրում է անուսանելի, վերարտադրված կյանքի գնահատման ողջ համակարգում, լուսարձակվում է երգիծաբանի ծիծաղի միջով։ Տեսանելիորեն նկարագրվածի միջոցով լուսարձակվում է մի այլ իրականություն։ Սատիրային հատուկ այս երկատմը իր արտացոլումն է գտնում ստեղծագործության բոլոր կոմպոնենտներում, այդ թվում նաև սյուժեում։

Իրականության փաստերի կազմակերպումն ու համակարգումը՝ հեղինակային միջամտության տեսակետից, սատիրայում ունի առանձնապես բացահայտ բնույթ։ Երողը միշտ իր գնահատականն է տալիս նկարագրվող երևույթներին։ Նրա գոյությունը՝ շնորհիվ հումորի, հեգնանքի և այլի, միշտ առկա է։

² Гегель, Сочинения, т. 14, Лекции по эстетике, М., 1958, стр. 235.

«Սատիրական իսկական ստեղծագործությունում հեղինակի այդ բացահայտ միջամտությունը կամայականորեն չի խանգարում սյուժեի բնականոն զարգացմանը, այլ միշտ համապատասխանում է ստեղծագործության գեղարվեստական ներքին տրամաբանությանը»³։

Պարոնյանի սյուժեների կառուցվածքում դա արտահայտվում է հրապարակախոսականի՝ «սուբյեկտիվ» սկզբունքի և սյուժեի օբյեկտիվ անմիջական ընթացքի յուրահատուկ միաձուլմամբ։ Պարոնյանը որպես գրող ձևավորվեց «Մեղու», «Թատրոն» և այլ երգիծական թերթերում, և այդ առումով նրա երգիծանքի հրապարակախոսական արմատները հանրահայտ են։ Սատիրան միշտ էլ կապված է եղել հրապարակախոսության, ակնարկի հետ, որի շնորհիվ պամֆլետը և երգիծական ֆելիետոնը հրապարակախոսության մեջ և երգիծանքում ընդունակ են խաղալու մեծ դեր։

Այդ առանձնահատկությամբ է պայմանավորված նաև սատիրական ստեղծագործությունների ժանրային ճանկայունությունը։ Այսպես, օրինակ, Լթե մենք փորձենք որոշել, թե ո՞ր ժանրին է պատկանում Պարոնյանի «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» ստեղծագործությունը, պիտի կանգնենք դժվարության առաջ։ Այդ ստեղծագործությունում ընդգրկված գործերը ի՞նչ համարենք, մաքուր հրապարակախոսություն, պամֆլետ, ֆելիետոն, սովելներ... Այս բոլոր ժանրերի առանձնահատկությունները այստեղ յուրահատուկ կերպով միաձուլված են։

Այդ գործերի սյուժեների կառուցվածքը և պատկերավորման ողջ սիստեմը այնպիսին է, որ հնարավոր չէ դրանք անվերապահորեն նովել համարել։

Առաջին հերթին նշված գործերը զուրկ են նովելի այնպիսի հստակ ժանրային առանձնահատկությունից, ինչպիսին է «գործողությունը», սյուժեի զարգացման լարումը, արտացոլված երևույթի համակենտրոնացումը մի միասնական կոնֆլիկտում և այլն։ Այս պատկերներում գերակշռում է նկարագրայնությունը։

Նրանց կառուցվածքի ստրուկտուրան իրենց ամբողջության մեջ միանշանակ է. հեղինակը սկզբում հայտնում է նկարագրվող թաղի հիմնական արատը։ Այնուհետև հաջորդում է այդ մտքի մարմնավորումը տարբեր պատկերների միջոցով, որոնք մերկացնում են նկարագրվող թաղի կենցաղը, բարքերը, հաստատությունները։ Հատվածայնություն, նկարագրվածի թվարկություն, միասնական գործողության բացակայություն սյուժեում, հեղինակային ձայնի գերակշռում, ահա հիմնականում «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» գործի ժանրային առանձնահատկությունը։

Վերցնենք նշված գործերից որևէ մեկը, օրինակ, «Սեւամսրը»։ Այս ցիկլի գործերին բնորոշ սկզբնավորումն է, «Ահա վիճաբանելու, հախոյելու և իրարու գլուխ պատռելու հարմարություն ունեցող թաղ մը, որու մեջ մարդս Լթե վայրկյան մը մնա՝ ինքզինքն ազգային երեսփոխանական ժողովո մեջ կը կարծե և դուրս ելնելու ճար մը կը մտածե...»⁴։

Ինչպես տեսնում ենք, սկզբում հեղինակը տալիս է նկարագրվող թաղամասի էությունը։ Դրան հաջորդում են մի շարք պատկերներ՝ գինետում, դեղատնում և այլն, սրանց մեջ երկախոսությունների միջոցով մերկացվում են

³ Э. Л. Берт Я. Е., Некоторые вопросы теории сатиры в кн. «Проблемы теории литературы», М., 1958, стр. 281.

