

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԼԵԶՎԻ ԵՎ ՈՃԻ ՀԱՐՑԵՐ

Հ. Գ. ՂԱԿՈՐՅԱՆ

ՊԱՐԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ Դ. ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ

1

Լեզվաոճաբանական վերլուծության կարևոր բնագավառներից մեկը գեղարվեստական գրավոր տեքստի (այսուհետև՝ ԳՏ) կառուցվածքի տարրերի կոմպոզիցիոն կազմակերպման քննությունն է: Այս տեսանկյունից՝ առավել սրվում է հետաքրքրությունը պարբերության (արգացի) նկատմամբ, որի իմաստաբանական և կառուցվածքային առանձնահատկությունները գրողի անհատական հակումների ու նախասիրությունների, ոճի ու գրելաձևի բնորոշ կողմերից են:

Բնականաբար, մենք այստեղ, թեկուզև թուուցիկ, չենք շոշափելու հայրենական լեզվաբանության մեջ տեքստի այդ հատվածի ուսումնասիրության ո՛չ ավանդույթները¹, ո՛չ էլ մանավանդ դրա տերմինային բնորոշման խայտաբղետությունը²: Սակայն հետագա շարադրանքի, ինչպես ասում են, հիմնավորման մղումով մեղ թույլ ենք տալիս ամենաընդհանուր գծերով բնութագրել պարբերությունը, խոսել դրա հատկանիշների մասին, ինչպես նաև արժարժեքի տեսական որոշ հարցեր՝ ելնելով Դ. Դեմիրճյանի պատմվածքներից³:

Պարբերությունը գրավոր խոսքի կառուցվածքային-կոմպոզիցիոն և ոճական միավոր է, որը միաժամանակ կատարում է

¹ Հարցի պատմության համառոտ ուրվագիծը տե՛ս Դ. Յ. Տալգան, Синтаксическая стилистика (сложное синтаксическое целое), М., 1973, էջ 12:

² Հմմտ. բարդ ամբողջությունների կապակցություն, բարդ շարահյուսական ամբողջություն կամ միասնություն, վերֆրազային միասնություն և այլն:

³ Քննությունը կատարված է երկերի ժողովածուի առաջին (1955 թ.) և երկրորդ (1956 թ.) հատորների պատմվածքների նյութի վրա:

գեղագիտական և հաղորդակցական գործառնություն։ Այն մեկ նախադասությամբ կամ մի քանի նախադասության թեմատիկ միավորումով մեկ հիմնական հաղորդում պարունակող այնպիսի ամբողջական կառույց է, որ մեծ մասամբ ունի բովանդակորեն յուրահատուկ և հստակ առանձնացնող նշանակություն։ Պարբերությունը ամենից առաջ կապված է, այսպես ասած, շարահյուսական բնութագրումների հետ և ընկած է այն տպավորության հիմքում, որ մեզ վրա թողնում է գեղարվեստական քիչ թե շատ ծավալուն տեքստը։ Պարբերության միջոցով ընթերցողին սովորաբար հաղորդվում է ինչ-որ նոր բան, որը կամ կարող է կարևոր լինել տվյալ հատվածի սահմաններում, կամ՝ ամբողջ ստեղծագործության, կամ կարող է ինքնին այնքան էլ կարևոր չլինել, այլ ունենալ միայն օժանդակ՝ լրացական, մեկնաբանական և/կամ միավորող նշանակություն⁴։

Պարբերությունը տեքստի հատուկթավորման միջոց լինելով և հանդես գալով ոճական որոշակի ուղղվածությամբ, միաժամանակ ինչ-որ շահով արտացոլում է գեղարվեստորեն յուրացվող նյութի ինչպես ընտրության, այնպես էլ բաշխման, պարբերացման հեղինակային սկզբունքները։ ԳՏ-ն, ինչպես հայտնի է, պարբերացվում է կոմպոզիցիոն և արտահայտչական-ոճական խնդիրների համաձայն⁵, նայած թե հեղինակը գեղագիտական ինչ առաջադրանքներ և նպատակադրում ունի։ Պարբերությունը նաև ցույց է տալիս երկի ընդհանուր հյուսվածքում կոմպոզիցիոն ինքնուրույն բաղադրիչների միջև եղած հարաբերությունների բնույթը և այլն։

Սովորաբար արձակ ստեղծագործության հիմքը պատահարների և իրադարձությունների որոշ կարգով ու հաջորդականությամբ հերթագայությունն ու բաշխումն է ժամանակի և տարածության մեջ։ Երկի պատումում այդ բաշխումը կատարվում է կյանքային անընդհատ ընթացքի հատուկթավորումով, որը դրսևավորվում է նախադասությունների, պարբերությունների, պարբե-

⁴ Կա նաև այն կարծիքը, թե ցանկացած պարբերություն անպայման պարունակում է բոլորովին նոր հաղորդում (հմտ. *Т. И. Сильман*, Структура абзаца в прозе Лессинга, Гете, Гейне, ФН, 1961, № 4)։

⁵ Հմտ. *Т. С. Ряднова*, Анализ абзаца как композиционно-стилистического элемента языка художественной литературы, «Исследования по синтаксису английского языка», ч. I, М., 1961.

րույթների, երկի առանձին մասերի ու գլուխների, ինչպես նաև միջադեպերի (էպիզոդների)⁶ տեսքով:

Սրանցից պարբերությունը, լինելով պատումի լայն առումով ոճաբանորեն նշանակիր միավոր, ի՞նչ ներքին և արտաքին հատկանիշներ ունի: Ներքին հատկանիշների տակ հասկանում ենք իմաստաբանական-կառուցվածքային այն հատկանիշները, որոնք կապված են մեկ պարբերության հետ: Իսկ արտաքին հատկանիշները հիմնականում թեմատիկ-իմաստաբանական են և ընդգրկում են մեկ պարբերությունից ավելի ծավալուն տեքստ, այսինքըն՝ վերաբերում են որևէ պարբերության և սրան անմիջապես նախորդող ու հաջորդող պարբերությունների բովանդակային կապերին:

Կանոնավոր կառուցված պարբերությունը սովորաբար ունի, կամ ավելի ճիշտ՝ պետք է ունենա, այսպես ասած, իմաստային միջուկ՝ հիմնական թեմա (կամ թեմաներ): Պարբերության համար կարևոր հատկանիշ է ներքին՝ իր թեմայի ամբողջությունը, որ իհարկե լրիվ անկախ ու ինքնավար չէ և լրացվում է կից (կամ ոչ կից) պարբերություններով, կամ ինքն է հանդես գալիս որպես լրացնող: Եվ մեծ մասամբ հենց այս ներքին, հիմնական թեմայի փոփոխություն⁷ հետ է կապված պարբերությունների առանձնացումը մեկը մյուսից կամ մեկը մյուսին հաջորդումը, այսինքն՝ տեքստի պարբերացումը:

Մասնագիտական գրականության մեջ պարբերացման համար նշվում են նաև այլ պատճառներ՝ նույնպես կապված բովանդակային կողմի հետ: Օրինակ՝ սյուժետային իրադրության փոփոխությունը, ընթերցողի ուշադրության լարումը համեմատաբար նոր հաղորդման նկատմամբ, պատմելիք նյութի բնույթը (գործողություններ, դեպքեր, իրադարձություններ, թե՞ գործողության վայր, տեղ, ժամանակ, կամ կենցաղային զանազան մանրամասներ, բնապատկերներ⁸ և այլն) և նման այլ հանգամանքներ

⁶ Հմմտ. Т. И. Сильман, Заметки о лирике (мысль—образ—эмоция—звук), ФН, 1974, № 5, էջ 13:

⁷ Հիմնական թեմայի փոփոխությունը արտահայտությունը պետք է հասկանալ հարաբերականորեն, որովհետև նախ՝ մեկ պարբերության սահմաններում թեման կարող է և շարտավել, ապա՝ մեկ պարբերության մեջ կարող են նաև զարդացվել մեկից ավելի հիմնական թեմաներ:

⁸ Նկատի ունենալով այս տարբերությունները, ոմանք առաջարկում են ընդունել պարբերությունների դինամիկ և ստատիկ տիպեր (տե՛ս В. Н. Николаева, Абзац, его строение, содержание и композиционно-стилистическая роль в рассказах А. П. Чехова, авт. канд. дисс., М., 1963):

ազդում են պարբերացման հղանակների և պարբերությունների ծավալի վրա⁹։

Պարբերության հատկանիշներից նշելի է նաև նրա բովանդակային-իմաստային շարժունությունը (դինամիկան)։ Ըստ էության, պարբերության մեջ է արտացոլվում և դրա միջոցով է առաջ տարվում ԳՏ-ի իմաստային «շարժումը»։ Հենց այստեղից էլ բխում է այն, որ յուրաքանչյուր քիչ թե շատ ընդարձակ և կոմպոզիցիոն առումով ավարտուն կազմակերպված¹⁰ պարբերություն, հաղորդելով կարևոր և երկրորդական տեղեկություններ, սովորաբար ունենում է իր թեմայի ծավալման և զարգացման հեռանկարը։ Եվ մեր կարծիքով, նման ամեն մի պարբերության մեջ ինչ-որ չափով հնարավոր է առանձնացնել դրա հիմնական թեման, մոտիվը և գլխավոր տրամադրությունը արտահայտող հանգուցային բառ կամ բառեր, բառակապակցություն կամ բառակապակցություններ, նախադասություն կամ նախադասություններ, որոնք կարելի է անվանել պարբերության անոնցային միավորներ¹¹։ Այդ միավորները գործառպես ավելի տարողունակ են և մեծ մասամբ կրում են տվյալ հատվածի ինչպես գաղափարական, այնպես էլ հուզական բեռը։ Դրանց, այսպես կոչված, դեղազիտական օգտակարությունը, տեքստի մնացած մասերի համեմատությամբ, երբեմն ավելի է։ Մենք կարծում ենք, որ որոշ վերապահությամբ, իսկ երբեմն էլ անվերապահորեն, կարելի է ասել, որ առանցքային միավորների նկատմամբ ընթերցողի կողմնո-

⁹ «Структура предложения и абзаца», сб. статей, Ростов-на-Дону, 1974, стр. 1118.

¹⁰ Պարբերության այս հատկանիշի տակ սովորաբար հասկացվում է հետևյալը։ Ինչպես որոշ ծավալի որևէ ավարտուն ԳՏ, օրինակ, պատմվածք, ունի իր որոշակիորեն կազմակերպված սկիզբն ու ավարտը, այնպես էլ ամեն մի պարբերություն կարող է ունենալ իր սկիզբն ու ավարտը։ Գրողի ոճի համար էական են թե՛ ընդհանրապես պարբերության կառուցման և թե՛ մասնավորապես երկն սկսող և ավարտող պարբերությունների, այսպես կոչված, բացարձակ սկզբի և բացարձակ վերջի, հատույթավորման սկզբունքները։ Անմիջապես նշենք, որ այս բացարձակությունը պայմանավորված է սկզբից և վերջից առաջ ու հետո որևէ տեքստի բացակայությամբ (բացառությամբ վերնագրի և տեղեկատու այլ նշանների)։ Պարբերությունների բացառական սկիզբ և բացառական վերջ անվանումները վերցրել ենք՝ В. Матезиус, Язык и стиль, ПЛК, М., 1967, էջ 523։

¹¹ Մենք ամենևին այն թյուր պատկերացումը չունենք, թե բոլոր դեպքերում կարելի է կոնկրետ մատնանշել այդ միավորները։

րոշման աստիճանով է նաև որոշվում, թե որքանով է հեղինակին հաջողվել մեկ պարբերության սահմաններում հասնել ավարտուն տպավորության ստեղծման:

Առանցքային միավորներով թեման խտացվում-թանձրացվում է իմաստային միջուկի մեջ, որի շուրջը շարահյուսորեն կազմակերպվում է պարբերությունը իր արտահայտության և ավելի ծավալվող բովանդակության պլաններով: Այդ միավորները խաղում են նաև պարբերության հիմնական թեման կամ մոտիվը տեքստի հաջորդ հատվածներում զարգացնող, մի տեսակ, խթանիչ դեր, որի միջոցով հետագայում արծարծվող նյութը կամ թեման ինչ-որ ձևով կապված է լինում արդեն հիշատակված բառի, բառակապակցության կամ ամբողջական նախադասության հետ:

Վերցնենք պատահական ընտրված կից պարբերություններ՝

«Հետապնդողները պինդ բռնեցին փախչողներին ու կանգ առան: Մթան մեջ լավ չէր որոշվում նրանց դեմքերը, բայց որոշ լսվում էր նրանց շնչասպառ ճնշքը, որը խառնվեց փախչողների հևոցին:

Գրգռվին ու Ղոնդուն քարշ տվին դեպի ձորափ: Նրկ-երկու հոգի այնպես պինդ էին սեղմում բռնվածներին, կարծես գազաններ էին որսացել և վախենում էին նրանց կծելուց» (հ. 1, էջ 132, «Հնկերներ»):

Ընդգծված առանցքային միավորներից առաջինի իմաստը երկրորդ պարբերության մեջ բացվելով ավելի ծավալվել է, որն արտահայտվում է ինքնուրույն նախադասությամբ, թեև ընդհանուր ընկալման առումով, երկու պարբերությունները կարող են հավասարապես դիտվել իբրև անկախ կառույցներ՝ յուրաքանչյուրն իր ավարտվածությամբ:

Մեկ այլ օրինակ՝

«Ես արագ ու սրտատրոփ վազեցի նրանց հետևից և աչքերս լայն քացած մտիկ տվի եկողին: Դա մի հասարակ մարդ էր՝ դեղնած մորուքով, սևագանգուր մազերով, գլխին... կարտուզ և հագին մի կարկատած պիջակ: Ոտներին չուստեր: Ուսին էլ մի լիթը խուրջին:

Իմ զարմանքն անեց, ես արդեն կորցրի ամեն չափ ու համեմատություն: Բայց մոտ գնացի Արամ թագավորին և շարունակ աչքերս վրան պահած ուղեկցեցի մինչև բակը: Արամ թագավորը հասավ իրենց տան շեմքին, խուրջինը վայր բերեց և ցածրիկ

դոնով՝ մեջքը կռացրած՝ մտավ ներս» (Հ. 2, էջ 206, «Արամ Բագավորը»):

Ներողամիտ հումորով գրված այս հուշ-պատմությունը կառուցված է գավառական քաղաքի իրենց բակից այն կողմ ուրիշ բան չտեսած ու չլսած հինգ տարեկան տղայի տպավորությունների վրա: Հերոսը պատմողի ամենօրյա խաղընկերուհիների հայրն է՝ խեղճ ու կրակ, բայց անսանձ երեկայությամբ մի մարդ, որին շրջապատը պատվում է: Արամ Բագավոր հորջորջումով, իսկ տղան այդ չգիտե և կարծում է, թե աղջիկների հայրը իրոք Բագավոր է:

Առանցքային միավորներն այստեղ կապված են գործողությունների հետ և ցույց են տալիս հատկանիշի աստիճանական աճ: Առաջին պարբերության միայն սկզբի հաղորդումն է պայմանավորված նախորդ գրեթե լրիվ տեքստով, իսկ ամբողջ պարբերությունը, եկողի արտաքինի նկարագրությամբ, դառնում է հարաբերականորեն անկախ: Մինչդեռ երկրորդ պարբերության ինքնուրույնությունը շատ ավելի քիչ է, դա անմիջապես հենվում է նախորդի վրա: Բերված հատվածում հիմնականը «զարմանքի» թեման է, որ պատմվածքում հետզհետե խորացվում է: Հերոսի արտաքինի նկարագրությունից Դեմիտրյանը հետագա շարադրանքում օգտագործում է «Բագավորի համար անհամապատասխան» կարտուզը և կարկատած պիջակը (էջ 207):

Պարբերության մեջ որոշ իմաստով կարելի է նաև տարբերակել իմաստային-թեմատիկ երկու շերտ՝ ճիմնական և ոչ ճիմնական (կամ՝ ածանցյալ, լրացուցիչ, կողմնակի): Հիմնականը առանցքային միավորով արտահայտված բովանդակությունն է, թեման, ոչ հիմնականը՝ այն, ինչ զանազան կողմերից լրացնում, հարստացնում է հիմնական շերտը:

Պարբերությունը շունի քերականական հատուկ ձևավորվածություն և կառուցվածքային պարտադիր ինչ-որ սխեմաներ: Սովորաբար պարբերության արտաքին նշանը գրաֆիկական սահմանն է, այսինքն՝ տեքստի, այսպես կոչված, մի կարմիր գծից մյուսն ընկած լինելը, նաև՝ ընթերցման ժամանակ պարբերությունների միջև եղած, ինչպես Ա. Մ. Պեշկովսկին է ասում, «չափից ավելի երկար դադարներ»¹²: Երբ ասում ենք, թե պարբերությունները շունեն քերականական հատուկ ձևավորվածություն,

¹² А. М. Пешковский, Русский синтаксис в научном освещении, 6-ое изд., М., 1938, стр. 410.

ընդգծում ենք՝ ճատուկ, ապա սա շի նշանակում, թե դրանք ընդհանրապես զուրկ են որևէ ձևավորվածությունից և հանդես չեն գալիս որևէ կոնկրետ ձևի մեջ: Բավական է միայն նշել, որ դրանք քերականորեն ձևավորված են կամ որպես մի նախադասություն (պարբերությունը և նախադասությունը նույնանալով իրար ծածկում են), կամ նախադասությունների ինչ-որ խումբ են, որի անդամների միջև գոյություն ունեն կապակցական հարաբերություններ¹³:

Իսկ ինչ վերաբերում է պարբերության կառուցվածքին, ապա ճիշտ չէ դա սահմանափակել մեկ պարտադիր սխեմայի մեջ, ինչպես վարվում է, օրինակ, Լ. Մ. Լոսևան: Նա ԳՏ-ում պարբերության գործառությունները որոշելիս ելնում է այն ըմբռնումից, ըստ որի դա անպայման պետք է բաղկացած լինի երեք մասից՝ սկիզբ, հիմնական ֆրազ և մեկնաբանող մաս¹⁴: Այսպիսի պարտադիր «եռամաս» պարբերություններ իհարկե կարող են լինել, որոնց մեջ դրանք հստակորեն տարբերակվեն, բայց այդ դեպքում այս բացատրությունը ընդունելի կլինի միայն պարբերության որոշ կոնկրետ տիպերի համար: Բացի այս, առանձնացվող մասերը համասեռ չեն և չեն կարող դիտվել միևնույն հարթության վրա: Եթե առաջին երկու մասերը ավարտուն պարբերության հա-

¹³ Նախադասությունների կապակցությունը որպես հայերենի շարահյուսության առանձին բաժին առաջարկել և հանգամանորեն քննել է Ս. Գ. Աբրահամյանը իր «Ժամանակակից հայերենի քերականություն» ձեռնարկում (Երևան, 1969, էջ 404): Տվյալ հարցով զբաղվողներին պարզապես հետքորթելու նպատակով այստեղ հիշեցնենք Գ. Վ. Կուլշանսկու՝ տեքստի իմաստային կառուցվածքին վերաբերող հոդվածը, որտեղ շոշափվում են նաև նախադասությունների կապակցության որոշ խնդիրներ: Հեղինակի կարծիքով, նախադասությունը՝ պարզ և բարդ, հաղորդակցական այն միավորն է, որի սահմաններում սպառվում է որևէ լեզվի քերականությունը: Ուստի պատրանք է խոսել նախադասությունից ծավալուն տեքստի քերականական նշանակությունների (маркер) մասին, քանի որ նախադասությունների շղթան քերականորեն չի կարող նշանակվել: Լեզուն, շարունակում է Կուլշանսկին, շարահյուսական որևէ այնպիսի այլ հատկանիշներ չունի, բացի նրանցից, որոնք դրսևորվում են մեկ նախադասության «ներսում» (տե՛ս Лингвистика текста, ч. I, М., 1974, էջ 140):

¹⁴ Л. М. Лосева, К изучению межфразовой связи (Абзац и сложное синтаксическое целое), РЯШ, 1967, № 1. Նշենք, որ պարբերության մեջ Լոսևայի ընդունած «հիմնական ֆրազը» և մեր «առանցքային միավորները» իրար հետ որևէ կապ չունեն: Լ. Լոսևայի հոդվածին մենք ծանոթացել ենք Դ. Դեմիրճյանի պատմվածքների լեզվին նվիրված մեր աշխատանքի այս բաժնի հիմնական շարադրանքը ավարտելուց շատ հետո:

մար գրեթե մշտական բաղադրիչներ են, ապա երրորդը՝ մեկնաբանող մասը, ունի բացահայտորեն կամընտրական (ֆակուլտատիվ) բնույթ:

2

Որոշ ծավալի ամբողջ տեքստի և դրա տարբեր մասերի միջև քովանդակային և կառուցվածքային-կոմպոզիցիոն հարաբերակցությունների դիտարկումը, ինչպես հայտնի է, խոսքարվեստի պոետիկայի կենտրոնական հարցերից է: Հատկապես կարևոր է պարզել, թե լեզվական այս կամ այն միավորը¹⁵ իմաստաբանորեն ու նաև ոճաբանորեն ի՞նչ ծավալի տեքստում է դառնում նշանակիր:

Սրա համար, լայն առումով, մենք պայմանականորեն առանձնացնում ենք երկու հնարավորություն կամ գնահատման երկու շահանիշ: Մեկը կոնկրետ պարբերության ծավալն է, որից միավորն իր կապերով դուրս չի գալիս, մյուսը՝ ամբողջ պատումի՝ ստեղծագործության, ծավալը, երբ որևէ միավոր, մանավանդ առանցքային, արժեքավորվում և լրացուցիչ իմաստավորվում է ամբողջի հարաբերությամբ՝ կոնկրետ պարբերությունից դուրս նյութականորեն կրկնվելով կամ չկրկնվելով, սակայն վերջին դեպքում անպայման «մնալով» ենթատեքստային ոլորտում:

Համեմատիր՝ «Սայլը մոտեցավ՝ դռնից և ցնցելով իր վրայի մեռելները, որ սայլի բոլոր շարժումներին հնազանդ՝ թույլ էին տալիս իրենց օրորելու այն հազար ու մի ձևերով, որ սայլի քմայքը կթելադրեր: Էլ կամքի ոչ մի նշույլ: Նրանք առարկաներ էին» և «Բազմության միջից գլուխներ ցցվեցին՝ բռնեղու հարցական հայացքներ և նայեցին այն կողմը: Մեռելաթաղ սայլերն էին: Սայլապանը մոտենում էր հոգնած անասունի անտարբեր ձայնով մեքենաբար ծուր տալիս՝ «մեռել, մեռել» (հ. 1, էջ 48, «Ժպիտը»): Երկրորդ պարբերությունը ներքնապես բացատրելի է միայն ավելի մեծ տեքստի յուրացումով:

Կամ՝ «Գնացքը շարժվեց: Շուտով ձախից Դեբեդը դեմ եկավ: Հետո, երբ նոր էին մտել կոռու ձորը, քարափի եզրին պայթեց

¹⁵ Լեզվական միավոր արտահայտությունը այստեղ նշանակում է բառ, բառակապակցություն և այլն (հմմտ. Օ. Ս. Ахмакова, Словарь лингвистических терминов, М. 1966, էջ 146):

լուսնի պատրույգը, կլորացավ ու բարձրացավ: Այն ու ձախ սկսեցին խավարից դուրս պրծնել աշտարակներ, ամրոցներ, հսկաներ: Շոգեմեքենան ձգում էր իր սուլոցը, որի արձագանքները զնում հալչում էին ձորերի վիհերում: Իսկ երբ գնացքը կանգ էր առնում՝ լսվում էր Դերեդի մի անգամ սկսած և երբեք կանգ չառնող վրշոցը: Հետո հանկարծ ճրագալույս: Ծուխ, գործարան, շենքեր, և Ալավերգու պղնձահանքը սանձելով տարերքը, լցրել էր նախկին ահռելի ձորը կյանքով ու աշխատանքի ուրախությամբ» (հ. 2, էջ 307, «Տուն») և «Ու քանի խոսում էր Միտյան՝ այնքան ավելի նրա անբախտի պատճառը լցվում էին ջերմ փայլով: Նրա դաժան դեմքը մնալով դաժան՝ բվում էր մեղմ» (հ. 2, էջ 89, «Երեքը»): Նույնը նաև այստեղ՝ երկրորդ պարբերության մեջ բնութագրումները հասկանալի են միայն նախորդ տեքստի միջոցով:

Մեր այս մոտեցումը ոչնչով չի հակասում ընդունված այն տեսակետին, ըստ որի ԳՏ-ի, որպես համակարգի, տարբեր մակարդակների միջև գոյություն ունի ստորակարգային հարաբերություն: Մի կողմից՝ ամեն մի մակարդակի միավոր անմիջականորեն կախված է ոչ միայն համապատասխան նվազագույն կամ տարրական կոնտեքստից (օրինակ, բառը՝ երկանդամ բառակապակցությունից և այլն), այլև ավելի բարձր մակարդակի կոնտեքստային ամբողջությունից (օրինակ, բառը՝ պարբերությունից, գլխից, գրողի աշխարհայացքից և այլն): Մյուս կողմից՝ իմաստային աստիճանական ընդարձակումով բառը (կամ քերականական որևէ կառույց) կախված է բառակապակցության կոնտեքստից, բառակապակցությունը՝ նախադասության, նախադասությունը՝ պարբերության, պարբերությունը՝ ավելի ծավալուն կոնտեքստից (օրինակ, գլուխ և այլն), գլուխը՝ գրքի կոնտեքստից, գիրքը՝ գրողի ոճից, աշխարհայացքից, գրական ուղղությունից և այլն¹⁶:

Լեզվական մեծ կամ փոքր ոչ մի միավոր բուն իմաստով անկախ ու ինքնարավ չէ: Միասնական տեքստ կազմող շղթայի հաջորդական կամ ոչ հաջորդական օղակները փոխադարձաբար կապված են և հաճախ լրացվում ու հասկացվում են մեկը մյուսով:

Այսպիսով, կարելի է ասել, թե լեզվական միավորի նշանակերությունը պայմանավորված է նաև տեքստի տարբեր ծավալների

¹⁶ Հմմտ. Н. К. Гель, Искусство слова, М., 1967, էջ 19, «Вопросы филологии», сб. трудов, М., 1974, էջ 70:

բովանդակութեամբ և ընդհանուր տրամադրութեամբ: Օրինակ, բնութագրողական կամ զնահատողական միավորների (ածական—որոշիչ=մակդիրներ, մակբայ—պարագա=մակդիրներ և այլն) ընտրութիւնը կարող է կապված լինել նեղ կամ լայն ծավալի տեքստերի հետ՝ սյուժետային մի ինչ-որ կոնկրետ հատվածի կամ ամբողջ ստեղծագործության և այլն:

Ուշագրավ է նաև այն հարցը, թե լեզվական որևէ միավոր ի՞նչ կողմնորոշում ունի պարբերության նկատմամբ: Ինչպես արդեն երևաց, մենք ընդունում ենք, որ առանցքային միավորները կազմելով պարբերության իմաստաբանական միջուկը՝ միաժամանակ զանազան միջոցներով բովանդակության ծավալման և լրացման իրենց հատկութեամբ կողմնորոշվում են կոնկրետ պարբերությունից դեպի դուրս: Դրանք երբեմն ձեռք են բերում նաև կոնտեքստային և ենթատեքստային այլ հարաբերակցութիւնների մեջ մտնելու նոր հատկանիշներ:

Պարբերությունների միջև փոխադարձ կապերի ու կապակցութիւնների բնույթից ելնելով, մենք տարբերակում ենք պարբերության երեք տիպ՝ աճկախ, կախյալ¹⁷ և միավորող:

Նախ նշենք, որ որևէ պարբերություն անկախ համարելը զուտ պայմանական է, քանի որ դա անկախ է, ըստ էության, սոսկ հարաբերականորեն: Այս տիպի ընդունումը ամենից առաջ բխում է այն հնարավոր ըմբռնումից, թե որոշ պարբերություններ կարելի է քննել և արժեքավորել ընդհանուր կոնտեքստից դուրս:

Պարբերությունների անկախութիւնը որոշում ենք նախորդ տեքստի հետ ունեցած հարաբերութեամբ: Անկախ պարբերությունը ուղղակիորեն չի հենվում նախորդ տեքստի վրա (թեև սրա հետ կարող է ունենալ և մեծ մասամբ ունի թեմատիկ ընդհանրություն) և համեմատաբար ինքնուրույն է: Այն շունի նախորդ պարբերությունների հետ անմիջական ինչ-որ կապի որևէ նշան:

Անկախ պարբերություններ են պատումն սկսող առաջին պարբերությունները: Երբեմն այդպիսին կարող են համարվել նաև գլուխների և առանձնացված ծավալուն հատվածների սկսվածքները, կամ շարադրանքի միջին մասում ընկած, այսպես կոչվող,

¹⁷ Աճկախ և կախյալ անվանումները վերցրել ենք Ս. Աբրահամյանից, որոնցով նա բնորոշել է ժամանակակից հայերենի դերբայների տարբեր խմբերը (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 154): Հմտ. նաև՝ Վ. Առաքելյան, Հայերենի շարահյուսութիւն, հ. 2, Երևան, 1964, էջ 364, 369:

ստատիկ պարբերությունները (տե՛ս էջատակի 8-րդ հղումը) և այլն:

Բերենք մի քանի օրինակ:

«Հիվանդը աչքերը լայն բացեց և նայեց շուրջը: Նրա դեղնամոմի դեմքը կաշվի տակ արդեն պարզ գծագրվում էր՝ իբրև պարկը գցած գանգ և ահեղ երևույթ էր տալիս նրա հայացքին: Երկու ականախոռոչում հարցական սև աչքերը կարծես բներից նայող անհանգիստ մկներ լինեին» (հ. 1, էջ 43, «Տերտերը»):

«Հյուանը նստած էր պատշգամբի ճաղերի մոտ և դունչը պատշգամբի եզրին դրած դիտում էր դիմացի տան բակի անցուդարձը: Հարեան խանութպանը սայլի փայտ էր առել և հսկում էր, որ սայլը պարպվի: Մի ալևոր, կարմրաթուշ սղոցապան եռանդով սղոցում էր և ռիթմով նվում: Մի զույգ առողջ եզներ՝ մեկը պառկած, մյուսը կանգնած որոճում էին նահապետական դանդաղությամբ: Ինչ-որ խոտի և փայտի հոտ էր ընկել փողոցը» (ն. տ., էջ 57, «Ստամոքս»):

«Գնում է զորամասը: Վերստին հետևում է մյուս վերստը, պուրակին՝ պուրակը, դաշտերը լուռ ու անտարբեր նայում են երեսիդ, հեռուն-հեռուն ճոճվում են կազակների նիզակներն ու կորչում հորիզոնի կաթնագույն մշուշի մեջ, բլուրը ծամածռում է իր դեմքը, ծանր մտքեր է լցնում գլուխդ, ու վերջ չկա երթին» (ն. տ. էջ 185, «Նրանց ուղին»):