⁴ Հ Պ ա Ր Ո Ն Յ Ա Ն, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ 4, Երևան, 1934, էջ 187։

Թաղեցիների սերը դեպի անվերջ վեճերը «Ազգային սահմանադրության» շուրջը, նրանց մոլուցքը թաղային ժողովի անդամների անվերջ փոփոխությունների նկատմամբ: Այս բոլոր նկարագրությունները շատ հաճախ ընդմիջվում են հեղինակային հեգնական միջամտություններով նկարագրվող արատի առթիվ. «Ինչ որ կր պատմենք հոս՝ տարին 5—6 անգամ կպատահի այս թաղին մեջ: Սահմանադրության հաստատությունն է վեր չէ եղած թաղական մը, որ իր պաշտոնավորության ամբողջ շրջանն լրացուցած ըլլա...»⁵: Կամ մի այլ տեղ, հեղինակային բացահայտ միջամտություն. «Ազգային վիճաբանությունները տեղի չեն ունենար միայն այն տեղերն՝ ուր որ պետք էին ըլլալ»⁶:

Հեղինակը իր այս շարքի գործերը սովորաբար ավարտում է տվյալ թաղի եկեղեցու, դպրոցների և այլի քննադատությամբ, թաղեցիների զբաղմունքի նկարագրությամբ, թաղի օդի որպիսության բացահայտումով, որը երբեմն համընկնում, երբեմն հակասում է թաղեցիների զբաղմունքին: Ահա բնականորի մի բնորոշ նկարագրություն. «Թոր Գաբուի օդը շատ առողջ է, և եթե այսպես շարունակե՝ քահանաները այդ թաղեն հրաժարիլ պիտի ստիպվեն վասնզի բնավ ննջեցյալ չըլլար եղեր»⁷:

Այսպիսին է ընդհանուր առմամբ սյուժեի կառուցման սկզբունքը «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» գործում:

Ծիշտ է, փոքր կտավի այս գործերի շարքում հանդիպում են նաև առանձին պատկերներ (մասնավորապես երկախոսություններ), իրենց էությամբ ավելի մոտ նովելին կամ սյուժեի ներքին այնպիսի լիցքավորմամբ, որ նովելի համար հիանալի հիմք կարող էին ծառայել:

Ինչդիքը այստեղ, իհարկե, սոսկ երկախոսությունը չէ (երկախոսությունը օգտագործվում է նաև այլ ժանրերում): Դիալոգը իր մեջ կարող է նաև դիտարկել ընթացք չպարունակել (այդ բանի հետ մենք հանդիպում ենք, օրինակ, «Իճատիյե» թաղամասի նկարագրությունում, որտեղ դիալոգը հանդես է գալիս սոսկ որպես մերկացման հրապարակախոսական ձև, որի մեջ երկշորդ խոսակիցը միանգամայն պասսիվ է և իր հարցերով միայն օգնում է հեղինակի մերկացումներին): Բայց «Իերու» և «Քասըմ փաշա» թաղամասերին նվիրված նկարագրություններում եղած դիալոգները ներքնապես նովելային են, նկարագրվող երևույթներին հաջորդում են կոնկրետություն և պատկերավորություն:

Ինչ վերաբերում է «Յուսկյուտար յնի Մահալեյին», ապա սրա սյուժեի զարգացմանը նպաստում է որոշակիորեն ընկալվող գործողությունը: Սովորական մուտքից հետո հեղինակը պասմում է մի փոքրիկ պատմություն տեղացի հայերի և հույների բախման մասին: Պատմությունը ունի իր հանգույցը՝ հույները հայերին էժան գնով առաջարկում են մի հողամաս գերեզմանոցի համար: Գործողության հետագա զարգացումը տեղի է ունենում երկախոսության ընթացքում. հենց այդտեղ էլ պարզվում է կոնֆլիկտի ողջ երկիմաստությունը: Դիմենք գործին.

«—Ձեռ այս աստվածահաճո գործին համար վարձատրություն ալ պիտի ընդունիք...»

5 Նույն տեղում, էջ 190.

6 Նույն տեղում, էջ 192.

7 Նույն տեղում, էջ 198.

— Չէ, չէ, մենք կաշառքով գործ չենք տեսներ:

— Կաշառք... աստված չընեն:

— Չենք ուզեր որ ըսեն, թե աղաները ստակ կերած են ու ազգին տեղն ուրիշին ծախած են:

— Մենք ալ չենք ուզեր⁸:

Թվացող կոնֆլիկտը լուծվում է այն ժամանակ, երբ հայերը տվյալ գործարքի համար գտնում են համապատասխան արտահայտություն.

« — Ուրիշ բան է, եթե դուք մեր տեսած գործեն գոհ ըլլաք և ձեր շնորհակալությունն հայտնելու համար մեզի դրամական նվեր մը ընեք... նայե, ատոր ըսելիք չունինք, իբրև նվեր կընդունինք. բայց իբրև կաշառք բնավ երբեք, ատ մեր պատվուն կը դիպչի»⁹:

Սյուժեի ընթացքը լարման է հասնում այն դեպքից հետո. երբ ժողովուրդը վրդովվում է հարուստների արարքից («ժողովուրդը կը հուզվի. գերեզմանատան մեջ կոխվը կսկսի, հիսունեն ավելի հայ երիտասարդներ կը բանտարկվին»):

Հարումը վերջանում է լուծումով. «...ազգը մեծ դժվարությամբ կարող կըլլա առնելու գերեզմանատան կեսը հույներեն՝ որք ամբողջ գերեզմանատունը կընել կուզեին»¹⁰:

Տրադիցիոն իմաստով ըմբռնված սյուժեի բացակայությունը այս պատկերներում բուրրովին էլ չի նշանակում, թե գեղարվեստական իմաստով դրանք լիարժեք գործեր չեն: Եվ եթե այս գործերում չկան կոնկրետ կերպարներ և բնավորություններ, որոնք աստիճանաբար զարգանան ու ձևավորվեն, ապա որոշակիորեն հանդես է դալիս սատիրայի մի այլ առանձնահատկությունը՝ հեղինակի բացահայտ ներկայությունը, նրա միտումը, որն ընդհանրացնող պատկերներով և տիպերով նկարագրվող երևույթները օժտում է յուրահատուկ պատկերավորությամբ:

Միտումը Պարոնյանի մոտ հանդես է գալիս, անկախ ժանրից, զանազան տեսակներով ու ձևերով:

Սյուժեի գործողությունը երբեմն դրսևորվում է որպես հեղինակային գաղափարների մեթաֆորիզացիա: «Խոսակցությունը մեռելոց» գործում Պարոնյանի այն գաղափարը, որ արդարությունը բուրժուական հասարակարգում սոսկ մի միջ է, հանդես է գալիս ուղղակիորեն Արդարության ու Գթասրտության միջև տեղի ունեցող դիալոգում:

«Փաստաբանների խորհրդակցությունը» փոքր կտավի գործում բուրժուական փաստաբանական գործունեության մերկացումը տրվում է կոմիկական սիտուացիայի միջոցով: Դատը հանձնարարված է մի փաստաբանի, որը խորհրդակցելով ուրիշների հետ, հանգում է հաշտեցման գաղափարին: Արտառոց եզրակացություն, որը վկայում է խորհրդակցության անիմաստությունը:

Միտումն իր ուղղակի արտահայտությունն է գտնում նաև հեղինակային քնարական բազմաթիվ շեղումներում: Փիլիսոփայական, քնարական և հրապարակախոսական այդ շեղումները պայմանավորված են սատիրայի գնա-

⁸ Նույն տեղում, էջ 205:

⁹ Նույն տեղում, էջ 206:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 206:

հատողական և անալիտիկ ֆունկցիաների հետ: Հատկապես շատ են դրանք «Մեծապատիվ մուրացկաններում»: Մուսանների վարձատրության, խորհրդածությունների փառասիրության, ազգային խորհրդի գործունեության մասին, փոխադարձ սիրո և առանց սիրո կնքված ամուսնությունների, հոգևորականների և ճառախոսների դատարկախոսության և այլ բազմաթիվ երևույթների մասին:

Պարոնյանը շատ հաճախ սկսում է հրապարակախոսական բնույթի ներածականով, որին հաջորդում է նույն մտքի մարմնավորումը նովելիստական փոքրիկ պատկերների մի ամբողջ շարքում:

Կառուցման այս սկզբունքը ունի որոշակի առավելություն. սյուժեի գաղափարական բովանդակությունը և ինտելեկտուալ նշանակելիությունը ստեղծվում է ոչ միայն պրոբլեմի խորությունից ու ամբողջականությունից, որը արտահայտվում է պատկերավորության ողջ սիստեմում, այլ նաև ի հաշիվ գրողի և ընթերցողի միջև ստեղծվող անմիջական ու ակտիվ փոխհարաբերության: Քնարականի ու էպիկականի, բանականի և պատկերավորման այսպիսի միաձուլումը չափազանց տիպական է սատիրայի շատ կերպարների համար (հիշենք, որ Ս. Շչեգրինն այդ սկզբունքը օգտագործում է համարձակ): Սա, իհարկե, միակ հնարավոր սկզբունքը չէ սատիրական սյուժեներ կերտելու համար: Գեղարվեստական գաղափարը մարմնավորելով փաստի ճշմարտացիության մեջ, Պարոնյանը օգտագործում է երգիծական բազմաթիվ միջոցներ: Դրանք բոլորը խորապես բովանդակալից են, ենթարկվում են հասարակական մերկացման հիմնական նպատակին և ելնում են Պարոնյանի երգիծական վարպետության անսպառ սրամտությունից:

Սյուժեի կառուցման ամենագլխավոր ու բնորոշ սկզբունքը հանդիսանում է գրոտեսքային սիտուացիաների ստեղծումը, որոնք միաժամանակ գրոտեսքային բնավորություններ են ստեղծում: Դրանց միջոցով բացահայտվում է մասնավորապես «Մեծապատիվ մուրացկանների» և «Քաղաքավարության վնասների» սյուժեների իմաստը: Սատիրական մեթոդը Պարոնյանին թույլ է տալիս մեծ համարձակությամբ խախտելու փաստերի ռեալ հավաստիությունը: Նրա կողմից ստեղծված սատիրական միջավայրը, թվում է թե հակադիր է իրականության օբյեկտիվ ռեալիստական պատկերմանը: Բայց հենց այդ պայմանական պատկերավորությունն էլ, ծայր աստիճան սրելով նկարագրվող երևույթների տեսանելի որոշակիությունը, արտահայտում է տվյալ ժամանակաշրջանի բուն էությունն ու ոգին: Ըստ որի, արտաքին փաստերը էության հետ հարաբերվում և միացվում են ուղղակիորեն, դրվում են կողք-կողքի: Ստացվում է գրոտեսք:

Ժանրային առանձնահատկություններով «Քաղաքավարության վնասները» չափազանց մոտ է նովել-հանգամանքների տեսակին: Այստեղ ևս բացակայում է տրագիցիոն նովելին հատուկ սյուժեն: Կոմիզմը ստեղծվում է մի միջադեպի միջոցով, որը սովորաբար չի փոխվում նովելի դարգացման ամբողջ ընթացքում: Բայց այդ միջադեպ-երևույթին, հերոսների վերաբերմունքի և, այդ վերաբերմունքի հետագա փոփոխման մեջ ներդրված է նովելային մի յուրահատուկ կոնֆլիկտ, որը իր լուծումն է գտնում նովելի վերջում, այդ միջադեպ-երևույթի անսպասելի փոփոխությամբ: Վերջին առանձնահատկությունը, այսինքն սյուժեի լուծման գործում «անսպասելիությունը», բնորոշ է առհասարակ «մաքուր» նովելին:

Այդ առանձնահատկությունը քննարկենք այդ շարքի մի նովելում: Մկրտիչ աղայի մոտ որպես հյուր գալիս է տիկին Թագուհին իր աղջիկներով: Տանտիրուհին չափազանց ուրախ է և ողջունում է նրանց գալուստը: Հանգույցը, որը ձևավորվում է այս երջանիկ հյուրընկալության հիման վրա, ստեղծում է մի մթնոլորտ, որը լի է խաղաղությամբ ու երջանկությամբ և ոչ մի կոնֆլիկտ չի ենթադրում: Բայց ահա, Մկրտիչ աղայի մոտ, որը դժգոհ է հյուրերի գալուստից, գաղտագողի մուտք է գործում հետագա բախման հնարավորությունը. «Ո՛ր պիտի պառկին անոնք, տեղ չունինք... վերմակ չունինք...»¹¹: Սակայն ընդառաջելով հյուրերին, պահպանելով քաղաքավարության պահանջները, նա ևս արտահայտում է իր ուրախությունը: Վերականգնվում է առաջին պատկերը (կնոջ կողմից հյուրերի գրկաբաց ընդունումը) և Մկրտիչ աղան իր կնոջ օրինակով հյուրերին առաջարկում է մնալ էլի 2—3 օր... Հենց այստեղից էլ սկսվում է կոմիդի, այսինքն անսխալ միջադեպ-պատկերում անտեսանելիորեն սաղմնավորվում է հետագա կոնֆլիկտը:

Հյուրընկալության երկրորդ օրից երկախոսության երգիծական ենթատեքստը ուժեղանում է: Օր օրի կրկնվում է նույն դիալոգը, նույն մոտիվը, որը տանտերերի կարծիքով իրենց կարող է փրկել ստեղծված դրությունից:

«—Երեք օրին ավելի չեմ մնար ամա, սա հասկցա՞ք: Չանձրություն կուտանք կոր նե...»