«Իրիկնադեմին Զվարթենք և բոլոր ուխտավորները քաշվեցին: Ամենքը գնացին, մնաց մթնած տուղտը, խավարած վանքը, սառնածոր աստղերը երկնքում: Անձուկ դառավ վանքի բակը, լոեց գերեզմանաքարի պես և նրա մեջ թաղված աշխույժ թիթեռը— փոքրիկ Զվարթը» (հ. 2, էջ 157, «Գիրք ծաղկանց»):

Կախյալ է այն պարբերությունը, որը թեմատիկ կապվածությամբ անմիջապես հենվում է նախորդ տեքստի վրա, կամ լրացվում է նախորդ և/կամ հաջորդ պարբերություններով, այսինքն՝ կապակցությունը սրանց միջև հարակցային է կամ սերտ-հարակցային: Ի՞նչ հերթին կախյալ պարբերությունների միջև կարելի է տարբերակել կապի հիմնականում երկու դրսևորում՝ ա) բառային կապակցություն, երբ կից (կամ ոչ կից) պարբերություններում ամբողջությամբ, մասնակիորեն կամ որոշ փոխակերպումով կրկնվում են, այսպես ասած, թեմատիկ հատվածները՝ բառերը, բառակապակցությունները և այլն, և բ) բովանդակային ճամպատասխանություն, երբ կապերն իրացվում են ոչ թե թեմատիկ

հատվածների կրկնությամբ, այլ զուտ իմաստային առումով. տարբեր տեղերում խոսվում է իրականության մոտավորապես միևնույն կամ նման երևույթների մասին և այլն:

Օրինակներ՝ առաջին դեպքի համար՝

«Ահա դիմացի բլրից, ուր գնացել էր իր հարևան վաշտը փոխվելու, իջնում է մի ուրիշ վաշտ:

Նրանք գալիս են հեղեղատի միջով, հատ-հատ, դանդաղ:

Վաշտը լարվեց: Նրանց է նայում:

Ահա ծանրաբայլ մտեցան նրանք: Ումանք կաղում են, նը-րանք դալիս ու բռնորովին լուտ անց են կենում սրանց կողքով» (հ. 1, էջ 77, «Միայն մեկը»):

«Եվ իսկույն շինչ պատկերացրեց իր հայրենի դյուղը. ահա՛ կարծես մտավ իրենց փողոցը, ահա՛ բաց է անում տան դուռը:

Սիրտը մղկտաց: Աբդուլը չքնեց այդ գիշեր:

Այնուհետև քանի գարունը լցվեց Երևանի այգիներում, ֆանի փթթեցին ծառերն ու ծաղիկները՝ Աբդուլն սկսեց հաճախ հիշել իր հայրենի տունը, գյուղը:

Հիմի այնտեղ ծաղկում են այգիները, երկնակապույտի մեջ կրակների պես պլպլում են ոսկեշող ծիրանները, թավուտներում ծիծաղում աղբյուրները և տերևների ու վարդերի արանքներում սահում նազելի դեմքեր» (ն. տ., էջ 301, «Աբդուլ»):

«Սյոման սկսեց դիտել նրան: Մարուսյան զարմանալիորեն անում, գեղեցկանում էր նրա առջև: Նա նոր սկսեց նկատել նրա բարձր հասակը, սլացիկ գեղեցկությունը, որ մարդու սիրտը լրջ-նում էր աշխուժով:

Սյոման ուզեց թափ տալ իրեն և ուշը դարձնել ուրիշ կողմ, բայց զգաց, որ այլևս անկարող է չմտածել Մարուսյայի այդ գե-ղեցկության մասին» (հ. 2, էջ 93, «Երեքը»):

Երկրորդ դեպքի համար՝

«Ենկավ տերտերը՝ տեր Հմայակը, և մտախոն նստեց դռան աջ կողմը, ֆառին: Ու արձանացավ: Չոր ու ցամաք երիտասարդ էր ցորնագույն, չեղոտ-երես, ցանցառ-մորուք, մորուքի թելերը օ-ղակ-օղակ:

Նայեց դիմացը մտազրաղ, սեხունն աչքերով: Ներքևի լայն շուրթը կախ, պոկոշ, բերանաբաց՝ մտածում էր լուտ» (հ. 1, էջ 40, «Տերտերը»):

«Վերջն էլ տեսավ—որ իսկի չի մեռնում: Երեսը դեմ արեց ու սկսեց ապրել:

Կյանքի կրունկը որքան կոխ տվեց նրան, այնքան պնդվեց նա, կռվվեց փողոցի սև, բայց երեսը պինդ ցեխի նման, Քանի զնաց պնդացավ, կառծրացավ ու մնաց» (ն. տ., էջ 102, «Խուժանի շունը»):

Կախյալ պարբերությունների մեջ սովորաբար լինում են նաև որոշ տարրեր, որոնք կարող են մատնանշել նախորդ(ներ)ի և հաջորդ(ներ)ի հետ կապը: Այսպես օրինակ, նախորդ ինչ-որ տեքստ են ենթադրում այն բառերը, բառակապակցություններն ու բառաձևերը, որոնք ցույց են տալիս ժամանակային հաջորդականություն, գործողության տեղ, հերոսների արարքներում, գործողություններում կամ հոգեվիճակում փոփոխություն¹⁸ և այլն, Այսպես՝

«Այնտեղ էր և ծեր բանաստեղծ Խալդունը, որ եկել նստել պատանիների մեջ՝ զվարճացնում էր նրանց իր առակներով և ինքն էլ զվարճանում՝ լսելով նրանց անհոգ քրթիչը»:

Այնտեղ էր և Նալը, որ հեռուն, խոտերի վրա նստած նայում էր պատանիներին անժպիտ ու տխուր» (հ. 1, էջ 8, «Ջութակ և սրինգ»):

«Տխրեց Նալը և գլուխը կախեց, Հանկարծ բարձրացրեց իր գործիքը և ուզում էր քարին խփի կոտրի, բայց միայն դառնորեն օդում թափ տալով ցած դրեց և գլուխը ավերի մեջ առած՝ լռեց» (ն. տ., էջ 12):

«Հաճին զգաց, որ բերնի թուփը ցամաքում է» (ն. տ., էջ 16, «Ավելորդը»):

«Գնդիկ իրիցկինը սապնոտ մատով սղալեց ականջին թափած դեղնավուն մազերը, շտկվեց և նայեց հարցնողին» (ն. տ., էջ 39, «Տերտերը»):

«Հետո նորից նա մտածեց իրիցկինոջ մասին, Եվ նրան թվաց, թե իրիցկինը զրկված է, քիչ է գուրգուրված, և ժամանակն է նրան փաղաքշելու, գոհացնելու» (ն. տ., էջ 44):

«Փրփրել էր, կատաղել և աչքերը արցունքով լցվել, Նա աչդ բռնեին մի իսկական գազսն էր, մի գրգռված ստամոքս և ուրիշ ոչինչ» (ն. տ., էջ 58, «Ստամոքս»):

¹⁸ Որպես պարբերությունների միջև կապի բացահայտ նշաններ, օրինակ, Գ. Ի. Նեդրաևան առանձնացնում է ոտներենի շարժման և վիճակի կատարյալ կերպի անցյալ ժամանակաձևի բայերը՝ победил, оживился և այլն (տե՛ս «Структура предложения и абзаца», էջ 122): Մեր կարծիքով, սակայն, նման բացարձակացումը այնքան էլ համոզիչ չէ:

«Այդպես մի տասն օր, և կալը վերջացավ: Գնացի այնտեղ՝
Վերջին ժամն էր: Պառավը գետնի վրա կռացած՝ մաղում էր կա-
լում մնացած հողախառն ցորենը» (ն. տ., էջ 294, «Հողը»):

«Սարեթը վեր կացավ, բարձրահասակ, վայրի, կոպիտ գե-
ղեցկությամբ ճպարտ նայեց իր շուրջը և արձանացավ» (հ. 2, էջ
29, «Սարեթ»):

Պարբերությունների միջև կան կապակցության նաև այլ մի-
ջոցներ¹⁹: Օրինակ, նախորդ պարբերության որևէ մաս կամ միտք
կարող է վերածվել առանձին կախյալ պարբերության՝ դրանով
կարծես ընդգծելով անշատված մասի կամ մտքի կարևորությունը
պատումի տվյալ հատվածի կամ ամբողջի համար: Կապերը եր-
բման իրացվում են առանձին կապակցող բառերի, զեղչված կամ
հարցական նախադասությունների և այլ միջոցներով:

Ահա համապատասխան օրինակներ:

«Հիվանդի հոգևորը սկսվեց: Դաժան ժպտի նման մի բան
շարժվեց նրա ծոմովող դեմքի անկյուններում: Հիվանդապահը
չոքեց անկողնի մոտ և հիվանդի աչքը ձեռն առնելով, ետ արեց
նրա մազերը քթի վրայից: Մեռնողը նայեց առաստաղին, ուր մի
բան կարծես աչքովն ընկավ: Բայց դա թվում էր, նա ցնցվեց,
խորը շնչեց և մնաց:

Երկու րոպեաչափ մահը կատարում էր իր կոպիտ, անասնա-
կան գործը: Մեռնողը քացեց բերանը, որսաց օդը և երկար պահեց
թոփրում, ապա արտաշնչեց:

Հետո կարծես մի շարժում էր ուզում անել, Ամենքը վեր կա-
ցան և սպասելով նրա շարժման՝ քարացած մնացին նոր դիրքե-
րում:

Հիվանդը ճանգել էր արդեն» (հ. 1, էջ 45, «Տերտերը»):

«Մի երեկո Սաթոն շատ ուշացավ: Գնացել էր ժողով: Տիկին
Աննան պառավիրել էր, որ չուշանա: Բայց ուշացավ և ուշացավ
այն ժամանակ, երբ լվացքը կիտված էր կիսավա, ջրմուղի ջուրը
կտրվել, հացի մեծ հերթ կար: Միաժամանակ երեխան էր նոր
առողջանում, պետք էր դեղի գնալ:

¹⁹ Ընդունված տեսակետ է, որ ինչքան նախադասությունների կապակցու-
թյան միջոցները բազմազան են ու հարուստ, այնքան բարձր է տեքստի գեղար-
վեստականության աստիճանը (հմտ. Բ. Чепмен, Лингвистика и литерату-
ра—РЖ, Общественные науки за рубежом, серия 7, Литературоведение,
1975, № 3, էջ 33): Կարծում ենք, նույնը կարող է վերաբերել նաև պարբերու-
թյուններին:

Սա արդեն հանդգնություն էր: Տիկին Աննայի տան հիմքերը խախտվում էին» (ն. տ., էջ 255, «Սաթոն»):

«Ժպտաց գեղեցիկ Հայանթին, ու այդ ժպտի հետ ցուաց նրա ձյունն ատամնաշարը:

Ժպտաց նաև գեղեցիկ Լակըմեն, և նրա վայրահակ սև թարթիչներից կախ ընկավ սիրուն, մանրիկ ժպտը» (ն. տ., էջ 9, «Ջուրակ և սրինգ»):

«Ասենք, այսպես դեկտեմբերի ցրտին Հաճի աղան դուրս եկողը չէր, այն էլ այս ցեխին, որ գոյացել էր սայլերի ու զորքի տակ կոկորտա՝ ձյունից՝ հակառակ, որ միշտ այս ամսին գետինը սառած էր լինում» (ն. տ., էջ 14, «Ավելորդը»):

«Զէր խոսում, քրթմնջում էր. չէր նայում, որոնում էր, դանդաղ, աչքերը գետնին. ի՞նչ, ո՞ւմ, ո՞վ գիտե, և այդ բոլորը շարացած, ժանգոտ, տխուր» (ն. տ., էջ 62, «Խանութպան»):

«Եվ արդյոք բժշկի զրո՞ւյցն էր պատճառը, նրա տրամադրությունը, թե ինչ—մեր մտքերը թափառում էին կյանքի և մահի ոլորտներում» (հ. 2, էջ 231, «Բժիշկը»):

Կախյալ են նաև երկախոսության պարբերություն-ռեպլիկները: Դրանք կապված են խոսքի նախորդ հատվածների բովանդակության հետ և առանձին վերցրած երբեմն քիչ են հասկանալի, թեև կոմպոզիցիոն իմաստով կարող են համարվել ինքնուրույն միավորներ: Պարբերություն-ռեպլիկները միայն միասնության մեջ և իրար լրացնելով են բացահայտում ինչ-որ որոշակի թեմա: Այսպես՝

« — Մի բան անենք,— ասաց Ղոնդին:

— Ի՞նչ:

— Ծղենք:

— Որտեղի՞ց:

— Վերևից:

— Չե՞ս տեսնում՝ կտրանը նստած են» (հ. 1, էջ 147, «Ընկերներ»):

« — Ուրեմն այդքան ուշադիր բժիշկ է:

— Այո, իհարկե: Բայց տարօրինակ բաներ էլ ունի: Հիշում եմ փողոցում նրա հետ խոսում էի կանգնած՝ մին էլ մոտեցավ մի երիտասարդ և զանգատվեց, որ սիրտը թրթռում է: Բժիշկը ձեռով արեց, որ հեռանա և իրեն շխանդարի:

— Տարօրինակ մարդ է:

— Համենայն դեպս ոչ հասարակ: Ո՞ր ժամանակ էլ ամեն

բան մոռացած՝ գրքեր էր հավաքում: Եվ պիտի ասել, որ հրաշա-
լի գրադարան ունի, հետն էլ մի այլ հրաշալիք:— Կարդացել է և
կարդում է բոլորը:

— Թերևս ասենք ավելի շուտ հարմար էր, որ նա փիլիսոփա,
գիտնական լիներ, քան բժիշկ:

— Թերևս... բայց ինչո՞վ պակաս կլինի մի բժիշկ՝ եթե փի-
լիսոփա և գիտնական լինի:

— Ես այդ չեմ ասում» (հ. 2, էջ 225, «Բժիշկը»):

Միավորող է այն պարբերությունը, որի միջոցով կա-
պակցվում են երկու այլ պարբերություններ, կամ ինչ-որ չափով
նախապատրաստվում է հաջորդ տեքստը և այլն: Միավորող,
լրացական դեր են կատարում նաև պարբերություն-ռեպրիկների
միջև հանդես եկող որոշ հեղինակային խոսք-պարբերություններ,
որոնք գործառությամբ մի տեսակ մոտենում են դրամատուրգիա-
կան երկի նշագրումներին (ռեմարկներին):

Բերենք օրինակներ:

«Մի քանի քայլ նրանից հետո, քարի շվաքի տակ մի այլ
ընտանիք էր բույն դրել—մի վանա կատու, որ նոր ծնել էր հինգ
ձագուկներ կույր-կույր ու բմբիկ, որ ծվծվում էին:

Կարծես մեջքի վրայից փրփրալի ջուր էր թափվում՝ բաժան-
վելով երկու մասի. այդպես վառ էին հոսում նրա մետաքսի եր-
կառ մազերը, որ նա խնամքով լիզել էր և մաքուր սափել:

Մի երջանիկ տիրուհակ հոգնություն կար նրա մայրական
դեմքին ու աչքերին: Հանգիստ լիզում ու հսկում էր իր նախշուն
ձագերին, որ իրար բոթելով—խուժել էին նրա ստինքների վրա և
ծվծվում էին աղվամազ թռչնաձագերի ձայնով: Եռում էին, գլոր-
վում հեռու, հետո կուրորեն որոնում մայրական ջերմությունն ու
ծիծր» (հ. 1, էջ 50, «Ժպիտը»):