— Չանձրություն չեք տար կոր... Դուք անհանգիստ կըլլաք մեկ անկողնույն մեջ,— կրսե Մկրտիչ աղային կինը»¹²:

Այս պատճառաբանությունը, սակայն, չի լուծում ստեղծված իրադրությունը: Հետագա դեպքերը՝ աղջկա հիվանդությունը, հյուրերի ակնարկը ամուսնու գալուստի մասին և այլն, ոչինչ չեն ավելացնում կոնֆլիկտի լուծման գործում: Այդ բոլորը գրոտեսքային վիճակի են հասցնում ստեղծված իրադրությունը, բայց դեռևս չկա անսպասելի լուծումը: Միայն 10-րդ օրում, երբ հյուրերը վերջապես պատրաստվում են մեկնել, հեռագիր են ստանում. որի մեջ ամուսինը հայտնում է իրենց թաղամասում ծաղիկ հիվանդության տարածումը և առաջարկում է ընտանիքին շարունակել մնալ Մկրտիչ աղայնեց տանը: Այս լուծումը, որը ինքնին մի անլուծելիություն է, հերոսներին կրկին վերադարձնում է և դնում արդեն հայտնի գոյավիճակում, և մի անգամ ևս ընդգծում քաղաքավարությունից բխող իրենց գոյավիճակի ողջ կոմիդիան ու տրագիկումը:

«Մեծապատիվ մուրացկաններում» դրությունը այլ է. անանուն հերոսները՝ դերասան, բանաստեղծ, խմբագիր. նկարիչ, ներկայացված են իրենց էությունը ուղղակիորեն համապատասխանող արատներով: Նրանցից յուրաքանչյուրն իր անհատական խառնվածքի համապատասխան բացահայտում է իր էությունը և այն հանգամանքներում, որոնց պայմաններում հավաքվում է նրանց գործողությունները, բացահայտվում է նրանց անկման ողջ դրամատիզմը:

Պարոնյանի մոտ անեկդոտային գոյավիճակները հաճախ ստեղծվում են թյուրիմացության մոտիվի հիման վրա: Սոցիալական կարևոր երևույթ, որի շուրջ ստեղծվում է սատիրան, փոխանակվում է փոքր և անմեղ երևույթով:

¹¹ Զ. Պարոնյան, ՆԺԺ, 1936, հ. 7, էջ 152:

¹² Նույն տեղում, էջ 153—154:

Գինեւներում, փողոցում, շուկայում, բաղնիքում կամ ընտանիքում տեղի ունեցող կենցաղային դեպքերի միջոցով մերկացվում են սոցիալական խորը արատներ («Քաղաքավարության վնասներ», «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ»)։ Օգտագործվում է ունի և կեղծ գույավիճակների խաբկանքի սրամիտ հնարանքը։ Այդպիսին են «Թյուրիմացության» շարքի նովելները, որոնց մեջ այդ հնարանքի հիման վրա տրվում է բարքերի սատիրան։ Դրամատիկական կոնֆլիկտները (ամուսնու և կնոջ, հոգևորականների և հարուստների վեճեր) ավարտվում են կեղծ հաշտեցումով։

Ամուսնու և կնոջ վեճը իր մեջ աներկբայորեն կոնֆլիկտ է սլարունակում. ամուսինը պահանջում է, որ կինը հագնվի պարզ, առանց պճնազարդարումների, իսկ կինը պնդում է հակառակը։ Սկզբում տեղի է ունենում իրական լուծումը՝ բախում, բաժանում։ Միջամտում են բարեկամները, ցանկանալով հաշտեցնել նրանց։ Եվ այստեղ տեղի է ունենում կեղծ լուծումը։

«— Իրարու միտք չհասկանալե ծագած է այս վեճն։ ...Արդեն ես չափազանց պարզասերներ են չեմ ախորժեր։

— Հապա ես, որքան կզգվիմ չափազանց պճնասերներն»¹³։

Այդպես է լուծվում նաև վեճը Բողաամու էջի գույնի մասին, «Մեկ մասը կը պնդեր, թե ճերմակ էր, իսկ մյուս՝ թե սև էր»¹⁴։ Ժողովների մասնակիցներից մեկը հանդես է գալիս դեմագոգիկ ելույթով, նպատակ ունենալով հաշտեցնել հակառակորդ կողմերին. «...Ես կը տեսնեմ, թե երկու կողմին ալ կարծիքներն միևնույն են, բայց այն եղանակն և ձևն, որով ձեր միտքն կարտահայտեք՝ դիչ մը ճապաղ ըլլալուն համար թյուրիմացության տեղի տված է»¹⁵։

Այդպիսիք են իբր թե բոլոր տարածայնությունները, բառերի ոչ ճիշտ գործածման, թյուրիմացության և թյուրատեսության արդյունք. այս է սյուժեների հեգնական ենթատեքստը։

Դեմագոգիկ բառերի ուժը հոգևորականին ստիպում է հավատալ, որ հարուստը ուզել է իրեն ոչ թե ծեծել, այլ փախալի։ Ուղղակի թյուրիմացություն է տեղի ունեցել։ Թյուրիմացություն բառը չափազանց սրամիտ է օգտագործվում սյուժեում, որի ենթաիմաստը այն է, թե անկարելի է ճշմարտությունը ճանաչել այնպես, ինչպես որ է, այլապես թյուրիմացություն տեղի կունենա։ Բայց ճշմարտությունը այնքան ակնհայտ է, որ հեղինակը գործի վերջում, փաստորեն սյուժեից դուրս, ուղղակիորեն հայտարարում է. «Սույն վերջին դեպքին մեջ հաշտությունն ենթադրական է, որովհետև, ինչպես կիմանանք, կրոնավորն թյուրիմացությամբ շուգեր փակել խնդիրն...»։ Բայց ահա հեղինակի եզրակացության մեջ նորից լուսավորվում է հեգնական իմաստը. «Ինչպես կերևի, մեր մեջ թյուրիմացությունն է, որ ծնունդ կուտա վեճերու և վախճան կուտա անոնց, և ասանկ թյուրիմացություն մ'ալ պետք է մեր ազգին»¹⁶։

Այստեղ հեգնանքը սերտորեն միաձուլվում է սատիրայի (բանավեճի առարկայի ոչնչության մերկացում) և հումորի հետ (բանավեճի բովանդակության ոչնչության և այն լուրջ ձևի անհամապատասխանության միջև, որով բանավեճում են հակադիր կողմերը)։

¹³ Նույն տեղում, էջ 257.

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 257.

¹⁵ Նույն տեղում.

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 259—260.

նույն երևույթներին մենք ականատես ենք նաև «Մեծապատիվ մուրացկաններում»:

Անէականը (Արիստողոմ աղայի ամուսնանալու նպատակով Պոլիս ժամանելը) ներկայացվում է որպես սյուժեի գլխավոր առանցք: Հեղինակը իր հերոսի միջոցով անընդհատ հիշեցնում է այդ ամուսնության և դրա անիրագործելիության մասին: Դրա մասին Արիստողոմ աղան պատմում է նույնիսկ քահանային և զժգոհում, որ իրեն գոնե մի պահ հանգիստ չեն թողնում: Համաձայնվելով Արիստողոմի հետ, քահանան միաժամանակ ասում է. «— Իրավունք ունիք, ժամանակներն ալ գեշ են, էֆենդիս, դրամական տալնապ, տալնապ դրամական ամենուրեք կը տիրեն, ազգին աղփատները շատ են...»¹⁷:

Եվ սա գլխավորն է, էականը, և հանդիսանում է ողբերգականի այն հիմքը՝ ներդրված կոմիկական սյուժեում, որը սակայն արտահայտվում է հենց այնպես, ի միջի այլոց:

Պարոնյանի նովելներից շատ շատերը բացառապես կառուցված են դիալոգի վրա: Երկախոսությունների սրընթաց զարգացման ընթացքում բացահայտվում են բնավորությունների որպիսությունը, նրանց վերաբերմունքը շեպի իրականությունը: Երկու խոսակիցների դիալոգի միջոցով, որոնց կարծիքները իրարամերժ լինելով հանդերձ սխալ են, անուղղակիորեն ճառագայթում է, արտացոլվում հեղինակի համոզմունքները, ըմբռնումները:

Ահա իրար են բախվում շողորթ խմբագիրն և իր սունգուկներին նվիրված Արիստողոմ աղան, որը նոր է ժամանել Պոլիս. «— Արդարև մայրաքաղաքս ինքզինքը բախտավոր համարելու է քնզի պես պատվական ազգային մը, շնորհալի երիտասարդ մը, ողջամիտ մեկը...»

— Սնտուկներս...

— Ազնիվ սիրտ մը, վեհանձն հոգի մը...

— Բեռնա...

— Հայրենասեր անձ մը...

— Կիրները...

— Ազգասեր, ուսյալ, կրթյալ...

— սնտուկ...

— Դաստիարակյալ...

— ներս առին, տարին...

— Ազնվասիրտ, ազնվախոհ, ազնվադեմ մեկը իր մեջ ունենալուն համար:

— Սնտուկներուս մեջ ատանկ բաներ չկան, պատասխանեց Արիստողոմ աղան քալել սկսելով՝ բեռնակիրները գտնելու համար»¹⁸:

Կերպարը կենդանանում է, որի հիմնական էությունը նրա նվիրվածությունն է, անսահման հոգատարությունը իր ունեցվածքի նկատմամբ: Արիստողոմ աղայի բախումը իրեն խորթ միջավայրի հետ և նրա օտարություն այդ միջավայրից, հետագայում արվում է տեղի ունեցող վեճերի բովանդակության և Արիստողոմին զբաղեցնող մտքերի անհամապատասխանության բախումով, որի կյասիկ արտահայտությունը Մանուկ աղայի հետ ունեցած դիալոգն է:

«Առանց միջնորդի փեսացու գտնելը» իրենից ներկայացնում է դիալոգային ձևի նովելիստական պատկերիկներ: Այստեղ կարևորը տեղի ունեցող

¹⁷ Հ. Պարոնյան, Ընտիր երկեր, Երևան, 1954, գիրք 1, էջ 445 (ընդգծումները իմն են.—Հ. Մ.):

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 379.