« — Ինձ նայե, պարոն կապիտան, ճշմարիտ պիտի ազատեք
զարկողին:

Կապիտանը սառը նայեց խմբապետին:

— Ո՞ւմ, կարմիր սատանայի՞ն: Իմ ձեռից որ ճանճն է պրծել,
որ սրանք պրծնեն» (ն. տ., էջ 146, «Ընկերներ»):

Պարբերությունները, ըստ կազմիչ նախադասությունների քա-
նակի, կարելի է բաժանել երկու խմբի, տալով դրանց պայմանա-
կան անվանումներ՝ պարզ պարբերություններ (մեկ նախադասու-
թյունից բաղկացած) և բարդ պարբերություններ (մեկից ավելի
նախադասությունից բաղկացած):

Սրանցից պարզերն իրենց հերթին կարող են կազմված լինել տարբեր ծավալի մեկ նախադասությունից՝ պարզ համառոտից մինչև բազմաբարդ, իսկ բարդերը կարող են լինել երկանդամ (երկու նախադասությունից բաղկացած), եռանդամ, քառանդամ և այլն:

Մեր այս տարբերակումը կապված է պարբերության միայն արտաքին հատկանիշների հետ և հաշվի է առնում այն հանգամանքը, որ գործնականում պարբերությունը, չունենալով ծավալային որևէ սահմանափակում, կարող է պարունակել 1, 2, 5, 10, 15, 20 և ավելի նախադասություն: Պարզ և բարդ պարբերությունների առանձնացումը, այսպիսով, ոչ մի կերպ չի առնչվում թեմատիկ-բովանդակային երևույթների հետ, այնպես որ չի կարելի պարբերության այդ երկու տիպերի միջև գործառական կարգի խիստ տարբերակումներ անցկացնել:

Կասկած չկա, որ պարբերության ծավալը արդյունք է մի շարք գործոնների՝ գրողի ոճի, մեթոդի, թեմայի, հաղորդվող տեղյակ բովանդակության բնույթի, հաղորդման խոսքային կազմակերպման նպատակադրումի և այլն, այսինքն՝ կրում է հիմնականում անհատական բնույթ: Որոշ վերապահությամբ, սակայն, կարելի է ասել, որ ընդհանուր առմամբ, բայց ոչ պարտադրաբար միշտ, իրենց, այսպես կոչված, ինֆորմացիայի ծավալով համեմատաբար ավելի անձուկ են, օրինակ, մեկ պարզ համառոտ նախադասությունից բաղկացած պարզ պարբերության գործառությունները: Ինֆորմատիվության հնարավորություններով անհամեմատ ավելի ակտիվ են բարդ պարբերությունները (մանավանդ՝ ծավալուն), ինչպես նաև պարզերի մյուս տեսակները (ծավալուն բարդ համադասական և ստորադասական նախադասություններից կազմվածները): Որպեսզի լիարժեք կերպով դառնա երկի սյուժեի զարգացման որոշակի մի փուլի կրողը և հիմնական բովանդակության հաղորդման կոմպոզիցիոն-ոճական միավորներից մեկը, պարբերությունը պետք է ունենա «ծավալվելու տեղ», «ընդարձակվելու ինչ-որ տարածություն»:

Իսկ ինչ վերաբերում է այս կամ այն պարբերության զուտ գեղագիտական գործառություններին, ապա այստեղ արդեն տեքստի ծավալը բացարձակապես կարևոր չէ, քանի որ, որպես կանոն, ԳՏ-ում որևէ միավորի ոճական նշանակությունը բոլորովին կապ չունի այդ միավորի ծավալային հատկանիշների հետ:

Մի անգամ Ի. Բուսինի հետ զրուցելիս Ա. Չեխովն ասել է. «Պատմվածք գրելուց հետո պետք է ջնջել սկիզբը և վերջը: Այդ մասերում մենք՝ բելետրիստներս, ավելի շատ ենք ստում: Եվ որքան հնարավոր է պետք է կարճ խոսել»²⁰: Ոչ ջնջելը, ոչ էլ ստելը այստեղ տառացի չպետք է հասկանալ, ինչպես չի հասկացել ինքը՝ Չեխովը: Նրա միտքն այն է, որ պատմվածք գրելիս գրեթե բոլոր հեղինակները, անկախ տաղանդից, ամեն գնով ձգտում են պատումի սկիզբը և վերջը դարձնել հնարավորին չափ եռանդուն ու տպավորիչ և բովանդակությամբ որոշակի նպատակաուղղված: Ձգտում են և ձգտելով այնքան են լարվում, որ այդ սկիզբն ու վերջը երբեմն դառնում են անբնական ու անհամոզիչ: Չեխովը ակնարկում է սրանք ջնջելու մասին:

Գրողի ասածը նաև նշանակում է, թե պատմվածքի համար ինչքան կարևոր են հեղինակի մտահղացումը ճշգրիտ արտահայտող և գեղագիտորեն ճշմարտացի սկիզբը և վերջը, նեղ իմաստով՝ առաջին և վերջին պարբերությունները:

Սրանք պատումի մասեր են, որոնք ԳՏ-ում ունեն միայն իրենց հատկացված գործառնություն: Այստեղից էլ՝ դրանց կարևորությունը:

Առաջին և վերջին պարբերությունները (համապատասխանաբար և՛ եզակի, և՛ հոգնակի ձևերի համար այսուհետև՝ ԱՊ և ՎՊ) թեև բացարձակ իմաստով միշտ չեն նույնանում պատումի սկզբի և ավարտի՝ վերջի հետ, բայց և միաժամանակ չեն էլ կարող տեքստում միշտ հանդես գալ սրանցից միանգամայն առանձին:

Մասնագիտական գրականության մեջ նշվում է, որ պատումի մնացած տեքստից ԱՊ-ի և ՎՊ-ի առանձնացումը և դրանց իմաստային ու կառուցվածքային հատկանիշների դիտարկումը թելադրված են նախ և առաջ նրանով, որ, ինչպես ասվեց, ԱՊ-ն և ՎՊ-ն միշտ չէ, որ նույնանալով, համընկնում են պատմվածքի սկիզբ և ավարտ համարվող կոմպոզիցիոն մաս-հատվածներին՝ սովորաբար՝ նախադրությանը (էքսպոզիցիային) և հանգույցի լուծմանը²¹: Վերջիններիս սահմանները երբեմն այնքան էլ

²⁰ А. П. Чехов о литературе, М., 1955, стр. 286.

²¹ Հմմտ. Лингвистика текста, ч. I, էջ 206:

պարզ չեն, տեքստի նկատմամբ այդ մասերը մշտապես և անպայման նախադաս և վերջադաս դիրք չեն դրավում, ինչպես քըն-նըվող պարբերությունները և այլն: Սրան ավելացնենք մեկ այլ ոչ պակաս կարևոր հանգամանք: Հաջորդող և նախորդող մաս-հատվածներից սկզբի և ավարտի կոմպոզիցիոն սահմանազատում երբեմն կատարվում է անհատական տպավորությամբ և տվյալ տեքստի հետ գործ ունեցողի փորձի ու կարողությունների և ընկալունակության համաձայն, այնպես որ ԱՊ-ն պատումի սկիզբ, իսկ ՎՊ-ն ավարտ՝ վերջ, համարելը որոշ իմաստով կրում է պայմանական բնույթ, որը միանգամայն թուլատրելի է:

Մեր շարադրանքի հենց սկզբում ասվեց, որ նաև՝ պարբերության միջոցով են երևում գրողի անհատական գրելաձևի որոշ առանձնահատկությունները: Սրանք մասնավորապես ավելի շեշտված հանգես ևն դալիս ԱՊ-ում և ՎՊ-ում: Գեղարվեստական փորձը ցույց է տալիս, որ պատումի առաջին՝ սկզբի, և վերջին՝ ավարտի, պարբերությունները իրարից նկատելիորեն տարբերվում են և՛ իրենց դերով-նպատակով, և՛ կառուցվածքային հատկանիշներով: ԱՊ-ն սովորաբար պարունակում են ամբողջ պատում-շարադրվածքի համար նախագրական (էքսպոզիցիոն), նախապատրաստական բնույթի տեղեկություններ ու հաղորդումներ, մինչդեռ ՎՊ-ն դորժառապես ավելի բազմաբնույթ են, հուզակա-նորեն համեմատաբար ավելի բարձր լիցքավորված և այլն:

Վերևում խոսվեց պարբերությունների բացարձակ սկզբի և բացարձակ վերջի՝ պատումը սկսող առաջին և եզրափակող վերջին նախադասությունների մասին (տե՛ս էջատակի 10-րդ հղումը): Ավելացնենք հետևյալը: ԱՊ-ն նույնպես կարելի է ամբողջ պատումի նկատմամբ բացարձակ սկիզբ համարել՝ այն հիմնավորումով, որ դա համեմատաբար անկախ է, մինչդեռ հաջորդ ամբողջ շարադրանքը ինչ-որ ձևով, ուղղակի թե անուղղակի կապված է սրա հետ: Սակայն ԱՊ-ն անկախ է հարաբերականորեն, միայն ինչ-որ շափով, քանի որ դա ևս պետք է պարունակի բովանդակային տրված (երևացող-արտահայտված) կամ խորքային (չարտահայտված) մի այնպիսի շերտ, որը հաջորդ պարբերությունների մեջ հնարավոր լինի բացել, ծավալել ու զարգացնել, այդ մեկնակետից ելնելով՝ նոր թեմա առաջադրել և այլն, այլապես ալդ անկախությունը ամբողջի հարաբերությամբ կվերածվի իմաստային անկապակցության:

Ի տարբերություն ԱՊ-ի, ՎՊ-ն այսքան անկախություն ու ա-

զատութիւն շունեն: Ինչպես կտեսնենք իր տեղում, ՎՊ-ն, որպես պատումն ավարտող հատույթներ, կախյալ պարբերութիւններ են և անպայման տրամաբանորեն բխում են կամ անմիջապես նախորդ պարբերութիւնից, կամ՝ ողջ շարադրանքից:

Ըստ թեմատիկ-րոմանդակային կողմի, ԱՊ-ն բաժանում ենք երեք հիմնական տիպի՝ բնութագրական, նկարագրական և պատմողական: Առաջինում ինչ-որ բան բնութագրվում է, երկրորդում՝ նկարագրվում, երրորդում ինչ-որ բանի մասին պատմվում է: Այս տարբերակումը, բնականաբար, որոշ պայմանականութիւն ունի, քանի որ այս կամ այն խմբին պատկանող պարբերութիւնը, մանավանդ եթե բարդ է, կարող է ներառել նաև դրանցից մեկը կամ մյուսը, կամ՝ երկուսը միասին և այլն: Քննութիւնը ցույց է տալիս, որ ավելի հաճախ միասնաբար հանդես են գալիս առաջին երկու տիպերը՝ բնութագրականը և նկարագրականը: Այս դեպքում պարբերութիւն մեջ նկարագրվող առարկան միաժամանակ նաև բնութագրվում-գնահատվում է: Շատ որոշակիորեն ի հայտ է գալիս հեղինակային տեսանկյունը այդ առարկայի նըկատմամբ, նկարագրութիւնը տարվում է հեղինակային վերաբերմունքի համաձայն և այլն: Կամ՝ կարող է լինել շեղոք տիպի պատմողական ԱՊ: Հեղինակը պատմում է ինչ-որ բանի մասին, պատմում է առանց ակտիվ վերաբերմունքի (կամ ակտիվութիւնը այնքան խորն է «թաքնված», որ միանգամից աչքի չի ընկնում), պարզապես հաղորդում է, թե այսինչ ժամանակ, այսինչ տեղում եղավ այսինչ կամ այնինչ բանը և այլն: Բայց պատմողական պարբերութիւնը կարող է նաև մի բանի մասին պատմել՝ միաժամանակ լինելով խիստ վերաբերմունքային: Այս դեպքում պատմողը՝ հեղինակը կամ գործող անձերից որևէ մեկը, պատմածի նըկատմամբ ունի իր «շահագրգռվածութիւնը», պատմում է իր տեսունակութեամբ (взглядом) և այլն:

ԱՊ-ն ունեն նաև ընդհանուր կարգի մի շարք առանձնահատկութիւններ: Օրինակ, դրանց մեջ համեմատաբար ավելի շատ են հանդիպում գործողութիւն կամ իրադարձութիւն տեղ և ժամանակ ցույց տվող բառեր: Կամ՝ և՛ սուբյեկտիվ (առաջին դեմքով), և՛ օբյեկտիվ (երրորդ դեմքով) պատումների դեպքում ԱՊ-ն սովորաբար ունենում են հաղորդման պատմողական բնույթ²² և այլն:

²² Հիշեցնենք, որ Դ. Դեմիրճյանի ոճին առհասարակ ավելի հատուկ է օբյեկտիվ պատումը:

Այժմ քննենք Դ. Դեմիրճյանի պատմվածքների ԱՊ-ի նախ բովանդակային և ապա կառուցվածքային հատկանիշները:

Ըստ բովանդակային հատկանիշների ընհանրության, ԱՊ-ն խմբավորել ենք հետևյալ կերպ:

1. Պատմվածքների գործող անձանց ներկայացում: Ընթերցողին հաղորդվում է պատմվածքի գլխավոր կամ որևէ այլ հերոսի արտաքինի, բնավորության որոշ գծերի, սովորությունների, զբաղմունքի, պատկերացումների, սոցիալական վիճակի, տվյալ պահին ունեցող տրամադրության, հոգեվիճակի և նման այլ բաների մասին: Տրվում են նախնական որոշ տեղեկություններ, որոնք հետագա ջարադրանքում ավելի մանրամասնվելու են, երբեմն էլ նախապատրաստվում է հերոսի կամ հերոսների հոգեբանական, այսպես կոչված, երկրորդ պլանը, որը լրիվ բացվելու է հետո, մեջտեղ են բերվում բնավորության ու մտածելակերպի որոշ հատկություններ, նրբագծեր, որոնք ավելի խորացվելու են, կամ ընդհակառակը, ծավալվելու են բոլորովին նոր ու անսպասելի ուղղությամբ և այլն:

Դ. Դեմիրճյանը հաճախ միանգամից, հենց առաջին ծանոթացմամբ, կարողանում է ստեղծել իր հերոսի համեմատաբար ավարտուն պատկերը, մի կողմից՝ հոգեբանորեն շատ ավելի համոզիչ ու հիմնավոր դարձնելով նրա հետագա ողջ վարքագիծը, մյուս կողմից՝ ընթերցողի համար ստեղծելով հեռանկարային նըպաստավոր վիճակ, որից մենք նախապես իմանում ու ինչ-որ չափով արդեն ճանաչում ենք այն մարդուն, որի հետ մեղ վիճակված է շարունակել ծանոթությունը:

Դ. Դեմիրճյանը առանձնապես բծախնդիր է և նպատակաուղղված հերոսների արտաքին՝ ձևական-ֆիզիկական հատկանիշները պատկերելիս²³, նրա համար նույնպես հերոսների արտաքինը կերպարի բնավորության բացահայտման մեջ ունի առաջնակարգ նշանակություն: Կարելի է ասել, որ գրողը գրեթե միշտ հետևողականորեն ձևից է դնում դեպի բովանդակությունը՝ փորձելով թափանցել արտաքին երևույթների ներքին էության մեջ: Դեմիրճյանի բնութագրումները մեծ մասամբ ունեն արտահայտչական-հուզական շեշտեր և, ինչպես վերևում ասացինք, կրում են հեղինակային գնահատողական ընդգծված վերաբերմունքի կնիքը:

²³ Այս հարցը մենք քննել ենք նաև առանձին: Այստեղ դրան անդրադառնում ենք միայն մասնակիորեն:

Այս կապակցությամբ նպատակահարմար ենք համարում մի-
այն մի քանի խոսք ասել երկի հյուսվածքում գեղարվեստական
մանրամասների (դետալների) ընտրության, մշակման ու իմաս-
տավորման՝ Դեմիրճյանի կիրառած որոշ սկզբունքների մասին,
որոնք դրսևորվում են նաև մեր քննած պարբերություններում:
Փորձենք այդ սկզբունքները ընդհանուր ձևով բնութագրել:

ա) Դ. Դեմիրճյանը ձգտում է առավել հավաստիության և ար-
տահայտչականության հասնել հնարավորին չափ սահմանափակ
մանրամասների ընտրությամբ: Մեկ-երկու էական մանրամասնով
նա հաճախ ստեղծում է ամբողջական պատկեր, կերպար, ինչպես
նաև՝ համապատասխան վիճակ, իրադրություն, շրջապատ, բնա-
նկար և այլն:

բ) Գրողի համար սկզբունքորեն կարևոր են, այսպես ասած,
կյանքային-կենցաղային մանրամասները, թե իր հերոսը ընդհան-
րապես կամ տվյալ իրադրության մեջ ի՞նչ տեսք ունի, ինչպե՞ս է
քայլում, շարժվում, խոսում կամ նայում, ինչ՞ է անում, ինչպե՞ս
է անում և այլն: Դեմիրճյանը այս մանրամասները ոչ թե սոսկ
վարպետորեն պատճենում է, այլ դրանց նկատմամբ ունի խիստ
որոշակի աշխարհայացքային վերաբերմունք: Նա նույնքան կարե-
վորություն է տալիս նաև մարմնի որոշ մասերի (դեմք, աչք և
այլն), հայացքի, ձայնի բնութագրումներին, որոնք կամ հարաբե-
րականորեն կայուն ֆիզիկական հատկանիշներ են, կամ այնպի-
սի հատկանիշներ, որոնք ունեն իրադրային-վիճակային պայմա-
նավորվածություն:

դ) Դ. Դեմիրճյանը հիմնական ուշադրությունը դարձնում է
մանրամասների իմաստային կողմին՝ խուսափելով արտաքին
ցցուն, ճշացող ձևերից:

դ) Նա աշխատում է ընտրել այնպիսի մանրամասներ, ո-
րոնք, լինելով առարկայի կամ երևույթի ամենաէական բնութա-
գրումները, ենթադրում են նաև հեռանկարային հավելումներ, այ-
սինքն՝ պարունակում են ենթատեքստային կռահելիության, մա-
կաբերելիության հնարավորություն:

Դ. Դեմիրճյանի պատմվածքներից գործող անձանց ներկա-
յացումով ԱՊ ունեն «Ավելորդը», «Ստամոքս»-ը, «Մեքենան»,
«Ընկերներ»-ը, «Մերկե»-ն, «Սաթոն», «Աբդուլ»-ը, «Իրեր»-ը,
«Նարգիզը», «Նոր պոեմ»-ը, «Ուրիշի երեխան», «Քեփթըն»-ը և
այլն:

Այժմ սրանցից մի քանիսի մասին առանձին:

«Ավելորդը» — «Ծրբեք Հաճի աղան այդպես անխնամ չէր փոխել քայլերը իրենց տնից խանութ գնալիս: Այն Հաճի աղան, որի փողոցով անցնելն իսկ մի հանդես էր. աղայակա՛ն, Միշտ հաստ շալը վաթսուն-յոթանասուն տարեկան կուզի վրայով վզին փաթաթած, երկար իրանը բերընքսիվար ընկնելու պես՝ առաջ թեքած, ուղտի վիզը առջև երկարած, սև ակնոցների արանքից սապատավոր քիթը օդի մեջ խրած, հայացքը դեպի հեռուն, մի կետի՝ ընթանում էր նա: Եվ այդ ֆեոսավոր Հաճին ծխակատարությունների նման անխուսափելի գործելակերպեր ունեւր փողոցով անցնելիս. գիտեր ամեն դար ու փոսի, քար ու ոտնատեղի սովորական պատուվածքը, և եթե սայլի, ոտքի կամ բնության հետեանքով քարերն ու ոտնատեղերը նոր կարգով դասավորվեին, Հաճի աղան կանգ կառներ, լրջորեն կկշռեր նոր ոտնատեղի վտանգի չափը, իր դեղնած գավազանի ծայրով բախելով, կստուգեր ոտքը դնելիք քարի հավատարմությունը և, գավազանը ցնխի կամ ջրի մեջ դիմհար տալով, զգույշ աքլորի պես ոտքերը գետնից պոկելով ու վար դնելով, գերագույն խնամքով կանցներ վտանգավոր տեղը» (հ. 1, էջ 14):

Սա Դեմիրճյանի պատկերավորման արվեստի լավագույն նմուշներից է: Թանձր ու գրեթե եզակի գտնված բնութագրումներով զրոյդ հասել է հերոսի գեղարվեստական պլաստիկ կերպարանության կամ, եթե կարելի է այսպես ասել, պատկերման գծային-գրաֆիկական հստակության: Լինելով գեղարվեստորեն ամբողջական տպավորություն թողնող պատկեր, Հաճի աղայի բնութագրում-նկարագրությունը ունի «համարյա ֆիզիկական տեսանելիություն և ձեռք տալու չափ շոշափելիություն», ինչպես նման դեպքերում ասում էր Մ. Գորկին²⁴, Հաճի աղան այս ներկայացմամբ, Դեմիրճյանի բառերով ասած, «կենդանի պատկերավորվելով»²⁵, միանգամից միս ու արյուն է առնում: Մենք տեսնում ենք այդ մարդու ոչ միայն արտաքինը կամ փողոցով նրա երթը, այլև թափանցում նրա հոգու խորքերը:

Պարբերությունը խտացնում է Հաճի աղայի բնավորության հիմնական գծերից շատերը: Դրանք կենսականորեն վճռական ու վտանգավոր նոր իրադրության մեջ, երբ բարեկեցիկ վանքի պես

24 Մ. Գորկի, Գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, Երևան, 1949, էջ 49, 148:

25 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1958, էջ 551:

հաճիադայական հին տունը վտանգված է քանդվելու, հետագայում առավել սրվում են և մերկացնում իրենց ողջ վայրագությունը: Նա փորձության ժամին կատարելապես կորցնում է սիրո ու բարության, պատվի ու պարտքի, խղճի ու ճշմարտության մարդկային արժեքները: Կարելի է, օրինակ, համեմատել «...Հաճի աղան կանգ կառնեմ... կատուգեմ ոտքը դնելիք քարի հավատարմությունը...» և «...Հաճի աղան, իբրև փորձված մարդ իսկույն հարմարվեց կենսական իմաստության. որոշեց խիստ ու հրամայական մի կարգ՝ աղատել ամենակարևորը, իսկ եթե այդ չեղավ՝ կարևորագույնը: Վճռեց ու դաժանացավ.— ամեն ինչ անել, ամեն խստություն գործ դնել, անգթանալ, թեկուզև ստորանալ, բայց փրկել այդ կարևորագույնը՝ իր տունը, իսկ եթե այդ չեղավ՝ իր անձը» (էջ 19), կամ՝ «Եվ հրդեհի մեջ պաշարվածի պես՝ նա զգաց, որ տարերային մի ուժ նրան միայն մի բան է թելադրում. փախչել, շուտով դուրս գալ մահի ճիրաններից: Մնացածը՝ կին, երեխա, ընկեր, բարեկամ՝ նսեմացավ նրա աչքում» (էջ 31) թեմաները, որոնք տրամադրությամբ իրար ներքնապես արձագանքում են, և տրամաբանորեն էլ, իբրև հետևանք, վերջին երկուսը բխում են առաջինից: Հաճի աղան բռնվում է անասնական ինքնապաշտպանության կործանարար բնազդով: Քրդանոցներում և թյուրքանոցներում առ ու ծախի մեջ տասը տարեկանից զելված այդ խանութպան-առևտրականի փրկվելու մոլուցքը իր ամբարած հարստության ռեալ կորուստի սարսափով ստանում է նաև սոցիալական պատճառաբանվածություն՝ դրանով իսկ նրան դարձնելով ավելի ահավոր մարդաստյաց: Դեմիրճյանը ստեղծել է մի կերպար, որն աշխարհը տեսնում է իմ ետը և մյուսները անհաշտ հակադրության մեջ և մյուսներ-ի նկատմամբ իր շարությունը դարձնում է սոցիալապես օրինավոր և օրինական վարվելակերպ:

ԱՊ-ն երկու մասից է բաղկացած՝ հերոսի արտաքին նկարագրություն և սովորությունների նկարագրություն: Ամբողջ պարբերությունը, որ ամփոփում է այս երկու հիմնական թեման, կառուցված է հակադրության վրա: Մի եզրում տվյալ կոնտեքստի և ամբողջ պատմվածքի սահմաններում խիստ բազմաշառնակ և առանցքային միավորի արժեք ունեցող աղայալեռն բառն է՝ սրահետ կապված իմաստաբանական տրված և ենթատեքստային այլևայլ հավելումներով, իսկ մյուս եզրում՝ պարբերության բացարձակ սկզբի այն հաղորդումը, թե Հաճի աղան երբեք «այդպես

տնխնամ չէր փոխել քայլերը»։ Ընդ որում, սրա պատճառը պարզվում է միայն երկրորդ պարբերության վերջում, որն իր «հեռավորութամբ» կարծես ավելի է ընդգծում հակադրությունը։

Պատմվածքում րացահայտված է Հաճի աղայի բնավորության բարդ կոմպլեքսը՝ «զգուշավորություն—վախ—դաժանություն» անցումներով և վերջում՝ ապաշխարողի մարդկայնորեն խորը հսակարկական զղջում։ ԱՊ-ն տեղեկությունների իր բնույթով, հատկապես երկրորդ մասում, հետագա պատումի համար դառնում է հոգեբանական խորության հասնելու մի տեսակ հիմք ու հենարան։ Դեմիտրեյանը իր հերոսի փոթորկոտ ու «մեղավոր» ներաշխարհի պատկերման, զգացմունքների մերկացման մեջ որոշ տեսարաններում հասնում է ծայրաստիճան սուր ու ցնցող խտացումների և պատումի մյուս մասերում նորանոր լրացումներով ավելի է ջիկացնում քննվող պարբերության առանցքային բառ-հասկացություններ արտահայտված հակադրությունը։

«ԸՆԿԵՐԵՆԵՐ» — «ՆՐԱՆՔ մտերիմ ընկերներ էին՝ Ղոնգին ու Գրդըր, երկու հարևան ընտանիքների «կաթնախպեր» զավակներ։ Դա նշանակում է օրորոցից ընկերներ» (ն. տ., էջ 118)։

Պատմվածքի բուն նպատակադրումը կարծես ավելի ընդգծելու և ընթերցողի մոտ հոգեբանական անհրաժեշտ կողմնորոշում ստեղծելու համար ծավալով ոչ մեծ պարբերության մեջ (ի հավելումն սրա ունենալով նաև վերնադիրը) երկու անգամ կրկնվում է ընկերներ բառը, որը լրացուցիչ հուզական լիցք է ստանում և ավելի ամրագրվում Ղոնգու և Գրդըրի «կաթնախպերության» մատնանշումով։ Իր հերոսների՝ ինքնազոհաբերության շափ հավատարիմ ու նվիրված ընկեր լինելը, որ իմաստավորվում է իրենց գործի նկատմամբ հավատարմությամբ, պատմվածքի սյուժեի հիմնական շարժիչներից և երկի գաղափարական բովանդակության հենարաններից մեկն է, և Դեմիտրեյանը ԱՊ-ին անմիջապես հաջորդող երկու պարբերություններում (նաև՝ հետագա ամբողջ շարադրանքի մեջ) կրկին դառնում է այդ խնդրին, ընթերցողի ուշադրությունը երբեք չթուլացնելով պատումի հենց սկզբում արժարժված թեմայի նկատմամբ՝ աստիճանաբար հագեցնելով երկու մտերիմ գաղափարակից ընկերների փոխհարաբերությունը իմաստերանգային նոր շեշտերով։

«ՄԵՐԿԵ» — «Ըրբ կենտրոնից առաջին ներկայացուցիչներն եկան գյուղ այնտեղ սակավաթիվ բալչեիկների հետ կազմելու դյու-

դի հեղկումը՝ նրանց դիմավորող երիտասարդների մեջ՝ ամենից առաջ կանգնած էր նա՝ ժերուկ Մերկեն» (ն. տ., էջ 209)։

Ուշադրություն է գրավում Երիտասարդներ—ծերուկ հակադրությունը, որը թերևս կարելի է ենթատեքստային ջերտի վկայակոչումով հանգեցնել «հետաքրքրասիրություն» մոտիվ-դրդապատճառի։ Այս ոչ այնքան հռանդուն սկիզբը երկրորդ պարբերությամբ նկարագրորեն լրացվում է հերոսի բավական գունեղ ու բնութագրական ներկայացումով. «Մերկեն չքավոր, անզավակ գյուղացի էր, ապրում էր իր պառավի հետ։ Նիհար, ճիւղ մարդ էր, փորը մեջքին կպած, բայց նիզակի պես պինդ, ճկուն։ Մի բանում միայն աչքի էր ընկնում շատ—արտակարգ ուրախ էր ու ժիր»։ Նոր կյանքի երևույթների նկատմամբ ժերուկի «անզուսպ» հետաքրքրասիրությունը վերջին մանրամասնով արդարանալու չափ հիմնավորվում է։

«Նոր պեմ»—«Նրան, Հայրոյին, միշտ կարելի էր տեսնել դիսպուտներին։ Ավելի շատ գրական դիսպուտներին։ Անխուսափելի հյուր էր նա, և ամենքի աչքին սովորական մի կերպարանք։ Եվ իր տեղն էլ ուներ դիսպուտների սրահում—ամենավերջինը։ Կնստեր, մեջքը ուղիղ պատին կպցրած և անշարժ կնայեր դեպի ամբիոնը։ Կդիտեր խանդավառված։ Նրա երկարավուն, արծվաքիթ և բերանաբաց դեմքին մի մշտական ժպիտ կար։ Զարմանալի ժպիտ ահա հենց նոր բացվող մի ինչ-որ շատ հետաքրքրական տեսարանի առջև» (հ. Ձ, էջ 52)։

Պարբերության իմաստաբանական և հերոսի նկարագիրը կազմակերպող առանցքը «Կդիտեք խանդավառված»-ն է, որը նաև ամբողջ պատմվածքի հիմնական տրամադրությունն է։ Հայրոյի խանդավառությունը մի տեսակ վավերացված, օրինականացված է մշտական ու զարմանալի ժպիտով, որը դառնում է խորհրդանիշ։ Զուսպ գուլնեղով Դեմիրճյանը այստեղ հասել է հերոսի դիմանկարի կենսական լիարժեքության և ավարտունության։

«Քեփթըն»—«Ծրեանի արվարձաններից մեկի՝ Արաբկիրի ցածրիկ երկսենյականոց տնակից դուրս եկավ մոտ վաթսունհինգամյա մի ժեր մարդ և կանգ առավ դռանը» (ն. տ., էջ 275)։