երկախոսության արտաքին ոչնչությունն է և դրան հակադրված ներքին խորիմաստ բովանդակությունը: Հայրը ուզում է աղջկան ամուսնացնել և սրճարանում հանդիպելով մի երիտասարդի, խոսքի ուժով իր ցանցն է առնում նրան, եվ ամուսնությունը առանց միջնորդի կկատարվի:

Սյուժեների գեղարվեստական նշանակելիությունը շատ հաճախ ուժեղացվում են մասսաների (դետալների) օգնությամբ, որոնք երբեմն սյուժեի գործողությունների հետ ուղղակիորեն չեն էլ առնչվում: Գաղափարական մտահղացման հետ խորապես հարաբերակցված, դրանք ընդհանրացնում, նոր գծեր են հաղորդում պատումին, երբեմն նույնիսկ նոր թեմա են բերում իրենց հետ: Միանգամայն ակնհայտ է սյուժետային մասսաների գաղափարական գերը, ինչպես, օրինակ, Աբիսողոմ աղայի կրկնվող հիշատակումները իր կյանքի, ձիերի, բաղերի մասին և Աբիսողոմին ընդառաջ գնացող իշու դեպքը: Վերջին դեպքը նոր տեսանկյունից է բացահայտում Աբիսողոմի բնավորությունը, ինչպես նաև հեղինակի հեզնանքը Աբիսողոմի նման մարդկանց նկատմամբ: Գեղարվեստական մասսարը, մետաֆորան, երևույթների հիպերբոլացումը կազմում են սյուժետային մի յուրահատուկ հյուսվածք, որի մեջ բոլոր բաղադրամասերի միաձուլմամբ ստեղծվում է սատիրական պատկերը:

Սատիրական սյուժեում առանձնապես մեծ է բառախաղերի դերը: Բառախաղերի օգնությամբ, մի ոչ մեծ խորհրդածությունում իսկ, «վիճակագրությամբ և ընդհանրացումներով» բացահայտվում է ոչ միայն ծիծաղելին, այլև երևույթների ողբերգական կողմը:

Պոլսում բժիշկների քանակը զնալով ավելանում է, յուրաքանչյուրին ընկնում է երկու բժիշկ, իսկ որքան բժիշկներ մեռնում են առանց հիվանդների... (սեծապատիվ մուրացկաններ): Եվ բժիշկը ևս ստիպված է շողոթորթել:

«—Շնորհակալ եմ, որ Աբիսողոմ աղան դուք եք. ձեր գալուստը լրագրի մեջ կարդացի և շատ ուրախացա, որ ազգերնուս մեջ քեզի պես ազնիվ սիրտ կրող ազգասերներ պակաս չեն. վասնզի այն ազգն, որ ազգասեր չունի յուր մեջ. ազգ չէ:

—Այո՛:

— Փոխադարձաբար այն ազգասերն ալ, որ ազգ չունի, ազգասեր չէ:

— Շիտակ է»¹⁹:

Տգետ Աբիսողոմ աղան ամբողջապես շշմում է փռույց այս բառակույտից: Բայց ահա բժիշկը ականա ասում է նաև մի ճիշտ բան.

«—...Երբ աշխատավոր մը վարձքը չընդունիր յուր աղգեն, բնականաբար կը վհատի և երբեմն կը խորհի երթալ ինքզինքը ծովը նետել»:

Բառախաղերի օգնությամբ սյուժեում տեղի են ունենում ոչ միայն բնավորությունների բացահայտում, այլ նաև հեղինակային մերթ հեզնական մերթ թունոտ մերկացումներ:

Գեղարվեստական այս հնարանները Պարոնյանի մոտ երբեք ինքնանպատակ չեն, երբեք չեն ծառայում ընթերցողից էժանագին ծիծաղ կորզելու ձգտումին, այլ մշտապես ծառայեցվում են կյանքի սատիրական-գաղափարական իմաստավորմանը: Սերտորեն միաձուլվելով սատիրայի և հումորի հետ, դրանք դառնում են նկարագրվող երևույթների և մարդկանց կոմիքմը ուժեղացնելու միջոցներ:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 426:

Մինչև այժմ ասվածից կարելի է անել ևս մի ընդհանրացում. դա սատիրայի ազատ հարաբերությունն է ձևի նկատմամբ: Դրա մասին դրել է Շչեդրինը իր Պիպինին դրած հայտնի նամակում. «Ընդհանրապես ես ինձ համար մշակեցի մի համոզմունք, թե ձևական ոչ մի սահմանափակությամբ հարկավոր չէ նեղվել, և նկատեցի, որ սատիրայում դա ոչ միայն տգեղ չէ, այլ երբեմն նույնիսկ անէֆեկտիվ չէ»²⁰:

Ենթադրվեց տական ձևերի օգտագործման այս բազմազանությունը երգիծական պատումին տալիս է լայն հնարավորություններ, նպաստում է ժանրերի խաչաձևմանը: Սատիրայում ձևերի այդ ազատ օգտագործման փաստն է, որ մեզ թույլ տվեց «Մեծապատիվ մուրացկաններ» երգիծական վիպակը ևս քննարկել Պարոնյանի նովելների շարքում: Չնայած վիպակի ժանրային որոշակիության, գործողությունները իրար կապող միասնական հերոսի գոյության, վիպակի ամեն մի մասը առանձին կարելի է դիտարկել ու քննարկել նաև որպես ինքնուրույն մի նովել, որը ունի իր յուրահատուկ կոնֆլիկտը:

Պարոնյանը շատ լավ գիտակցել է իր այս գործի ժանրային յուրահատուկ առանձնահատկությունը: «Ազնիվ ընթերցողն... տեսնելով գրեթե միօրինակ տեսարաններ, որք բնավ հարաբերություն չունին իրարու հետ, քանի մր անգամ մտքեն անցուց անշուշտ, թե ինչու՞ միայն Արիստողոմ աղային օձիքը բռներ կերթանք և մյուս անձերն, անգամ մը ներկայացնելն ետքը, բոլորովին կը մոռնանք... Կարծեմ կրկնություն է ըսել, թե ես ալ ուրիշ վեպերու տեսարաններով չէի կարող գրել Մեծապատիվ մուրացկաններս, որոնց բնությունն է աներևույթ ըլլալ Արիստողոմ աղային անգամ մը ներկայանալն ետքը: Կը խոստովանիմ, որ եթե սույն նյութը Օվրատիոս առններ, երգիծանք մը կը շիններ, և եթե Մուլիեռ ձեռք անցուններ, կատակերգություն մը կը հորիններ. բայց մենք որ ապրելու պետք ունինք, ստիպված ենք ժամանակին հարմարիլ, շատ անգամ բանթալոնեն բաճկոն և երգիծանքեն վեպ շինելով»²¹:

Պարոնյանի երգիծանքի ազդեցությունը մեծ է: Ութսունական թվականներին ստեղծագործող գրեթե բոլոր գրողները այս կամ այն չափով ազդվել են նրանից, որդեգրել, շարունակել և զարգացրել են ռեալիզմի ու ժողովրդայնության նրա ավանդները:

А. В. Маргуни

О СТРУКТУРЕ СЮЖЕТА НОВЕЛЛ ПАРОНИЯНА

Р е з ю м е

В сатире обычно своеобразно пересекаются признаки различных жанров, начиная с пародии и драматического представления, диалога вплоть до художественного очерка, в которых нетрудно уловить новеллистические элементы. Эта жанровая «зыбкость» сатиры, а также отсутствие в ней сюжета в традиционном понимании исходят из специфиче-

²⁰ Э л ь с б е р г Я. Е. Вопросы теории сатиры, в кн. «Проблемы теории литературы», М., 1958, стр. 282.

²¹ Հ. Պարոնյան. Ընտիր երկեր, Երևան, 1954, գիրք 1, էջ 437:

ских особенностей сатиры как особого идейно-художественного принципа изображения действительности.

Этот особый угол зрения, избираемый Пароняном, вызывает новый принцип соотношения между идеальным и реальным в сатирическом сюжете. Идеал здесь живет не непосредственно, а во всей поэтической оценке изображаемого, вырастает из всей совокупности ситуаций и образов, просвечивает через смех сатирика.

Именно с оценочной и аналитической функциями сатиры связывается ее публицистичность. В частности, в пароняновских новеллах это выражается либо в прямом соединении публицистического элемента к непосредственному сюжетному действию, либо в аллегорическом преподнесении авторских убеждений и идеалов. Последние иногда совершенно выпадают из основного сюжетного конфликта в форме лирических, публицистических и философских отступлений.

Но самый распространенный способ построения сатирического сюжета в новеллах Пароняна—это создание гротескных ситуаций. Здесь используются им многообразные сатирические средства: мотив недоразумения, при котором скрывается в юмористическом или ироническом подтексте истинный конфликт, получая мнимое разрешение; игра слов, диалог, сатирическая деталь, и т. д. Все эти приемы глубоко содержательны; сочетаясь друг с другом они усиливают комизм изображенных состояний и характеров и служат средством сатирического осмысления жизни.