Այս դեպքում էլ պատումի սկիզբը բուն բնութագրողական առումով աշխուժանում է հաջորդ երկու պարբերություններում, որոնք հերոսի արտաքինի և մարդկային նկարագրի մասին բավական լավ պատկերացում են տալիս։ Ահա դրանք՝ կերպավորման դեմիրճյանական ոճին հատուկ զուսպ, բայց և միաժամանակ խո-

սուն բնութագրումներով. «Չնայած տարիքին, պնդակազմ էր նա, կեցվածքը ձիգ, ինչպես լինում են հին զինվորականները, բանվորներից շատերը, ֆիզիկական աշխատանքով ապրածները» և «Հայացքը հրամայական շեշտ ուներ և առաջին իսկ վայրկյանից լարում էր մարդու, թերևս վանում: Անբարյացակամ էր թվում այդ հայացքը»:

2. Պատմվածքների գործողության վայրի, տեղի, ժամանակի և այլ հանգամանքների մասին տեղեկություններ: Ստեղծվում են այն միջավայրը, պայմանները, ուր ընթանալու է գործողությունը, կատարվելու են ինչ-ինչ պատահարներ ու իրադարձություններ: Այլ կերպ ասած, հեղինակը հենց սկզբից գործող անձանց (ինչպես նաև մեզ) դնում է որոշակի իրադրության կամ իրադրային կախվածությունների մեջ՝ սրանցով պայմանավորելով հերոսների հոգեբանության շարժումն ու տեղաշարժերը և արարքների տրամաբանությունը: Միշտ, իհարկե, կախվածությունը ուղղակի չէ, կամ այնքան էլ վճռական չէ, բայց երբեմն դա այդպես է: Հերոսի հետագա վարքագիծը համոզիչ է դառնում համապատասխան ակտիվ միջավայրի առկայությամբ, իսկ եթե գրողին այդ միջավայրի մատնանշումը և/կամ քիչ թե շատ մանրամասն պատկերումը նպատակաուղղվածորեն հարկավոր է, ապա պատումի հենց առաջին պարբերությունը (կամ գոնե ինչ-որ տեղ շարադրանքի սկզբում) սովորաբար նվիրված է լինում դրան:

Բերենք մի քանի բնորոշ օրինակ:

«Ժպիտը» — «Մեռելահոտն ընկել էր վանքի բակը, շուրջը, հեռուն, արևախանձ, փոշեթաթավ դաշտերը» (հ. 1, էջ 46):

Ցավն ու սարսափը ամենուրեք թափվել են տնանկ ու կենդանի-կենդանի դիակնացող փախստական մի բազմության զլխին: Փոքրածավալ առաջին վեց պարբերություններում ներկայացվում է այն միջավայրը, ուր կատարվում է զարհուրելի մի ոճիր: Պատմվածքի մեջ հայ ժողովրդի ողբերգության նկատմամբ հեղինակս: էն հայեցակետը իրացվել է մահի և կյանքի հակադիր պատկեր-խորհրդանիշերով, որտեղ հիմնական բեռնվածությունը կրում են մի կողմից՝ մահ, մեռել բառերով արտահայտված երեվույթ-թանձրացումները, մյուս կողմից՝ մարդկային ցավ ու կորստին անտեղյակ ու անտարբեր վանա կատվի «նոր ծնունդներով կենդանի և հուսալի» երջանիկ ընտանիքը: Խորհրդանիշությունը (սիմվոլիկան), լայն առումով, համանիշ լինելով փոխաբերությանը, այստեղ, ինչպես նաև Դեմիրճյանի մյուս պատ-

մըվածքներում՝ մեծ մասամբ, օրգանապես մտնում է սյուժեի մեջ և ունի, այսպես ասած, աշխարհայացքային բնույթ²⁶։

Բավական ազդու հակադրություն են տպավորում նաև պատմըվածքի ոճաբանորեն նշանակիր վերնագիրն ու առաջին իսկ բառը՝ «Ժպիտը»—մեռելաճառ, ուստի շարադասորեն դրանց հեռացումը չի կարող չթուլացնել պատումի բացարձակ սկզբի հոգեբանական տպավորությունը, չիջեցնել խոսքային պատկերի ներքին լարվածությունը։

«Խանութպան»—«Մի խավար ներքնատուն. դա էր նրա խանութը։ Նրա աշխարհը՝ ավելի շուտ։ Բայց ի՞նչ ներքնատուն. ծակուռ, մկան բույն, որի բերնի շուրջը մկան դուրս ածած քարի, հողի տեղ կտեսնեիր մանր, կոտրած տաշտեր, ժանգոտ թիթեղե ամաններ, փտած պանտա, մզլած մրգեր, կեղտոտ շիր... Մի քարե կոտրած սանդուղք իջնում էր դեպի այդ փոքրիկ դժոխքը» (ն. տ., էջ 61)։

Մենք դեռ չգիտենք, թե ո՞վ և ի՞նչ մարդ է այս ծակուռ-դժոխք-խանութի տերը, բայց արդեն իմացանք, որ նրա աշխարհը այդ ներքնատունն է, իմացանք և նախապես արդեն գիտենք, որ այդտեղից՝ ժանգի ու կեղտի այդ աշխարհից, չի կարող Մարդ դուրս գալ։ Դ. Դեմիրճյանը այստեղ էլ արտաքնապես ոչ այնքան ցցուն պատկեր-բնութագրումներով ստեղծել է իր խանութպանին միակ հարմար միջավայրը՝ տպավորությունը հատկանիշի աստիճանական կուտակմամբ հասցնելով բարձրակետի՝ խավար ներքնատուն—ծակուռ, մկան բույն—դժոխք, Հերոսի և նրա միջավայրի մասին այս նախնական հաղորդումը հետագա շարադրանքում ավելի խորացվում է նոր սաստկացումներով, որոնց հիմքը և ելակետը «դժոխային» խանութի էություն հետ «տխուր աղվեսի պես» այդ մարդու օրգանական կապն ու միաձուլվածությունն է։

«Դադար»—«Առաջին առավոտ՝ չնայած երեկվա ճամփի հոգնածության՝ դեռ ծիարը ջուր չխմած՝ Զուրաբը զարթնեց» (ն. տ., էջ 222)։

Հնդգծված բառակապակցություն-հասկացությունը բացի այն, որ աշխուժացնում է խոսքը, միաժամանակ դառնում է նաև գործողության վայրի և Զուրաբի մասին որոշ մակաբերելի տեղեկության կրող։ Դա կարծես հուշում է, որ մենք գործ ունենք ոչ քա-

²⁶ Հմմտ. В. Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1961, էջ 187։

ղաքային միջավայրի հետ (գործողությունները կատարվում են գյուղամերձ հանգստյան տանը), որ այդ Զուրաբը պարզ ու հասարակ մարդ է և այլն, այլապես նրա վաղ արթնանալու ժամանակը անբնական կլիներ որոշել «դեռ ծիտը ջուր չխմած» արտահայտությամբ:

«Կայարանի Ակորը» — «Դեռ զնացքին մի կտոր ժամանակ կա: Լուռ է երկաթուղու կայարանը: Հանգիստ քնած է ուղտի ականջում» (ն. տ., էջ 236):

Առանցքային է առաջին նախադասությունը և պարունակում է հաղորդման հիմնական ասեկիքը՝ դեռ ժամանակ կա: Հաջորդ երկու նախադասությունները սա ավելի ուժեղացնում են, հարըստացնում նոր երանգներով՝ լուռ — ուղտի ականջում ճանգիստ ֆնած: Բնութագրության այս անցումները անհրաժեշտ են հերոսի բնավորության մի կարևոր կողմի՝ պարտաճանաչության, իր գործի նկատմամբ պատասխանատվության բացահայտման համար: ԱՊ-ն սկսվում է դեռ բառով, իսկ երկրորդ պարբերության սկսվածքն է «Բայց Ակորն արդեն պոստի վրա է...», որտեղ հակադրությունը բովանդակորեն շատ լավ ընկալվում է և հասնում է իր նպատակին:

«Հողը» — «Խորի՛ն, իսկական Հայաստան» (ն. տ., էջ 258):

Հիանալի է գտնված իսկական-ը, որ այստեղ, ինչպես նաև ամբողջ ծավալուն պատմվածքի տեսանկյունից և բազմանշանակ է, և անշափ տարողունակ ու բնութագրական: Հետագա պատումը միանգամայն արդարացնում է Դեմիրճյանի նրբորեն ու խորիմաստ գտած բնորոշումը:

«Ցաված սեր» — «Տոնական մթնոլորտում պատահեց այդ» (հ. 2, էջ 120):

Տոնական զվարթ տրամադրությունը, առօրեականից ու կենցաղային սովորականությունից դրա դուրս լինելը երկրորդ պարբերությամբ ավելի ընդգծվում է. «Դա մի թոփշ էր երազում, գարնանային թրթիռ»: Այստեղ էլ իմաստային լիցքավորումը հիմնականում կատարվում է հակադրության միջոցով: Հակադրվում են վերնադիրը և պատումի սկզբի երկու պարզ պարբերությամբ արտահայտվող տրամադրությունը և իրենց անհամատեղելիությամբ առաջացնում ինչ-որ անհանգիստ կանխազգացում: Նշված հակադրությունը ոճաբանորեն նշանակիր է, հակադրության եզրերից վերնադիրը, ինչպես «Ժպիտը» պատմվածքում, ունի գործառական որոշակի բեռնվածություն և այլն:

Նույն բնույթի ԱՊ-ով են սկսվում նաև Դ. Դեմիրճյանի «Կոն-դուկտոր», «Խավարի անդունդը», «Չարգյահ», «Արամ թագավոր», «Թանգարանի նյութեր», «Տուն», «Անահիտ», «Շունը», «Մոռ-ներ», «Անխուսափելին» և այլ պատմվածքներ:

3. Բնության նկարագրություն: Խոսքարվեստի պոետիկայից հայտնի է, թե գեղարվեստական արձակում բնականորեն գեղագի-տական-իմաստաբանական ինչ հիմնական և օժանդակ գործա-ռություններ է կատարում: Փոքր ժավալների դեպքում՝ պատմը-վածք, նովել և այլն, բնականորեն դերը ավելի է մեծանում և դառ-նում է բազմապլան: Այդ ժավալը նախ և առաջ թելադրում է բնապատկերի համեմատաբար թանձր խտացումներ:

Բնապատկերը հատկապես իմաստավորվում է պատումի սկզբում՝ հենց առաջին կամ սրան կից պարբերություններում:

Դ. Դեմիրճյանը սովորաբար քիչ է սկսում բնականորով, իսկ եղած մի քանի դեպքում էլ հասնում է անհրաժեշտ ավարտունու-թյան, տպավորիչ պատկերավորության: Բնության նրա նկարա-գրությունները մեծ մասամբ աչքի են ընկնում իրենց կոնկրետու-թյամբ, ճշգրիտ մակդիրային բնութագրումներով, երևույթների ամենաէական կողմերի ընդգծումով և այլն: Դեմիրճյանը ստեղ-ծում է, այսպես ասած, «շարունակելի» համապատասխան միջա-վայր և «բնականային» տրամադրություն, բառի զորությամբ ընթերցողին կարծես հարմարեցնելով բնության այս կամ այն հատվածի կամ երևույթի ընկալման իր զուսպ մաներային: Նրա բնականորեն ունի նաև այն առանձնահատկությունը, որ այդտեղ միշտ կամ գրեթե միշտ առկա են մարդը կամ մարդկային տեսու-նակության «հսկողությունը»: Դեմիրճյան գեղագետը բնությունը չի դիտում իր հերոսներից, ասել է թե՛ ընդհանրապես մարդուց ու դրանով իսկ՝ նաև իրենից դուրս մի բան: Բնությունը նա իմաս-տավորում է մարդու դիտակետից՝ բնականորեն միջոցով: Այս բա-նը բավական հստակ արտահայտվում է նրա որոշ պատմվածք-ների ինչպես ԱՊ-ում, այնպես էլ տեքստի մյուս մասերում:

Բնություն—մարդ հարաբերության մեջ Դեմիրճյանը իր հե-րոսների հոգեմտական բնության երևույթներից կախման մեջ է դնում ոչ թե ուղղակի, այլ նուրբ ակնարկով միայն, տրամադրու-թյան թաքուն, արտաքինից քողարկված ենթատեքստային ան-ցումներով և այլն:

Ահա մեր ասածը փաստող օրինակներ:

«Ջութակ և սրինգ»—«Թարմ գարուն էր, օրը պայծառ, կա-

պուտակ, Գանգեսի մթին անտառի պուրակում ճխում էին թռչունները, հովը գալիս, թել-թել տանում էր ծառերի թևերն ու քղանցքները, առուն քշփշում, և գեղեցիկ լակըմեն սիրում էր երջանիկ Հայանթուն» (հ. 1, էջ 7)²⁷։

Գարնանային պայծառ թարմությունն ու գեղեցիկ լակըմեի երջանիկ սերը որքա՜ն ներդաշնակ են զուգակցված։ Եվ պատահական չէ, որ Դեմիրճյանը հերոսուհու սիրո մասին պատմող նախադասությունը չի անջատել բարդ համադասական կառույցի մնացած մասից, թեև դրանց միջև բացակայում է «տրամաբանական» ուղղակի կապը, այլ ընդհակառակը, այդ երկու մասերը բովանդակորեն միաձուլել, դարձրել է միևնույն Մեծ երևույթի հավասարակշռված, փոխադարձաբար պայմանավորված կողմերը։ Ամբողջ պարբերությունը կարծես ծառայում է մեկ կետնապատակի՝ ասել, որ բնությունն այնքա՜ն էր ներշնչված գարնանային կենսաթրթիռ հեքով, որ դա վայելող լուսածիծաղ լակըմեն չէր կարող չսիրել սրնգահար Հայանթուն, չէր կարող իր սիրուց երջանիկ չլինել։

«Սեփականություն» — «Գեղեցիկ է կապուտաշյա լեմանը... Ասես փիրուզ երկնքի կտոր լինի՝ ընկած Զվիցերիայի և Ֆրանսիայի մեջտեղ և իր երկնայինի կապուտակ անհունն ու անհասկանալի անդորրը հետը երկիր բերած՝ էլ չի ուզում խառնվել այս աշխարհի և ոչ մի գործին։ Կապուտ, օտար հայացքը շրջելով իր շորս բոլորը հավաքված ափերին՝ շարունակ խաղերի հետևն ընկած մի ժպիտ ունի, որ անհասկանալի է այս երկրացուն» (ն. տ., էջ 90)։

Վերևում խոսք եղավ դեմիրճյանական բնանկարի մարդկային ակտիվ հիմքի մասին։ Բնության պատկերների և մարդկային հոգու ու արարքների մեջ փոխադարձաբար կատարվում է դրանց անդրադարձ բեկում, մեկը մյուսի հայելին է, մեկի մեջ արտապատկերվում է մյուսը։

Ուշադրություն դարձրեք մեր ընդգծած բառերին ու բառակապակցություններին, և հեղինակային «թաքնված» միտումը անմիջապես կերևա։ Հանեք դրանք, և պարբերությունը կզրկվի իր ներքին լարման կարևոր մի լիցքից՝ մարդկային դիտակետ-տեսչականությունից, կթուլանա այստեղ և հետագա ասելիքի լրջու-

²⁷ Պատմվածքի «Ո՛վ հնարեց ջութակը... ո՛վ հնարեց սրինգը...» հեռտորական հարց-սկսվածքը ըստ էության պարբերություն չէ, ուրեմն և բուն պատումի միայն պայմանական սկիզբն է։

թյունը, վերջապես՝ բնության նկարագրությունը կդառնա սոսկ բնության նկարագրություն, հենց այնպես, հանուն բնության միանպատակ, միապլան նկարագրության, մինչդեռ այստեղ ունենք ասելիքի երկպլանայնություն և փոխաբերությամբ՝ նաև բազմանշանակություն:

«Հանգստի տանը» — «Ամառը՝ լիալեցուն մի գետ՝ ստինքներն ուռցրած հոսում է, ծավալվում է տիրականորեն: Հողը պտղաբերում է ու կատաղել է, խանդում է, խելագարվում: Օդի մեջ հասունանում է արևի կենարար հյութը, — մի ընդհանուր ջերմություն, որ շնչառության հետ ըմպվում է, երակներն ուռցնում, տանջում կյանքի ուրախությամբ» (ն. տ., էջ 204): Պարբերության մեջ կուտակված այնքան կիրք ու էներգիա կա, որ եզրափակվում, պոռթկում է անսպասելի մի պատկեր-գլուխով՝ ամառային արևաբորբ ու արնագրգռ հյութերի ըմպանքը մարդու «տանջում է կյանքի ուրախությամբ»: Պատմվածքի հերոս գրաշար Սարգիսի ողջ կյանքն ու անհանգիստ մտորումները այս են հաստատում: Բնակար ԱՊ ունի նաև «Երեքը» պատմվածքը:

4. Այլ բնույթի պարբերություններ: Այստեղ խմբավորել ենք այն ԱՊ-ն, որոնք բովանդակային որոշակի ուղղվածություն չունեն (խոսքը վերաբերում է միայն թեմատիկ խմբերի մեջ դնելուն): Դրանք պարունակում են այնպիսի տեղեկություններ, դեպքերի ու իրադարձությունների նկարագրություններ և այլն, որոնք ինչ-որ ձևով կամ մտնում են սյուժեի հետագա ընթացքի մեջ, կամ դառնում են որոշ գործողությունների ու արարքների սկիզբ, հրահրում գործողությունների նոր շարժառիթներ ու հանգամանքներ, կամ տալիս ինչ-ինչ ընդհանուր կարգի բացատրություններ և այլն: Այսպիսի պարբերություններով են սկսվում՝ «Խուժանի շունը», «Նրանց ուղին», «Էշերունը», «Քարհատներ»-ը, «Սարեթ»-ը, «Գիրք ծաղկանց»-ը, «Բժիշկը», «Անհայրություն»-ը, «Լիզոն-կա»-ն, «Հայրենի կտորի տակ»-ը և այլն:

5. Եվ վերջապես երեք պատմվածք՝ «Տերտերը», «Միայն մեկը» և «Կրասնարմեյցը», սկսվում են ուրիշի ուղղակի խոսքով. մի գրեթե, որ Դեմիդյանի գրական պրակտիկայում հազվադեպ է:

Այժմ տեսնենք, թե Դ. Դեմիդյանի պատմվածքների ԱՊ-ն շարահյուսական ի՞նչ տիպի կառույցներով են հանդես գալիս, ո՞ր տիպն է բնութագրվում ավելի կայուն գործածությամբ, այսինքն՝ ավելի հաճախադեպ է²⁸:

²⁸ Տե՛ղ լրագրեցնելու համար հղումներ չենք տալիս:

Ամենից շատ՝ 12 անգամ ԱՊ-ն արտահայտված է մեկ պարզ ընդարձակ նախադասությամբ (ՊԸ)։

Տասը անգամ ԱՊ-ն բաղկացած է երեք նախադասությունից։ Իրար նկատմամբ սրանք ունեն շարահասական հետևյալ բաշխումը՝ երեք դեպքում՝ 2 ՊԸ+բարդ համադասական նախադասություն (ԲՀ)²⁹, երկու դեպքում՝ 2 ՊԸ+բարդ ստորադասական նախադասություն (ԲՍ), երկու դեպքում՝ ՊԸ+ԲՀ+ԲՍ, մեկական դեպքում՝ 3 ՊԸ, 2 ԲՀ+ԲՍ, 2 ԲՍ+ԲՀ։

Ութ անգամ՝ բարդ համադասական մեկ նախադասությունից, նախադասության մոտավոր ժամալի տեսակետից հետաքրքրական է նշել, որ ութից հինգը երկբաղադրիչ կառույցներ են, մեկական՝ եռաբաղադրիչ, վեց բաղադրիչով և ինը բաղադրիչով։

Ջորս անգամ ԱՊ-ն կազմված է բարդ ստորադասական մեկ նախադասությունից։

Ջորս անգամ էլ՝ արտահայտվում է երկու նախադասությամբ՝ ՊԸ+ԲՀ, ՊԸ+ԲՍ, ԲՀ+ՊԸ և 2 ԲՀ։

Նույնքան անգամ պարբերության կազմի մեջ մտնում է շորս նախադասություն՝ հետևյալ բաշխումով՝ 2 ՊԸ+2 ԲՍ, 2 ՊԸ+ԲՍ+ԲՀ, 2 ՊԸ+ԲՍ+խառը կամ բազմաբարդ նախադասություն (Խ), ՊԸ+3 ԲՀ։

Երեք անգամ հանդիպում են հինգ նախադասությունից բաղկացած սկսվածքներ. պարզ համառոտ նախադասություն (ՊՀ) + 3 ՊԸ+ԲՍ, ԲՀ+2 ՊԸ+2 ԲՍ, 2 ԲՍ+2 ՊԸ+ԲՀ։

Երկուական դեպքում ԱՊ-ն ունի հետևյալ տեսքը՝ կազմված է մեկ ՊՀ-ից, վեց նախադասությունից՝ 5 ՊԸ+ԲՀ, ութից՝ 6 ՊԸ+2 ԲՀ, 2 ԲՍ+5 ՊԸ+ԲՀ, իննից՝ 7 ՊԸ+2ԲՀ, 3 ՊԸ+3 ԲՀ+3 ԲՍ։

Եթե այս տվյալներն ամփոփենք ընդհանուր կաղապարների տեսքով, ապա ԱՊ-ի գործածության համար կստացվի հետևյալ պատկերը. 14 անգամ ԱՊ-ն արտահայտված է «մեկ պարզ նախադասություն» (ՊՆ) կաղապարով, 12 անգամ՝ «մեկ բարդ նախադասություն» (ԲՆ) կաղապարով, այնուհետև համապատասխանաբար՝ 7—ՊՆ ... ՊՆ³⁰+ԲՆ, 7—ՊՆ ... ՊՆ+ԲՆ ... ԲՆ, 3—ՊՆ+ԲՆ ... ԲՆ, 2—ՊՆ+ԲՆ, 2—ԲՆ ... ԲՆ+ՊՆ ... ՊՆ+ԲՆ, 2—

²⁹ Միավորյալ նախադասությունները առանձին դիտված չեն։

³⁰ Նշանակում է մեկից ավելի պարզ նախադասությունների նույնը նաև բարդ նախադասությունների դեպքում՝ ԲՆ...ԲՆ։

Բն+Բն ... Բն, 1—Պն+Պն ... Պն, 1—Բն+Բն, 1—Բն+Պն և 1—
Բն+Պն ... Պն+Բն ... Բն:

Ուշագրավ է մի հանգամանք: Պարբերության բացարձակ սկիզբը նշված 53 դեպքից 34-ում պարզ նախադասություն է: Սա արդեն և՛ ոճ-գրելաձևի, և՛ հեղինակային աշխարհընկալման, և՛ լեզվանյութի՝ նորովի կազմակերպված մակարդակում (բառ→նախադասություն=շարահյուսություն=խոսք) նոր բովանդակավորման ու բովանդակության համապատասխան նյութականացման (բովանդակության և ձևի ներդաշնակության) միասնական խընդիր է: ուստի կարող է դրվել գրողի անհատական ոճի գնահատման չափանիշների շարքում³¹: Մեր կարծիքով, նույնքան բնութագրական են նաև պարզ և բարդ պարբերությունների հանդես գալու հաճախականությունը պատումի սկզբում (Դեմիտրյանի մոտ համապատասխանաբար՝ 26 և 27), կամ՝ շարահյուսական որոշ կառույցների նախընտրությունը³² և այլն:

Հայտնի է, որ երկար, մանավանդ չպարբերացված տեքստը հոգեբանորեն թուլացնում է ընթերցողի ուշադրությունը, զգալիորեն դժվարացնում հաղորդման մեջ կարևոր և երկրորդական տեղեկությունների առանձնացումն ու ընկալումը: Մինչդեռ կարճ և պարբերացված տեքստը, ընդհակառակը, ակտիվացնում, սրում է ուշադրությունը:

ԳՏ-ի լեզվաոճաբանությանը հետաքրքրող ոչ երկրորդական հարցերից է նաև այն, թե ի՞նչ կառույցներ են ամենից ավելի արդյունավետ ապահովում, այսպես կոչվող, էքսպրեսիվ շարահյուսությունը³³ կամ խոսքի «համառոտության էներգիան»³⁴ և

³¹ Համեմատությունները ցույց են տալիս, որ նման սկիզբը հատուկ է նաև մեր մի շարք այլ գրողների, հատկապես դասական: Այսպես՝ Հովհ. Թումանյանի երկերի ժողովածուի 3-րդ հատորի (1969 թ.) ինքնուրույն 22 պատմվածքից 14-ի, Ստ. Զորյանի երկերի ժողովածուի 1-ին հատորի (1960 թ.) 42 պատմվածքից 26-ի բացարձակ սկիզբը պարզ նախադասություններ են:

³² Ոմանք այս հանգամանքը կապում են գրողի գիտակցական (ի հակադրություն ենթագիտակցականի) լեզվաստեղծագործության հետ և քերականական բորոշակի ձևերի ու կառույցների, ինչպես նաև բառագործածությունների նախապատվություն տալը համարում են սուբյեկտիվ արտալեզվական գործոն. տե՛ս, օրինակ, Բ. Ի. Վաքսմանի գրախոսականը Լ. Գ. Վեդենինայի և Ե. Ն. Շոդի «Некоторые приемы стилистического исследования текста» (М., 1973) գրքի մասին—ФН, 1974, № 3, էջ 100:

³³ «Мысли о современном русском языке», сб. статей, М., 1969, стр. 126.

³⁴ К. Чуковский, О Чехове. Человек и мастер, М., 1971, стр. 72, 109.

միաժամանակ կարճ ձևերի մեջ պահպանում պատումի անհրաժեշտ ներքին դինամիկան:

Սովորաբար նշվող հայտնի միջոցներից մեկը շարահյուսական պարզ կառույցների առատությունն է: Դրանք ունենալով, այսպես ասած, ոճակերտ նշանակություն, պատումի մեջ ուժեղացնում են նաև ժողովրդական-խոսակցական տարրը: Մասնավորապես տպավորիչ է համարվում կարճ և երկար պարզ նախադասությունների և բարդ նախադասությունների հերթագայությունը, որից փոխվում է խոսքի ռիթմը և այլն:

Պատմվածքների ԱՊ-ի կառուցվածքային տիպերի ցուցադրումն անգամ բավական է խորացնելու այն համոզմունքը, որ Դեմիրճյանի ոճին ընդհանրապես բնորոշ հստակ և սեղմ շարահյուսության ձգտումը արտահայտվել է նաև այստեղ: Դ. Դեմիրճյանի պարբերությունը կառուցվածքով հավաք է, չձգձգված, և հենց սրա շնորհիվ է, որ, ինչպես տեսանք, պատումի սկզբում այն մեծ մասամբ հանգես է գալիս իր բովանդակային որակների ավարտունությամբ:

Ինչպես ԱՊ-ում, այնպես էլ տեքստի մյուս մասերում Դեմիրճյանի շարահյուսությունը կարող է բնութագրվել պատկերային կոնկրետությամբ, համառոտությամբ ու պարզությամբ: Գրողը սովորաբար խուսափում է երկարաշունչ նախադասություններից՝ մանավանդ կրկնաբարդված և նման այլ կազմություններից: Նրա պատմվածքների մեջ, ընդհանուր առմամբ և՛ հեղինակային, և՛ գործող անձանց խոսքում, առավելապես գործածական են պարզ ընդարձակ և բարդ համադասական կառույցները: Օրինակ, Դեմիրճյանի՝ վիճակագրական քննության ենթարկված չորս ընտրանքներից առաջինում (Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1955, էջ 14—66, «Անցյալի ուրուներ»-ից) հանդիպող 986 նախադասությունից 377-ը պարզ է (համապատասխանաբար՝ 72—69, 77—308), մնացած 609 բարդերից համադասական են 381-ը՝ 228 բարդ ստորադասականի դիմաց: Նշենք նաև, որ նախադասություն կազմող բառերի միջին բաշխվածությունը մեկ նախադասության մեջ 8—12 լիմաստ բառ է: Պարզ նախադասությունների մեջ էլ բացահայտ գերակշռում են չեզոք տիպի կառույցները՝ 214, ներգործական են 96-ը, կրավորական՝ 67-ը: Մոտավորապես նույն համամասնությունը կա

նաև մյուս երեք ընտրանքներում (յուրաքանչյուրը ավելի քան 11,000 բառ ծավալով)³⁵,

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում Դ. Դեմիրճյանի պատմվածքներն ավարտող պարբերությունները, բովանդակային և կառուցվածքային ի՞նչ յուրահատկություններ ունեն և այլն:

Ինչպես արդեն ասել ենք, ՎՊ-ն ավելի բազմաբնույթ են և ունեն իմաստաբանական առանձնահատուկ որոշ գործառնություններ: Նշենք դրանցից մի քանիսը: Այդ պարբերությունները կամ ավարտում են ինչ-որ իրադարձություն՝ շնորհառելով հանգույցի լուծումը, կամ ընդհակառակը, արտահայտում են հենց այդ լուծումը՝ դառնալով պատումի եզրափակիչ ուժեղ ակորդը, կամ էլ, իբրև վերջարան, հաղորդում-պատմում են հերոսի կամ հերոսների հետագա ճակատագրի մասին և այլն:

ՎՊ-ն ոչ թե նրա համար են, որ պատմվածքի գործողություն(ներ)ը ձևակառուցեն ավարտի հասցնեն, թեև սա էլ երկրորդական չէ, այլ առաջին հերթին նրա, որ եղրափակեն ամբողջ պատումի զարգացման ճեքին տրամաբանությունը և, ըստ անհրաժեշտության, խտացնեն, ամփոփեն երկի զաղափարական բովանդակությունը: Այստեղից էլ՝ եթե ԱՊ-ի մեջ առաջնային են ինչ-որ բաների մասին գերազանցապես ակնհայտ տեղեկություն-հաղորդումները, որոշ իրադրության ու միջավայրի նպատակային նախապատրաստումը և այլն, ապա ՎՊ-ի համար անչափ կարևոր ու էական են ենթատեքստային ջերտի հարստությունն ու խորությունը: Բարձրարվեստ պատմվածքում բուն ասելիքը հաճախ կուտակվում-թանձրանում է այդտեղ՝ վերջին այդ պարբերության մեջ, իսկ սա երբեմն ուրիշ բան չի լինում, քան, ասենք, չափազանց համառոտ, «հասարակ ու սովորական», սակայն խորքում բազմաբովանդակ ու ծանրակշիռ մի արտահայտություն, մի բառ:

35 Հմմտ. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 335—436 («Ռաշիդ-ից և «Նիզյար»-ից), հ. 2, Երևան 1956, էջ 200—252 (պատմվածքներից) և հ. 7, Երևան, 1960, էջ 65—116 («Նոր մոնումենտալ»-ից): Այս ընտրանքները վերցրել ենք հեղինակի լեզվի տարբեր կողմերը քննելու համար: Ինչ վերաբերում է ընտրանքների տարբերությանը (պատմվածքներից, վիպակներից և վեպից), ապա դա շարահյուսական ընդհանրությունների վրա դրեթե չի ազդում:

Եթե պատմվածքի տարողունակ սկիզբ «գտնելը» դժվար է, ապա կրկնակի բարդ է ընդհանրացնող ավարտի «արարումը»։ Կոմպոզիցիայի այս մասում զրոյը պետք է հաղթահարի զանազան կարգի գործոնների դիմադրությունը՝ հրեման նույնիսկ իր անձնական ճաշակը, համակրանքն ու ցանկությունները, հրեման հերոսի «կամքը» և այլն։ Վերջվածքը դժվարությամբ է «ստացվում» նաև իր բազմաթիվ կախվածությունների հետևանքով։

ՎՊ-ն, մասնավորապես գեղարվեստական փոքրածավալ երկում, ուղղակիորեն պայմանավորված է նախընթաց շարադրանքի հուզական տրամադրությամբ և իմաստաբանական լիցքով։ Այդ պարբերությունները հրեման ինքնակա ձևով մնում են թերի և՛ ընկալման, և՛ տպավորության առումով, ուստի ՎՊ-ի իմաստաբանական գնահատման շահանքներից մեկն էլ պետք է լինի դրա և նախորդ պարբերության և/կամ պարբերությունների (հրեման նույնիսկ ամբողջ շարադրանքի՝ վերնագրով հանդերձ) ներքին-բովանդակային կապվածության աստիճանի հաջվառումը։

Դ. Դեմիրճյանի պատմվածքների եզրափակիչ պարբերությունները թեմատիկ ընդհանրությամբ փորձել ենք բաշխել մի շարք խմբերի, որոնք հաճախ հնարավոր էլ չէ հստակորեն առանձնացնել։ Իրականում դրանք բովանդակորեն հանդես են գալիս մեծ մասամբ միասնաբար։ Տրվող խմբավորումները, այսպիսով, թեև պայմանական են, սակայն ընդգրկում են կարևոր թեմաները և կարող են նկարագրության համար օգտագործվել։

1. Ամփոփվում է պատմվածքի գաղափարական բովանդակությունը։ Առանձնապես կարևորվում են ենթատեքստային շերտի խորությունը, մինչև վերջ շասված-չբացված խոսքը։ Այստեղ կարելի է միացնել նաև այն վերջվածքները, որոնք ընդգծում են պատմվածքի ընդհանուր տրամադրությունը՝ հրեման հուզական-դրամատիկ լիցքի շեշտումով, հրեման էլ իմաստային կողմի ընդգծումով։ Այսպիսի ՎՊ ունեն «Տերտերը», «Ստամոքս»-ը, «Սեփականություն»-ը, «Միայն մեկը», «Դադար»-ը, «Էջելունը», «Իրեր»-ը, «Սլաքթ»-ը, «Նոր պոեմ»-ը, «Գիրք ծաղկանց»-ը, «Թիշկը», «Բանգարանի նյութեր»-ը և այլն։

Ահա այդպիսի պարբերության մի նմուշ։

«Տերտերը»—«Մեռելի սառած աչքերը նայում էին մի անուծելի, ծանր խորհրդով» (հ. 1, էջ 45)։

Առանցքային միավորն է անլուծելի, ծանր խորհուրդը։ Հեղինակային միտումը բացահայտ է՝ մի՞թե մարդկայնորեն ան-

լուծելի ու անհասկանալի չէ հանուն շահի այն ամոթալի սակարկությունը, որ ինքն իր խղճի ու նաև ուրիշների հետ անում է մկկող ձայնով ինքնասիրահարված տերտերը՝ «մրցակից» գործընկերոջ մահվան անխուսափելիությունից մի անասելի հաճույք ստանալով: Ահավոր է բարեպաշտի դիմակի տակ թաքնված տեր Հմայակի խոսքի ու գործի սուտը: Եզրափակող պարբերությունը ավելի է սրում այս թեման. մեկին միաժամանակ կարելի է և՛ «կարեկցել», և՛ նրա մահը տենչալ: Կեղծիքի ու թալանի աշխարհի այդ գծուծ արարածին միանգամայն սազական է Համլետի նշանավոր խոսքը. «Մարդ կարող է ժպտալ, և՛ ժպտալ, և՛ սրիկա լինել»:

Ազահությունն ու շահամոլությունը ինչ կերպարանք էլ առնեն, միևնույն է, անլուծելի են, իրենց չափերի մեջ անզսպելի—սահա պատմվածքի գաղափարական ընդհանրացումը:

2. Հերոսները խորհում, մտորում են իրենց արարեցների մասին, փորձում են ճանաչել, հասկանալ իրենց իրենց, հանրագումարի բերել իրենց կյանքի ուղին, գնահատել շրջապատի մարդկանց և այլն: Այդ մտորումները երբեմն կրում են խորը խոհական—փիլիսոփայական ընդհանրացման բնույթ, երբեմն էլ սահմանափակվում են կյանքային շատ սովորական հարցերի վերաբերյալ մտածում—դատողություններով: Այդպես են «Ավելորդը», «Հանգստի տանը», «Կրասնարմեյցը», «Ցաված սեր», «Լիզոչկա» պատմվածքները վերջավորող պարբերությունները:

Առանձնապես բազմանշանակ է «Ավելորդը» պատմվածքի եզրափակիչ արտահայտությունը. «—Ավելորդին հոգուն համար...» (էջ 38):

Սա «...Կա՞ր արդյոք մի արարած, որ շտանջվի մարմնական ցավից, չվախենա մահից և իրավունք չունենա ապրելու» (էջ 36) և «...Ավելորդ մարդ չկա. աստծու առջև հոգին հոգի է» (էջ 37) ուղացումով հասկացված ճշմարտությունները հանուն իր ես—ի ժամանակին տմարդորեն ոտնահարած մեկի արթնացող խղճի մորմոք—մղկտոցն է, դառնագին ինքնատանջանքով մեռնող Հաճի աղայի միակ ու վերջին հույս—ապավենը, մի քանի ոսկեդրամով դժոխքի կրակներից փրկվելու նրա սնոտի պատրանքը: Բայց նա մեղք է գործել և ներում չունի, մեղանչել է խղճի դեմ և պետք է կործանվի:

Մեր տպավորությամբ, Դեմիտրևյանի բարոյափիլիսոփայական «ավելորդ մարդ չկա» ընդհանրացումը պատմվածքի սահ-

մաններին դուրս է դալիս, և հենց սա է, որ շատ ավելի արժեքավորում է տաղանդավոր գրողի այս ստեղծագործությունը: Դա պատերազմների ու կյանքի մղձավանջում անիրավված ու լքված մարդու պաշտպանության կոչ է, ընդվզում՝ մարդու մեջ մարդուն մեռցնելու, մարդուց մարդկայինը խլել-կողոպտելու սարսափների դեմ:

3. Հեղինակը, իբրև պատմող (գլխավոր գործող անձերից մեկը), հերոսների մասին իր կարծիքներով, գնահատականներով ակտիվորեն միջամտում է պատումի ավարտին՝ եղրափակման մեջ կամ կրկին ընդգծելով՝ պատմվածքի հիմնական ասեղիքը, կամ տալով կենսական երևույթի վերաբերյալ իր միտումնավոր բնութագրումը: Իրենց գնահատողական ՎՊ-ով աչքի են ընկնում «Զուլթակ և սրինգ»-ը, «Մերկե»-ն, «Հողը», «Արամ թագավորը», «Քեփթըն»-ը, «Տուն»-ը և այլն:

Այս իմաստով ակտիվ պարբերության լավ օրինակ է «Մերկե»-ի ավարտը. «Այո, Մերկեն չէր նկատել, որ աշխարհը լցվում է նոր կյանքերով, որոնց համար իսկի՛ էլ ուշ չէր, ու դեռ շատ ծիլեր կան, որոնց համար դեռ շատ վաղ է...» (հ. 1, էջ 214):

4. ՎՊ-ի մեջ վերջանում է պատմվածքի գործողությունը, իրադարձությունները հանգում են ինչ-որ «ավարտուն» վիճակի: Մեծ մասամբ այդ ավարտը հարաբերական է, խորքում գեռ շարունակելի, այսինքն՝ պատումը միայն ձևականորեն է ավարտվում, վերջանում, իսկ իրականում պահպանում է ներքին շարժունակությունը, հետագա «շարժման» հեռանկարը: Երբեմն այդ ավարտը մեղմ է, առանց դատողական կամ զգացական ուժեղ ընդգծումների, երբեմն, ընդհակառակը, բավական հռաչական է՝ պատումի ներքին տրամաբանությունից բխած, երբեմն էլ արտահայտում է զուտ ֆիզիկական պատկեր-գործողություն և այլն: Այսպես են ավարտվում, օրինակ, «Ժպիտը», «Խուժանի շունը», «Ընկերները», «Սաթոն», «Նրանց ուղին», «Կայարանի Ակոբը», «Նարգիզը», «Զարգյահ»-ը և այլն:

Բերենք համապատասխան օրինակներ:

«Սկսվեց խաղաղ հոգեվարքը» (հ. 1, էջ 52, «Ժպիտը»):

«Ժպտում է Նարգիզը, իսկ նրա շուրջը կարմիր վարագույրների հրդեհի մեջ գրոշների բոցերը ժպտում են մի ուրիշ դաժանատեսիլ ժպիտով: Կայծակն է ցուլում նրանց մեջ, գալարվում մեծ փոթորիկը, որ պայթելու է ամբողջ աշխարհի գլխին» (հ. 2, էջ 23, «Նարգիզը»):

«Փողերը փչեցին: Գումարը գնում է...» (հ. 1, էջ 181, «Ընկերները»):

5. Շատ քիչ են հանդիպում այնպիսի պատմվածքներ, որոնք ավարտվեն հերոսի կամ հերոսների կյանքի հետագա ընթացքի, նակատագրի մասին զանազան տեղեկություններով: Այդպես են «Խանութպան»-ը և «Մեքենան»:

Ավելի հազվադեպ է բնակավայր-ավարտը («Երեքը»):

Շարահյուսական ինչպիսի՝ կառույցներով են դրսևորվում ՎՊ-ն, ինչպես՝ են բաշխված քանակապես:

ՎՊ-ն 14 անգամ արտահայտված է պարզ ընդարձակ մեկ նախադասությամբ:

Նույնքան անգամ պատմվածքի ավարտը մեկ ՔՀ է:

Տասը դեպքում ՎՊ-ն բաղկացած է երկու նախադասությունից՝ պարբերության կազմիչ անդամների հետևյալ տիպերով ու շարահյուսությամբ՝ 2 ՊՀ (երկու անգամ), ՊՀ+ՊՀ (երկու անգամ), 2 ՊՀ, ՊՀ+ՔՀ, ՊՀ+ՔՄ, ՔՄ+ՊՀ (երկու անգամ) և ՔՀ+ՔՄ:

Երեք նախադասություն պարունակող վեց դեպք է հանդիպում՝ 2 ՊՀ+ՊՀ, 2 ՊՀ+ՊՀ, ՊՀ+2 ՔՄ, ՔՀ+ՊՀ+ՔՀ, ՔՄ+2 ՊՀ և ՔՀ+Խ+ՔՀ:

Երեքական անգամ հանդիպում են մեկ ՊՀ-ից և մեկ Խ-ից կազմված պարբերություններ:

Երկու անգամ պարբերությունը մեկ ՔՄ է:

Մեկական անգամ ՎՊ-ն կազմված է չորս (ՊՀ+ՔՄ+ՊՀ+ՔՀ) և տասնվեց նախադասությունից (ՔՀ+ՔՄ+2 ՊՀ+ՔՀ+ՔՄ+ՊՀ+ՔՀ+3 ՊՀ+2 ՊՀ+2 ՊՀ+ՊՀ)³⁶:

Ըստ կադապարների բաշխման ունենք հետևյալ պատկերը. 19 անգամ ՎՊ-ն արտահայտված է ՔՆ կադապարով, 17 անգամ՝ ՊՆ կադապարով, այնուհետև համապատասխանաբար՝ 5—ՊՆ+ՊՆ, 2—ՊՆ+ՊՆ ... ՊՆ, 2—ՊՆ+ՔՆ, 2—ՔՆ+ՊՆ, 1—ՊՆ+ՔՆ ... ՔՆ, 1—ՊՆ+ՔՆ+ՊՆ+ՔՆ, 1—ՔՆ+ՔՆ, 1—ՔՆ+ՊՆ ... ՊՆ, 1—ՔՆ+ՔՆ ... ՔՆ, 1—ՔՆ+ՊՆ+ՔՆ և 1—ՔՆ ... ՔՆ+ՊՆ ... ՊՆ+ՔՆ ... ՔՆ+ՊՆ+ՔՆ+ՊՆ ... ՊՆ:

Պարզ և բարդ պարբերությունների հարաբերակցությունը այսպիսին է՝ 36 պարզ 18 բարդի դիմաց:

³⁶ Գ. Դեմիրճյանի պատմվածքների ավարտին անսովոր նախադասությունների նման կուտակումը գոյացել է հերոսուհու խոսքի հուզական վերամբարձությունից (տե՛ս հ. 2, էջ 274, «Իզոլյակ»):

Այստեղ էլ պատումի բացարձակ վերջը նշված 54 դեպքից 29-ում պարզ նախադասությունն է: Եվ ընդհանրապես, ինչպես առաջին, այնպես էլ վերջին պարբերությունների դիտարկումը երեւան է հանում մի հետաքրքիր մանրամասն: Դա շարահյուսական այլ կառույցների նկատմամբ պատմվածքների սկզբում և վերջում պարզ նախադասությունների գերակշռությունն է՝ դրանց ընդհանուր քանակի տեսակետից: Այսպես՝ ԱՊ-ի մեջ ՊՆ հանդիպում են 75 անգամ՝ ԲՆ-ի գործածության 58 դեպքի դիմաց, իսկ ՎՊ-ի մեջ՝ 51 անգամ՝ 39-ի դիմաց:

Մեր ասելիքն այստեղ ավարտենք, նշելով, որ պարբերությունների քննությունը լրացուցիչ հիմքեր է տալիս վստահության միտումնաբերական-խոսակցական լեզվի ոգուն Դ. Դեմիրճյանի պատմվածքների շարահյուսության մեթոդաբանության մասին: Անմիջապես ավելացնենք, որ սա չի հակասում Դեմիրճյանի լեզուն «հիմքում դրական մաքուր լեզու» համարելու ընդունված գնահատականին³⁷ և չի վերաբերում նախանշյալն—Հովհաննիսյան—Շիրվանդադե—Տերյան լեզվական ուղղությանը նրա պատկանելու ինչ-որ վերանայմանը³⁸: Մեր խոսքը ոչ թե գրողի լեզվական ընդհանուր ուղղության, այլ մեծ մասամբ պարզ ու հստակ շարահյուսության հիման վրա պարբերությունների (իմա՝ պատումի) կառուցման մասին է. Դ. Դեմիրճյանի պատմվածքների լեզվի և ոճի մի հատկանիշ, որ բացահայտ նրկատելի է:

37 Տե՛ս Ե. Զաւենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957, էջ 197:

38 Հայ գեղարվեստական նոր գրականության լեզվի երկու գլխավոր ուղղությունների՝ զուտ գրականի և ժողովրդայինի, մեկը մյուսին միաժամանակ լրացնելու, հարստացնելու մասին տե՛ս, օրինակ, Ռ. Իշխանյան, Բաճճու լեզվի գնահատման հարցի շուրջը, ԲԵՀ, 1974, № 2, էջ 174: