

ԿԱՐԻՆԵ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ*

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ լեզվի ինստիտուտ

karine.arakelyan.2016@mail.ru

ORCID: 0009-0001-2073-7021

DOI: 10.54503/1829-4073-2024.1.163-181

ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՄԱՆ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԻ ԵՐԳԻԾԱՍՏԵՂԾ ԴԵՐԸ ՆՇԱՆ ՊԵՇԻԿԱԾԼՅԱՆԻ ԾԱՂՐԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

ԲԱՆԱԼԻ ԲԱՌԵՐ

երգիծանք

հումոր

լեզու

խոսք

ոճ

պատկերավորման միջոց

գրական դիմանկար

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Գրական դիմանկարը համաշխարհային, նաև հայ գրականության մեջ ունի ուրույն դեր և հետաքրքիր զարգացում: Այն անցել է դարերի հոլովույթով, կրել զանազան փոփոխություններ և իր մի չափազանց կարևոր ու հետաքրքիր հանգրվանին է հասել XIX–XX դդ. արևմտահայ գրականության մեջ, և արևմտահայ բազմաթիվ գրողներ ու բանաստեղծներ անդրադարձել են այս ժանրին: Այս ամենից զատ գրական դիմանկարն ունեցավ մեկ այլ ուղղվածություն՝ երգիծականը, իսկ երգիծական դիմանկարն իր կատարելությանը հասցրին արևմտահայ ականավոր երգիծաբաններ Հակոբ Պարոնյանը և Երվանդ Օտյանը:

Արևմտահայ մեծ գրողների ավանդները շարունակեցին սփյուռքի հայ գրագետները, այդ թվում ֆրանսահայ անվանի գրող Նշան Պեշիկթաշյանը, որն առավել հայտնի է որպես երգիծաբան: Պեշիկթաշյանը նոր շունչ հաղորդեց գրական-երգիծական դիմանկարին, ինչի վառ ապացույցն են նրա հեղինակած հարյուրից ավելի դիմանկարները:

Դիմանկարներն աչքի են ընկնում տարբեր արժանիքներով՝ գաղափարական, գեղարվեստական և այլն: Դրանցից մեկն էլ ճոխ լեզուն է և զարմանալի պատկերավոր խոսքը, որին խիստ նպաստել է պատկերավորման լեզվական միջոցների առատությունը, դրանց ճիշտ ու տեղին կիրառությունը: Զափազանցությունները, նվազաբանությունները, փոխաբե-

* Հոդվածը ներկայացվել է 19.08.23, գրախոսվել է 23.08.23, ընդունվել է տպագրության 30.04.24:

Առաքելյան Կ.

րությունները, համեմատությունները, հակադրությունները և այլն խոսքը հարստացրել են տարբեր նրբերանգներով, օժտել այլաբանական նշանակությամբ, հաղորդել երգիծական բնույթ, որը, կախված ասելիքի առանձնահատկություններից, դրսևորվել է տարբեր կերպ՝ հումորայինից մինչև կծու հեգնական:

Ներածություն

Գրական դիմանկարի տեսակը համաշխարհային, նաև հայ գրականության մեջ ունի ուրույն դեր և հետաքրքիր զարգացում: Սկզբնապես այն դրսևորվել է կենսագրական ժանրի միջոցով, որը հայ գրականության մեջ ունի վաղեմի պատմություն: Բավական է հիշել, որ հայերենի գրավոր շրջանի առաջին գործը՝ Կորյունի «Վարք Մաշտոցի» երկը, փաստացի գրական դիմանկար է: V դարից սկսյալ մեր պատմիչների երկերում ևս հանդիպում ենք նշանավոր անձանց՝ հոգևորականների, աշխարհականների, պետական, ռազմական գործիչների և այլոց արտաքին ու ներքին, սեղմ կամ ծավալուն նկարագրությունների, որոնք ևս կարելի է համարել դիմանկար:

Այս ժանրը հանդես է եկել սրբախոսական հիմնական տեսակների՝ վարքերի ու վկայաբանությունների տեսքով, և կա կարծիք, որ սրանց «ընդերքում են սաղմնավորվել փոքր ծավալի գեղարվեստական արձակի ժամանակակից այնպիսի ժանրեր, ինչպիսիք են նորավեպը, պատմվածքը և այլն»¹: Անշուշտ նշվածների շարքում իր առանձնահատուկ տեղն ունի գրական դիմանկարը: Դիմանկարն անցել է դարերի հոլովույթով, կրել զանազան փոփոխություններ և իր մի չափազանց հետաքրքիր ու կարևոր հանգրվանին է հասել XIX–XX դդ. արևմտահայ գրականության մեջ: Ինչպես նշում է հետազոտողը. «Գրական-քննադատական և հուշագրային-կենսագրական դիմանկարների կողքին արևմտահայոց մոտ, իբրև ինքնուրույն ժանր, աստիճանաբար ձևավորվում է գրական դիմանկարի միանգամայն նոր ու անօրինակ տեսակ՝ գրական-գեղարվեստական դիմանկարը»²:

Արևմտահայ բազմաթիվ գրողներ ու բանաստեղծներ անդրադարձել են այս ժանրին: Մեկը մյուսի հետևից իրենց դիմանկարներն են հրատարակել Գրիգոր Զոհրապը, Օննիկ Չիֆթե Սարաֆը, Թեոդիկը, Սիպիլը, Տիգրան Արփիարյանը և այլք: Գրական դիմանկարների կամ, ինչպես ինքն է նշել, գրական կենդանագիրների հեղինակ է նաև արևմտահայ ականավոր քնարերգու

¹ Տեր-Դավթյան 1984, 38:

² Մակարյան 2002, 23:

Պատկերավորման լեզվական միջոցների երգիծաստեղծ դերը...

Միսաք Մեծարենցը: Նրա կենդանագիրները նվիրված են Եղիշե Եպիսկոպոս Դուրյանին, Գրիգոր Զոհրապին, անտիպ բանաստեղծ Վահրամ Թաթուլին: Մեծարենցը անդրադարձ է կատարում նշված հեղինակների քնարերգությանը և նշում. «այս «Դեմքերը» կենդանագրած եմ լուկ բանաստեղծական տեսակետով»³:

Այս ամենից զատ գրական դիմանկարն ունեցավ մեկ այլ՝ երգիծական ուղղվածությունը, իսկ երգիծական դիմանկարն իր կատարելությանը հասցրին արևմտահայ ականավոր երգիծաբաններ Հակոբ Պարոնյանը և Երվանդ Օտյանը: Պետք է նշել, որ երգիծական դիմանկարը ևս հայ գրականության մեջ նորություն չէր և գալիս էր դեռևս սկզբնական շրջանից: Հիշենք միայն Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմությունից» հայտնի Հովհան Եպիսկոպոսին նվիրված մանրապատումային դրվագները: Հակոբ Պարոնյանի «Ազգային ջոջերը» և Երվանդ Օտյանի «Մեր երեսփոխանները» եղան այն կոթողային երկերը, որոնց գրական - երգիծական դիմանկարների անկրկնելի նմուշները ցայսօր մնում են չգերազանցված թե՛ գաղափարական, թե՛ գեղագիտական առումներով:

Արևմտահայ մեծ գրողների, նաև երգիծաբանների ավանդները շարունակեցին սփյուռքի հայ գրագետները, այդ թվում ֆրանսահայ անվանի գրող Նշան Պեշիկթաշյանը, որն առավել հայտնի է իբրև երգիծաբան: Ի թիվս բազմաթիվ այլ ստեղծագործությունների՝ Ն. Պեշիկթաշյանը նոր շունչ հաղորդեց գրական - երգիծական դիմանկարին, ինչի վառ ապացույցն են նրա հեղինակած հարյուրից ավելի դիմանկարները: Ն. Պեշիկթաշյանի դիմանկարները չափազանց բազմազան են և չեն ներառում միայն մարդկային դեմքեր, այդ իսկ պատճառով գրականագիտության մեջ իրավամբ փորձ է կատարվել այս դիմանկարները բաժանել երկու խմբի՝ «անհատական. երբ երգիծվել են հայ հասարակական - քաղաքական, մշակութային գործիչները և ընդհանրական, երբ հեղինակի երգիծանքի թիրախ են դարձել մարդկային առանձնահատկությունների հավաքական կրողները կամ որևէ խմբի պատկանող մարդիկ՝ դառնալով յուրատեսակ գրական պատկեր-կերպարներ»⁴:

Պատկերավորման լեզվական միջոցները Նշան Պեշիկթաշյանի ծաղրանկարներում

³ Մեծարենց 1981, 229:

⁴ Բալայան 2019, 116:

Առաքելյան Կ.

Նշան Պեշիկթաշյանի երգիծական ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում լեզվաոճական տարբեր միջոցների հետաքրքիր ու ինքնատիպ կիրառություններով, և այս հոդվածում ուզում ենք անդրադառնալ երգիծանք կերտող լեզվական իրողություններին՝ Նշան Պեշիկթաշյանի գրական դիմանկարներում: Այդ իրողություններից են պատկերավորման ամենատարբեր միջոցները, որոնք հմտորեն ու տեղին կիրառել է հեղինակը:

Չափազանցություն

Պատկերավորման միջոցներից նախևառաջ հիշենք չափազանցությունը, որը երգիծաբանության մեջ առհասարակ ունի հաճախակի կիրառություն: Չափազանցությունը ենթադրում է գույների խտացում, մտքի կամ գաղափարի արտահայտում՝ ոչ իրական չափերով, ինչի շնորհիվ երգիծվող երևույթն ավելի ցայտուն, տպավորիչ ու գունեղ է դառնում:

Հայաստանի առաջին հանրապետության վարչապետ Ալեքսանդր Խատիսյանի դիմանկարում Ն. Պեշիկթաշյանը, ի թիվս այլ «արժանիքների», հեգնում է նրա խոսելու մոլուցքը: Խոսք, որ երբեմն անիմաստ է, շատ հաճախ՝ ազգի ու հայրենիքի համար պարզապես վնասակար: Այցելելով Հայաստանի գյուղերն ու շրջանները՝ Ա. Խատիսյանը հեռագիր է ուղարկում Երևան, որը երգիծական չափազանցության կարկառուն օրինակ է. «Երեկ ակումբում խօսեցի ուղիղ վեց ժամ, կէսօրին ճաշասեղանի վրայ ուղիղ չորս ժամ, երեկոյան խօսեցի եօթը ժամ, իսկ կէս գիշերուայ մօտ՝ ուղիղ տասը ժամ: Մի օրուայ մէջ խօսել եմ անդադար քսանեւեօթը ժամ»⁵:

Չպետք է սակայն եզրակացնել, որ չափազանցությունը գույները խտացնում է միայն բացասական իմաստով և խոսքը վերածում կծու հեգնականի: Այն կարող է օգնել արտահայտելու հումորային տրամադրություն և, ինչու չէ, խոսքին դրական լիցքեր հաղորդել: Այսպես է հայ գրական անդաստանի երկու անխոնջ մշակների՝ Արշակ Չոպանյանի և Վահան Թեքեյանի դիմանկարներում, որտեղ հեղինակը նաև չափազանցությունների միջոցով է արտահայտում իր հիացմունքը նշված անձանց գործունեության հանդեպ:

Ընդգծելով հրապարակախոս, քննադատ Արշակ Չոպանյանի անմնացորդ նվիրումը, աշխատասիրությունը, ազգասիրությունը՝ Պեշիկթաշյանը գրում է. «Կ'աշխատի օրական 96 ժամ: Մէկ ժամուան մէջ 240 վայրկեանի գործ կարտադրէ...Չօպանեան գրած ատեն գրիչը կը բռնէ հորիզոնական, արեւմուտքէն արեւելք: Գրիչին կոթը կը նայի Հրոյ Երկիր (Բաթոկոնիա) ու

⁵ Պեշիկթաշյան 2009, 69–70: Այսուհետև այս գրքից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքին կից՝ փակագծերի մեջ, Ծ. նշումով:

Պատկերավորման լեզվական միջոցների երգիծաստեղծ դերը...

ծայրը՝ Չինումաչին: Մէկ երկու ժամուան մէջ հազար մեթր ժապաւէնով քրոնիկ մը կը գրէ, ընելով աշխարհի շրջանը: Կը գրէ նաեւ ժամական երեսուն - քառասուն նամակ: Կը վարէ տասը ճակատին վրայ ահագին գրչապայքարներ: Եթէ իր բոլոր բանավէճերը հաւաքենք ու վառենք, կրնանք վեց ամիս տաք պահել Սիպերիան» (Ծ. 25):

Ա. Չոպանյանի՝ Մայր հայրենիքի և Սփյուռքի գաղթօջախների կյանքին, գրական և մշակութային անցուդարձին քաջատեղյակ լինելը, դրանցով ապրելն ու դրանց զարգացման գործին սեփական մեծ լուծման ընծայաբերելը հեղինակն արտահայտում է մի չափազանցությամբ, որին խիստ միահյուսված է փոխաբերություն. «Աջ ձեռքը դրած է Հայաստանի վրայ, ձախ ձեռքը Միացեալ Նահանգներուն վրայ, աջ ոտքը Սուրիոյ վրայ, ձախ ոտքն ալ Եգիպտոսի վրայ, իսկ գլուխը կը մնայ Փարիզ» (Ծ. 26):

Վ. Թեքեյանին ներկայացնելով որպէս հայ քնարերգության գագաթներից մեկը՝ Ն. Պէշկիթաշլւանը հիանում է նրա տաղանդով. համբերությամբ, աշխատասիրությամբ, և իր հիացմունքը դարձյալ արտահայտում է չափազանցությունների միջոցով՝ հաղորդելով նաև հումորային տրամադրություն. «-Կը չափէ նաեւ հայ լեզուին բոլոր բառերուն իմաստները: Կարճերը կ'երկարէ, խիստ երկարները կը կարճեցնէ, շատ հաստերն ալ կը սրէ ու կ'օծէ պղպեղով» (Ծ. 35):

Երբեմն չափազանցությունը զուգորդվում է պատկերավորման այլ միջոցների, նաև՝ ոճական հնարանների կիրառությամբ: Նկարիչ Սարգիս Խաչատուրյանի այրու դիմանկարում, որ վերնագրված է «Վաւա Սարգիս», հեղինակն ասում է, որ ամբողջ փարիզահայության խոսք ու զրույցի նյութն է տիկին Վաւան, իսկ բազմաթիվ հայուհիներ հարցնում են, թե ինչու է նկարչուհին մշտապես գլխարկով, ինչին հեղինակը պատասխանում է. «Չեմ գիտեր, իրեն հարցուցէք. ինք ամէն բան գիտէ, չգիտցածը չկայ, հմուտ կին է, անգիտաց ալ պիտանի է»⁶:

Երգիծվում է հերոսուհու քաղքենիությունն ու մեծամտությունը, իսկ գույներն ավելի են խտանում միջնադարի հայ անվանի բժշկապետ Ամիրդովլաթ Ամասիացու գրքի փոփոխված խորագրի շնորհիվ: Ամիրդովլաթն իր գիրքը, որը կարելի է դեղամիջոցների հանրագիտարան համարել, անվանել է «Անգիտաց անպետ»՝ տալով վերնագրին չափածո բացատրություն.

Եղի՛ր հետևող իմաստության հետ,

⁶ Պէշկիթաշլւան 1952, 41: Այսուհետև այս գրքից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքին կից՝ փակագծերի մեջ, Ն. ծ. նշումով:

Առաքելյան Կ.

Եթե չուսանիս, բժիշկ ես անգետ:

Լինիս դու գիտուն, արա բանիս պետ,

Գրոցս անունն է «Անգետի անպետ»⁷:

Գրելով «անգիտաց ալ պիտանի է»՝ Ն. Պեշկեթաշյանն ավելի է ընդգծում տիկին Վավայի գլխարկով հետաքրքրվող փարիզահայուհիների սնամեջ ու քաղքենի էությունը:

Նվազաբանություն

Չափազանցության հակառակ երևույթը նվազաբանությունն է, որի դեպքում երևույթները չափազանց փոքրացվում են, երբեմն զրոյանում: Չափազանցության համեմատ այն շատ ավելի սակավ գործածություն ունի, ինչը չի ենթադրում, թե ոճական առումով նվազ արտահայտիչ է: Այս միջոցը Ն. Պեշկեթաշյանը քանիցս կիրառել է Ալեքսանդր Խատիսյանի դիմանկարում, հատկապես պատմական անցքերին վերաբերող դրվագներում:

1918 թ. բոլշևիկների և թուրքերի միջև կնքվել էր Բրեստ-Լիտովսկի հաշտության պայմանագիրը, համաձայն որի բոլշևիկները պարտավորվեցին թուրքերին վերադարձնել ոչ միայն պատերազմի ընթացքում գրաված Արևմտյան Հայաստանի տարածքները, այլև 1878-ից Ռուսական կայսրության մաս հանդիսացող Արդահանի, Կարսի և Բաթումի մարզերը: Հաջորդում են, այսպես կոչված, հաշտության և բարեկամության բանակցությունները: Անդրկովկասից դաշնակցականների քառասուն հոգանոց պատգամավորություն մեկնում է Տրապիզոն: Այստեղ բանակցությունների ընթացքում Ա. Խատիսյանը և Հ. Քաջազնունին չեն կարողանում որևէ ազդեցություն ունենալ դիվանագիտական գործընթացների վրա: Այնուամենայնիվ նրանք փորձում են բարձրացնել Արևմտյան Հայաստանի ինքնավարության հիմնախնդիրը, որը թուրքերի և խաղաղարար պատվիրակության որոշ անդամների կողմից որակավորվում է որպես միջամտություն Թուրքիայի ներքին գործերին: Թուրք պատվիրակները բացահայտ հայտարարում են, որ իրենց պայմանները չընդունելու պարագայում իրենք ոչ միայն կկոտորեն Թուրքիայի տարածքում բնակվող հայերին, այլև չեն խնայի կովկասահայերին:

Ն. Պեշկեթաշյանն այս իրավիճակը ներկայացնում է նվազաբանության միջոցով՝ արտահայտելով խորը ցավ ու դառը հեգնանք. «Բանակցութիւններէն կը ծնի մուկ մը, եւ քառասուն պատգամավորները այս մուկին ընկերակ-

⁷ Ամիրդովլաթ Ամասիացի 2005, 3:

Պատկերավորման լեզվական միջոցների երգիծաստեղծ դերը...

ցույթինով կը նստին նաև ու ճամբայ կ'ելլեն դէպի Պաթում, ուր տնկուած կը տեսնեն թրքական դրօշը: Նաւը կը փախչի դէպի Բօթի» (Ծ. 66):

Դաժան ու խառնակ ժամանակները, նաև խաղաղարար, ավելի ստույգ՝ հայերի համար կործանարար բանակցությունները շարունակվում են: Դրանցից մեկի արդյունքն է լինում Բաթումի պայմանագիրը, որի մասին հեղինակը դարձյալ նվազաբանության միջոցով նույն դառնությամբ արձանագրում է. «Թուրքերը կը ծաղրեն Հայաստանի տարածութեան փոքրութիւնը՝ ըսելով. - Գերեզմանատուն մը տուինք հայերուն» (Ծ. 67):

Նվազաբանության դիպուկ օրինակի հանդիպում ենք քարտեզագիր և գնդապետ Զատիկ Խանզադյանի դիմանկարում: Թե՛ քարտեզագիր, թե՛ մանավանդ գնդապետ լինելուց հերոսը չափազանց հեռու է և հնչուն անուններն ընդամենը անթաքույց կերպով սեփական շահերին է ծառայեցնում: Այս ամենը Ն. Պեշկոբաշյանի գրիչը հետևյալ կերպ է մեկնաբանում. «Եթէ աշխարհի բոլոր գնդապետները Խանզատեանին պէս ըլլային, մարդիկ հազիւ պիտի կարենային պատերազմիլ գնդասեղներով: Եզրակացութիւն: Զատիկ Խանզատեան հազիւ քարտէսի ու գնդասեղի գնդապետ մըն է... Աշխարհը իրեն համար քարտէս մըն է. զայն ամէն կերպ կրնայ գործածել. առայժմ ծալած է ու գրպանած» (Ն. ծ. 136, 140):

Փոխաբերություն

Գեղարվեստական գրականության մեջ պատկերավորման խիստ հաճախակի կիրառություն ունեցող միջոց է փոխաբերությունը, որը հաճախ է հանդիպում նաև երգիծական խոսքում: Ընդգծվել է, որ «փոխաբերությունը սահմանվում է որպէս թաքնված համեմատություն, որն իրականացվում է մի առարկան անվանելով մյուսի փոխարեն և դրանով ի հայտ բերելով երկրորդին բնորոշ որևէ էական հատկանիշ»⁸:

Փոխաբերություններն ընդունված է բաժանել երկու հիմնական տեսակի՝ լեզվական և խոսքային: Լեզվական փոխաբերություններն ընդհանրական բնույթ ունեն. սրանք ժամանակի ընթացքում խոսքայինից վերաճել են լեզվականի: Խոսքային փոխաբերությունները, որոնց երբեմն անվանում են անհատական, ստեղծվում են անհատների՝ հիմնականում հեղինակների կողմից և խոսքային համապատասխան միջավայրում ծառայում որոշակի նպատակների: Փոխաբերությունները կարող են արտահայտվել մեկ բառով, կապակցությո-

⁸ Арнольд 1973, 146.

Առաքելյան Կ.

յամբ, նախադասությամբ, երբեմն պարբերությամբ, մինչև իսկ ամբողջական ստեղծագործությամբ:

Լեզվական փոխաբերություն է *գլուխ* բառը, որը հայերենում ունի բազմաթիվ իմաստներ, այդ թվում՝ *խելոք, առաջնորդ* փոխաբերական նշանակությունները: Այսպիսի փոխաբերական գործածությունների հանդիպում ենք Արշակ Չոպանյանի և Մխիթարյան հայրերից Ներսես Ակինյանի դիմանկարներում: Վերջինի երգիծանկարը Ն. Պեշիկթաշյանն սկսում է հետևյալ կերպ. «Հ. Ներսէն Ակինեան Վիէննական Մխիթարեան Միաբանութեան կարկառուն դէմքերէն է... Աւելի ճիշտ պիտի ըլլար ըսել ..գլուխներէն է, թէեւ գլուխ ըլլալէ աւելի ուղեղ է»⁹:

Ա. Չոպանյանի դիմանկարում, Արշակի ծննդյան դրվագում բժիշկն ավետում է ծնողներին՝ ասելով. «Ծնաւ գլուխ մը մեր անգլուխ ազգին համար» (Ծ. 22):

Ն. Պեշիկթաշյանի ծաղրանկարներում հանդիպում են ամբողջական նախադասություններով արտահայտված ծավալուն փոխաբերություններ, որոնց միջոցով բազմակողմանիորեն ու բազմաշերտ են բնութագրվում առարկաներն ու երևույթները: Այսպիսի մի դեպք առկա է գրող Զապել Եսայանի դիմանկարում. «Ներկայիս ան հեռացած է մեր մեղաւոր եւ ունայն աշխարհէն: Կը գտնուի միւս աշխարհին՝ այսինքն խորհրդային արքայութեան մէջ: Թող իր հոգին ռատիօ կայաններու լոյսերուն մէջ լողայ, ամէն» (Ծ. 33):

Գործ ունենք սատիրայի՝ չգիջող ծաղրի հետ՝ կապված ոչ միայն և ոչ այնքան հերոսուհու, որքան Խորհրդային կայսրության հետ, որտեղ փորձ էր արվում երկիրը դրախտ ներկայացնելու՝ հակառակ բռնաճնշումներին, հազարավոր մարդկանց սպանդին ու աքսորին: Ինքը՝ Զապել Եսայանը, 1933-ին տեղափոխվել էր Խորհրդային Հայաստան, գովերգել խորհրդային կարգերը, անգամ 1937թ. փետրվարին «Գրական թերթում» սուր քննադատության էր ենթարկել «հակահեղափոխական - տրոցկիստական - դաշնակցական - նացիոնալիստական տարրերին», սակայն, ինչպես նշում է սփյուռքահայ անվանի մտավորական Պողոս Սնապյանը. «Եղերական պայմաններու մեջ կատարուած նման յայտարարութիւնները իհարկէ փրկարար վահան մը չեղան Զապել Եսայեանին, որ սահմանադրական «շողշողուն լոյսերով» ողողւելէն ընդամենը չորս ամիս ետք՝ ենթարկուեցաւ ստալինեան անսահման մռայլին ու

⁹ Պեշիկթաշյան 1954, 21: Այսուհետև այս գրքից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքին կից՝ փակագծերի մեջ, Մ. նշումով:

Պատկերավորման լեզվական միջոցների երգիծաստեղծ դերը...

դասուեցաւ իր մեղադրած մարդոց շարքին, «հակայեղափոխական Բակունցի, Ալազանի, Մահարու եւ միւսների հետ» ... »¹⁰:

Ծավալուն է Կոստան Զարյանի դիմանկարում առկա փոխաբերությունը, որի միջոցով հերոսը փորձում է բնութագրել հայ գրականությունը, որը խորապես հոգևոր է, ինչպիսին ժողովուրդն է, նրա պատմությունը, մշակույթը, հոգին. խորապես ողբերգական է, խորապես լուսավոր. «Հայոց գրականութիւնը մի պատարագ է, մի վերասլաց անհուն աղօթք, մի մեծանկար համայնապատկեր տառապանքի եւ խաչելութեան, մի Արարատ-Գողգոթա, ծածկուած ձինսածաղիկներով, լոյսի գոհարներով, այնտեղ մի երկարաշունչ ու անմահ խաչեցեալ խօսում է: Լեռը լցուած է մայրերի հեծեծանքով ու լռութիւն: Ծխում է խնկամանը խաչի ներքեւ...» (Մ. 41):

Փոխաբերության առանձին տեսակ են դարձվածներն ու դարձվածային կապակցությունները. «սրանք երկու և ավելի բառերի այնպիսի միություններ են, որոնք ամբողջությամբ առած մեկ փոխաբերական իմաստ են արտահայտում»¹¹:

Դարձվածները հաճախ են դրսևորում երգիծաստեղծ ու ոճաստեղծ հատկություններ և դրանով պայմանավորված կիրառվում երգիծաբանության մեջ, նաև երգիծական դիմանկարներում: Բանաստեղծ Վահան Թեքեյանի դիմանկարը կերտել է նաև Երվանդ Օտյանը: Մասնավորապես, նա հիշում է մի այդպիսի դարձված. «Սուտ խենթ եղեր՝ վանքին հաւերը կուտէ»¹²: Ե. Օտյանը խոսում է իր հերոսի՝ Կեսարիայի Սուրբ Կարապետ վանքում և Երուսաղեմի վանքում վարած պաշտոնների մասին և ակնարկում, որ Վ. Թեքեյանն ունի տեսչական և ներկայացուցչական պաշտոններից շատ ավելի բարձր առաքելություն՝ բանաստեղծի կոչում. «Վահան Թեքեյան վանքին հաւերը ուտելով չի կրնար ապրիլ ու պէտք չէ որ ապրի... իր ոտանաւորները նախադասելի են, քան Երուսաղէմէն ղրկելիք իր արձակ տեղեկագիրները»¹³:

Ն. Պեշկոթաշյանը խոսքին երգիծական երանգ հաղորդելու նպատակով երբեմն կիրառել է դարձվածներ, իսկ ավելի հաճախ՝ դարձվածային տարբերակներ, որոնց ստեղծել է՝ կապված ասելիքի առանձնահատկությունների հետ: Նշված երկու տեսակների օրինակներ առկա են Ալեքսանդր Խատիսյանի դիմանկարում: Ա. Խատիսյանն ավարտել էր Խարկովի բժշկական համալ-

¹⁰ Սնապեան 2008, 96:

¹¹ Պողոսյան 1991, 38:

¹² Օտեան 1999, 150:

¹³ Օտեան 1999, 151–152:

Առաքելյան Կ.

սարանը, ապա վերադարձել Թիֆլիս, սակայն երբեք չէր աշխատել իր մասնագիտությամբ: Փոխարենը, նշում է հեղինակը. «Կը հետեւի Յիսուս Քրիստոսի պատուէրին՝ Բժիշկ, բժշկեա զանձն քո»: Բժշկութիւնը կը վերապահէ իր պատուական անձին ու կը սկսի դարմանել իր դիրքը: Իբրեւ ապաքինարան կը մտնէ Թիֆլիզի քաղաքապետարանը ու կ'ըլլայ օգնականը վրացի քաղաքագլուխ Չերկէզովի» (Ծ. 63):

1917 թ. Փետրվարյան հեղափոխությունից հետո Ա. Խատիսյանն անցնում է դաշնակցության շարքերը: Այս իրողությունը հեղինակը ներկայացնում է հետևյալ փոխաբերության միջոցով. «Թիֆլիզի քաղաքագլխութենէն կ'իյնայ... Դաշնակցութեան դռան առջեւ: Շատ դժուարութիւններով ներս կը մտնէ այդ դռնէն: Թթու Դաշնակցականներ կ'ըսէին.- Ուղտը ասեղի ծակից անց կը կենայ, բայց Խատիսովը Դաշնակցութեան դռնից չի կարող անց կենալ» (Ծ. 64):

Բացի դարձվածներից Ն. Պեշիկթաշյանը փոխաբերություններ է ստեղծում հանրաճանաչ խոսքերի, նաև անվանի հերոսների նմանողությամբ: Նկարագրելով Արշակ Չոպանյանի ծնունդը և ընդգծելով դրա կարևորությունն ազգային կյանքում՝ հեղինակը դիմում է Մովսես Խորենացու Սուրբ Ծննդյան շարականին, որտեղ հրեշտակներն ավետում են Քրիստոսի ծնունդն՝ ասելով. «Ծնաւ նոր արքայ Ի Բեթղեհէմ քաղաքի. Որդիք մարդկան, օրհնեցեք, Զի վասն մեր մարմնացաւ»¹⁴:

Մեկ տեղանվան փոփոխությամբ Ն. Պեշիկթաշյանը հումորային երանգ է հաղորդում շարադրանքին և գրում. «Ծնաւ նոր արքայ Ի Պեշիկթաշ քաղաքի» (Ծ. 22):

Նկարագրելով նույն Ա. Չոպանյանի աշխատասենյակը՝ Ն. Պեշիկթաշյանն այն համեմատում է ճգնարանի հետ, իսկ Ա. Չոպանյանին՝ Ալեքսանդր Դյումայի «Կոմս Մոնտե-Քրիստո» վեպի հերոս Աբբա Ֆարիայի, որը բանտի ամենաանբարենպաստ պայմաններում զբաղվում էր գիտությամբ:

Կոստան Զարյանի դիմանկարում Ն. Պեշիկթաշյանը խոսում է հերոսի ազգանվան մասին: Այն սկզբնապես եղել էր Եղիազարյան, ապա դարձել Զարյան: Այս փոփոխությունը հեղինակը բացատրում է հումորային եղանակով՝ փոխաբերության միջոցով՝ հիշելով աստվածաշնչյան Եղիա մարգարեին, որը չճաշակեց մահվան դառնությունը, քանի որ Աստված նրան պտտահողմով երկինք փոխադրեց: «Զարեան ծնած է Եղիազարեան մականունով: Տա-

¹⁴ Հայ հին և միջնադարյան քնարերգություն 1987, 68:

Պատկերավորման լեզվական միջոցների երգիծաստեղծ դերը...

րինքը յետոյ Եղիան, ըստ իր սովորութեան, երկինք կը համբառնայ. իսկ Զարեան վարը կը մնայ» (Մ. 32):

Դիմանկարներում Ն. Պեշկեթաշյանն ստեղծել է քաղաքական երգիծանքի անկրկնելի նմուշներ՝ դարձյալ արտահայտված հիմնականում ծավալուն փոխաբերությունների միջոցով: Սրանք սարկազմի հրաշալի օրինակներ են, որոնց միջոցով անխնա ծաղրվում է մեծ տերությունների հանցավոր քաղաքականությունը՝ փոքրաթիվ ժողովուրդների, մասնավորապես հայերի հանդեպ, Թուրքիայի ծավալապաշտական նկրտումները, նկարագրվում են դարասկզբին տեղի ունեցած ողբերգությունները, տարբեր անցքեր ու իրադարձություններ: Դրանցից մեկը ներկայացնում է Սարդարապատի ու Ղարաքիլիսայի հերոսամարտերը. «թուրքը մտած էր Կովկասեան Հայաստանէն ներս: Երեւանի ազգ խորհուրդը, Արամով, Դրոյով եւ հայ բանակով՝ օձիքէն կը բռնեն թուրքին ու Սարդարապատի եւ Ղարաքիլիսէի մէջ կը զարնեն գետին: Թուրքը գետնին տակը կը մտնէ ըսելով. «Թէշէքքիւրլեր, էֆենտի: Ես արդէն ընդերկրեայ էս ճամբան էի որոնում, Պաքուի նապերին ու կազովինին հասնելու համար»: Թուրքը սակայն հողուն տակ կը հանդիպի գերմանացիին, որ կ'արգիլէ թուրքին դէպի Պաքու ուղեւորութիւնը» (Ծ. 67):

Մեկ այլ դրվագ ներկայացնում է Ալեքսանդրապոլի խայտառակ պայմանագիրը. «Հայերուն կը մնար Երեւանը եւ Վաղարշապատը: Մին ազգային տուն, միւսը կրօնական տուն, երկուքին մէջ գտնուող տարածութիւնն ալ ազգային գերեզմանատուն» (Ծ. 73):

Համեմատություն

Պատկերավորման լայն տարածում ունեցող միջոց է համեմատությունը, որը մեծ կիրառություն ունի թե՛ բանավոր, թե՛ գրավոր խոսքում: Նշան Պեշկեթաշյանը գրական դիմանկարներում չափազանց հաճախակի է կիրառել համեմատություններ: Բավական է նշել, որ բացի շարադրանքում առկա համեմատություններից, բոլոր դիմանկարներն ավարտվում են հերոսի համեմատությամբ որևէ անձի, առարկայի կամ երևույթի հետ: Այս համեմատությունները հաճախ աչքի են ընկնում իրենց ինքնատիպությամբ, քանի որ դրանց եզրերն առաջին հայացքից իրար հետ որևէ առնչություն ունենալ չեն կարող: Անսպասելիությունը երգիծական բնույթի ստեղծագործություններում շատ էական է և կարող է ասելիքը խիստ ծիծաղաշարժ դարձնել: Ինչպես նշվել է. «Հաջող համեմատության կարևորագույն հատկանիշներից մեկը անսպասելիության, նորույթի, հնարամտության տարրն է: Այդ իսկ պատճառով յուրա-

Առաքելյան Կ.

քանցյուր հեղինակ չափազանց անհատական է համեմատությունների ընտրության և գործածության իմաստով»¹⁵:

Հիշենք բարեկամության և ապուխտի համեմատությունը Ալեքսանդր Խատիսյանի ծաղրանկարում: Ա. Խատիսյանն ինչ-որ ժամանակ զբաղեցրել էր Թբիլիսիի քաղաքապետի պաշտոնը, խոսելով այդ մասին՝ Ն. Պեշկոպաշվյանն ակնարկում է նրա ճարպկության, բոլորի հետ լավ հարաբերություններ ստեղծելու «կարողության» մասին. «Ապուխտի պէս ջարդած էր իր բարեկամութիւնը ու շերտ-շերտ բաշխած բոլորին: Թիֆլիսի մէջ մարդ չկար, որ Խատիսյանի բարեկամութեան ապուխտէն կտոր մը չունենար բերնին մէջ» (Ծ. 64):

Անսպասելի է գրող Տիգրան Չիթունիի համեմատությունը Վանա հայտնի ձկան հետ: Չիթունին գրում է ոտանավորներ, որոնք դժվար է արձակ կամ չափածո համարել: Ինչո՞ւ է այս միջակությանը հեղինակը համեմատում տառեխի հետ, գրելով. «Տիգրան Չիթունին կը նմանի Վանայ Ծովուն տառեխ ձուկին» (Ն.ձ.58): Հարցին դժվար կլինի պատասխանել, եթե անմիջապես չհաջորդի բացատրությունը. «Չորցած, աղած, կախուած» (Ն.ձ. 58):

Կան դեպքեր, երբ համեմատելին բնորոշվում է մեկից ավելի, երբեմն բազմաթիվ համեմատյալներով. դա հնարավորություն է տալիս անձին կամ առարկան բազմակողմանիորեն ու բազմաշերտ ներկայացնելու: Այսպես է Ջապել Եսայանի դիմանկարում, որտեղ հեղինակը փորձում է հասկանալ հերոսուհու «դավանանքը»: Բոլոր ժամանակների և բոլոր հասարակարգերի մարդ լինելը, ամենուր հաճախ աղետաբեր հարմարվողականություն դրսևորելը հեղինակն արտահայտում է մի համեմատությամբ, որի առաջին եզրի՝ հերոսուհու դիմաց ունենք մի շարք եզրեր. «ան մերթ նման է եղած դաւանափոխ պուտտայականի, մերթ ուրացող քրիստոնեայի, մերթ հերձուածող արիոսեանի, հեթանոսի եւ հերետիկոսի ու վերջապէս ուղղափառ անաստուածի» (Ծ. 31):

Գեղարվեստական գրականության մեջ լայն տարածում ունեն ժխտական համեմատությունները: «Այստեղ միաժամանակ բացառվում է երկու երևույթների նույնությունը և դրանով իսկ ցույց է տրվում նրանց նմանությունը: Հեղինակն, ասեք, մեզ զգուշացնում է, որ երկու առարկաների նմանության հիման վրա չպետք է դրանք շփոթել իրար հետ»:¹⁶

Համեմատության այսպիսի օրինակի հանդիպում ենք Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության անդամ Ներսես Ակինյանի դիմանկարում, որտեղ

¹⁵ Ефимов 1961, 491.

¹⁶ Զրբաշյան 1980, 230:

Պատկերավորման լեզվական միջոցների երգիծաստեղծ դերը...

վերջինը փորձում է բացատրել ֆրանսահայության և այլ գաղթօջախների հայության նմանություններն ու տարբերությունները: «Փարիզահայութիւնը ուրիշ տեղերու հայութեան պէս զբաղած չէ հասարակ շատախօսութիւնով, այլ դասախօսութիւնով, որ շատախօսութեան մշակած եւ մշակութային մէկ տեսակն է: Դասախօսութիւնը մտաւորական շատախօսութիւնն է եւ պէտք է քաջալերել ամենայն ինչ որ մտային է» (Մ. 26):

Համեմատությանն իմաստով շատ մոտ է զուգահեռականությունը, որի դեպքում «համադրվում են երկու երևույթներ և ընդգծվում է նրանց նմանությունը կամ տարբերությունը: Զուգահեռականությունը, ըստ էության, ծավալուն կամ ժխտական համեմատություն է, բայց առանց համեմատության մասերն իրար կապող բառերի»:¹⁷

Զուգահեռականություն առկա է Կոստան Զարյանի երգիծանկարում, որտեղ գրողը փորձում է ներկայացնել իր ապրած կյանքը, որը լի է եղել խելահեղ արկածներով, հիշարժան դեպքերով, այլևայլ հույզերով, հիասթափություններով և այլն: Այն չափազանց ծավալուն է, մեջբերենք հատված. «Իմ կեանքը եղել է մի պայրընեան պոէմա, մի նոր հազարումի գիշերներ, մի էպոխա, մի Շահնամէ... ասպետ սիրահարի անհաւատալի արկածախնդրութիւն, մի լեգենդական երկարաշունչ էպիզոտ...» (Մ. 45):

Ինչպես արդեն նշել ենք, Նշան Պեշկեթաշյանն իր բոլոր դիմանկարներն ավարտում է համեմատություններով, որոնք սովորաբար ծավալուն են. սրանց միջոցով նա կարծես ամբողջացնում է կտավը և տալիս դրա ամփոփագիրը: Սրանցից յուրաքանչյուրն ինքնին մի մանրապատումային դրվագ է: Հիշենք Հայկ Սերենկյույանի դիմանկարը: Այս փուլ էությունն իրեն համարում է կուսակցական գործիչ, տարված է խոսելու մարմաջով, հասկանում է միայն մանր առևտրից, խարդավանքներից, բամբասանքներից: Շրջում է Ֆրանսիայի հայաշատ վայրերում, ամենուր պատուհաս ու դժբախտությունների պատճառ դառնում: Ն. Պեշկեթաշյանն այս դիմանկարն ավարտում է հետևյալ համեմատություններով. «Հայկ Սերենկիւլեան կը նմանի սատանայի մը որ օծի կերպարանք առած է: Եւ օծի մեջ մը որ մարդուկի կերպարանք առած է: Եւ մարդուկի մը որ մարդու կերպարանք առած է» (Ն. ծ. 116):

Չափազանց հետաքրքրական է Վահան Թեքեյանի դիմանկարի ավարտը, քանի որ հեղինակը նրան նմանեցնում է տարբեր սրբերի՝ Թովմաս

¹⁷ Զրբաշյան, Մախչանյան 1980, 115:

Առաքելյան Կ.

առաքյալին, Հակոբ Մծբնա հայրապետին, Մելիտոս եպիսկոպոսին, Մարուգե ճգնավորին:

Հակադրույթ

Երգիծաբանության մեջ պատկերավորման հաճախակի կիրառություն ունեցող միջոց է հակադրույթը, որով հակադիր իմաստ ունեցող բառերի գործածությամբ հակադրվում են առարկաներ, հատկանիշներ, երևույթներ: Իրականի և ցանկալիի աղաղակող հակասություններն ամենից ավելի ցայտուն արտահայտվում են պատկերավորման հենց այս միջոցով, և դա է պատճառը, որ այն խիստ տարածված է երգիծաբանության մեջ, նաև ծաղրանկարներում: Երբեմն երգիծաբանները հակադրույթով են սկսում երգիծանկարը, ինչպես Երվանդ Օտյանը՝ Վարդգեսի դիմանկարը. «Մեր ազգային խենթը: Խենթությունը դժուարին արուեստ մըն է, աւելի դժուար՝ քան խելացի ճանչցուելու արուեստը»¹⁸:

Հակադրույթները հաճախ օգնում են անձը բազմակողմանիորեն բնութագրելուն, նրա հոգեկան աշխարհի ծալքերը բացելուն: Հիշենք Կոստան Զարյանի դիմանկարը. երբ հերոսին հարցնում են, թե արդյոք նա հավատացյալ է, պատասխանը լինում է. «Հազար անգամ այո՝ եւ հազար անգամ էլ ո՛չ: Ե՛ւ այո, եւ՛ ոչ: Հաւատում եմ ոգեկան զօրութեան հրաշքներին ու միանգամայն պաշտում եմ նիւթերի զօրութիւնը եւ գեղեցկութիւնը» (Մ. 39): Ապա ավելացնում է. «Ես չեմ կարողացել հասկանալ թէ իմ գործած մեղքերի համար եմ լաց եղել թէ այդ քաղցր անցեալը վերապրելու ցանկութիւն եմ ունեցել» (Մ. 40):

Ն. Պեշիկթաշյանը երգիծում է Կ. Զարյանի ինքնավստահությունը, սեփական գրականությունը բոլորից ավելի բարձր դասելու հավակնությունը, և դա անում է դարձյալ հակադրույթի միջոցով: Երբ Կ. Զարյանին հարցնում են, թե որն է նրա գովերգած գրականությունը... «Զարեան ձեռքը սեղանին զարկաւ ու բղաւեց. - Ի՛մը: Իմ գրականութիւնը թէ՛ հայաստանեան է, թէ՛ սփիւքային, թէ՛ խորք, թէ՛ թռիչք, թէ՛ լայնք, թէ՛ կենտրոն...» (Մ. 42):

Պայմանավորված իր առանձնահատկություններով՝ հակադրույթների կազմությանը մեծ մասնակցություն ունեն լեզվական ու խոսքային հականիշները: Լեզվական հականիշներով արտահայտված ցայտուն օրինակի հանդիպում ենք Վարազդատ Թյուրապյանի դիմանկարում: Պեշիկթաշյանը մերկացնում է կուսակցական և գրական այս վայ գործչի վարքագիծը, նրա բերած աղետը ազգային կյանքում, իսկ ամփոփելիս գրում է. «Վարազդատ Թի-

¹⁸ Օտեան 1999, 29:

րապեան մեծ հասակով, մեծ գլուխով, մեծ փորով, մեծ յատակով՝ պզտիկ անձ մըն է» (Մ. 90):

Հակադրոյթներում ավելի մեծ կիրառություն ունեն խոսքային հականիշները: Ընդունված է այն կարծիքը, որ այս միավորներն ավելի մեծ ոճական հնարավորություններով են օժտված, «քանի որ առանձին վերցրած միմյանց նկատմամբ հակադիր իմաստներ չունեն, այսինքն՝ լեզվական հականիշներ չեն, նշանակում է՝ խոսքի մեջ բառերի իմաստային տարողականության սահմանները ընդարձակվում են, և բառերը ձեռք են բերում հակադրական հարաբերություններ արտահայտելու լայն հնարավորություններ»¹⁹:

Վահան Թեքեյանի դիմանկարում հանդիպում ենք խոսքային, նաև լեզվական հականիշներով կազմված հակադրոյթի օրինակների, որոնցում հեղինակը նաև բացահայտում է այս հականիշների արտահայտած իմաստային ենթատեքստերը. «Ունեցած է Եգիպտոսի մէջ կռնակ ու Փարիզի մէջ ոտքեր... Գացած է անյաջողութենէ յաջողութիւն, այսինքն ազգային գործերէ դէպ ի բանաստեղծութիւն եւ յաջողութենէ անյաջողութիւն, այսինքն Եգիպտոսէն Ֆրանսա» (Ծ. 39):

Գրական դիմանկարներում առկա են նորակազմություններ, որոնց հեղինակն ստեղծել է հականիշ զույգեր կազմելու համար: Այս հականիշ զույգերն էլ իրենց հերթին կազմել են հակադրոյթներ, ինչպես *լույս տեսնել* և *մութ տեսնել* արտահայտությունները Բյուզանդ Թոփալյանի դիմանկարում: Հերոսը տպարանատեր է, գրում է բանաստեղծություններ, որոնք լույս են տեսնում իր տպարանում: Եթե տպագրամեքենան մարդ լիներ, գուցե ամոթահար լիներ կամ բողոքեր այս անտաղանդ ոտանավորների պատճառով. «Իր բանաստեղծությունները լույս կը տեսնեն իր տպարանէն: Իր տպարանն ալ մութ կը տեսնէ... իր բանաստեղծութիւններէն» (Մ. 149):

Երբեմն Ն. Պեշկեթաշլյանը հակադրոյթներ է կազմում դարձվածային զույգերի միջոցով. այսպիսի օրինակի հանդիպում ենք նկարիչ Զարեհ Մութաֆյանի ծաղրանկարում. «Հոգին կուտայ զինքը գովողին և հոգին կ'առնէ զինքը քննադատողին» (Մ. 138):

Հակադրոյթները երբեմն զուգակցվում են պատկերավորման այլ միջոցների հետ: Այսպես է Ալեքսանդր Խատիսյանի դիմանկարում. հակադրոյթն ու փոխաբերությունը միահյուսվել են և առաջին հայացքից դրանք տարանջատելն էլ դժվար է: Այս հատվածը գետեղված է ծաղրանկարի վերջում և մի

¹⁹ Էլոյան 1989, 156:

Առաքելյան Կ.

քանի տողով ամբողջացնում է ոչ միայն հերոսի դեմքը, այլև իր ժամանակի Հայաստանյան իրավիճակը, իսկ ընթերցողի մեջ խորը ցավ ու կսկիծ է արթնանում՝ ի տես թշվառ ու բզկտված Հայրենիքի ու նրա պատեհապաշտ կառավարիչների. «Բժիշկ ըլլալու տեղ հիանդ եղաւ ու իրեն բժիշկ ընտրեց Հայոց ազգը, որ հակառակ իր հոգեվարք վիճակին, ըստ բաւականին լավ կերպով դարմանեց Խատիսեանը» (Ծ. 78):

Եզրակացություններ

Նշան Պեշիկթաշյանի գրական դիմանակարները հատկորոշվում են տարբեր արժանիքներով՝ գաղափարական, գեղարվեստական, գեղագիտական և այլն: Դրանցից մեկն էլ ճոխ լեզուն է և զարմանալի պատկերավոր խոսքը, որին հասնելու համար հեղինակը դիմել է լեզվական զանազան, նաև՝ պատկերավորման միջոցների: Անշուշտ հոդվածում նշվածներով չի սահմանափակվում այս միավորների կիրառությունը Նշան Պեշիկթաշյանի ծաղրանկարներում: Դրանք խիստ բազմազան են և մեծ քանակության, ուստի բոլորին չկարողացանք անդրադառնալ տեղի սղության պատճառով: Եթե փորձենք ամփոփել այս համառոտ քննությունը, ապա պիտի փաստենք, որ ոճական առումով այս միավորների հնարավորությունները ահռելի են, և հաճախ սրանց առկայության հետ է կապված խոսքի արտահայտչականությունը, հագեցվածությունը, ազդեցիկությունը և այլն: Չափազանցությունները, նվազաբանությունները, փոխաբերությունները, համեմատությունները, հակադրությունները և այլն խոսքը հարստացրել են տարբեր նրբերանգներով, օժտել այլաբանական նշանակությամբ, հաղորդել երգիծական բնույթ, որը կախված ասելիքի առանձնահատկություններից՝ դրսևորվել է տարբեր կերպ՝ հումորայինից մինչև կծու հեգնական:

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ամիրդովլաթ Ամասիացի 2005, Անգիտաց անպետ, Երևան, «Լուսաբաց հրատարակչատուն», 122 էջ:

Բալայան Ն. 2019, Հայ ինքնության կերպավորումը Նշան Պեշիկթաշյանի գրական դիմանկարներում, Պատմաբանասիրական հանդես, Երևան, N2, էջ 115–129:

Էլոյան Ս. 1989, Ժամանակակից հայերենի բառային ոճաբանություն, Երևան, Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 260 էջ:

Հայ հին և միջնադարյան քնարերգություն 1987, Երևան, «Լույս» հրատարակչություն, 464 էջ:

Մակարյան Ա. 2002, Արևմտահայ գրական դիմանկարը, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 310 էջ:

Պատկերավորման լեզվական միջոցների երգիծաստեղծ դերը...

Մեծարենց Մ. 1981, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 456 էջ:

Պէշիկթաշլեան Ն. 2009, Ծաղրանկարներ, Երևան, ՎՄՀ-Պրինտ, 207 էջ:

Պէշիկթաշլեան Ն. 1954, Մոմիաներ, Փարիզ, imp. A. DER AGOPIAN, 158 էջ:

Պէշիկթաշլեան Ն. 1952, Նոր ծաղրանկարներ եւ բանֆլէներ, Փարիզ, տպագր. Հ. Ճարյան, 146 էջ:

Պողոսյան Պ. 1991, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք երկրորդ, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 336 էջ:

Ջրբաշյան Էդ. 1980, Գրականության տեսություն, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 496 էջ:

Ջրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ. 1980, Գրականագիտական բառարան, Երևան, «Լույս» հրատարակչություն, 352 էջ:

Սնապեան Պ. 2008, Երկու սպանդ, Պէյրուֆ, Համագգայինի «Վահէ Սէթեան» տպարան, 248 էջ:

Տեր-Դավթյան Ք. 1984, Վկայաբանություն և վարք, «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 428 էջ:

Օտեան Ե. 1999, Մեր երեսփոխանները. Մեր ազգային ժողովը, Երևան, «Մագաղաթ» հրատարակչություն, 268 էջ:

Арнольд С. 1973, Стилистика современного английского языка, Ленинград, «Просвещение», 304 с.

Ефимов А. 1961, Стилистика художественной речи, Москва, издательство Московского университета, 519 с.

САТИРИЧЕСКАЯ РОЛЬ ОБРАЗНЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В КАРИКАТУРАХ НШАНА ПЕШИКТАШЛЯНА

ԱՐԱԿԵԼՅԱՆ Կ.

Резюме

Ключевые слова: сатира, юмор, язык, речь, стиль, средство изображения, литературный портрет.

Тип литературного портрета получил интересное развитие в мировой и армянской литературе. Пройдя через века, он претерпел изменения и нашел уникальное отражение в западноармянской литературе 19 и 20 веков. К этому жанру обращались многие западноармянские писатели и поэты. Литературный портрет имел и другую направленность – сатиричес-

кую, а сатирический портрет был доведён до совершенства великими западноармянскими сатириками Акопом Пароняном и Ервандом Отяном.

К литературному портрету обращались также армянские писатели диаспоры, в том числе видный французско-армянский писатель Ншан Пешикташлян, наиболее известный как сатирик. Пешикташлян вдохнул новую жизнь в литературно-сатирический портрет, о чём свидетельствуют более сотни его портретов.

Их отличительной чертой является великолепный язык и удивительно образная речь, чему немало способствует обилие образных лингвистических средств, их правильное и уместное использование. Гиперболы, литоты, метафоры, сравнения, противопоставления и т.д. обогащали речь писателя различными оттенками, наделяли её иносказательным смыслом, придавали сатирический характер, который в зависимости от особенностей сказанного проявлялся по-разному.

THE SATIRICAL ROLE OF LINGUISTIC MEANS OF REPRESENTATIONS INNSHAN PSHIKTASHLIAN'S CARICATURES

ARAKELYAN K.

Summary

Keywords: satire, humour, language, speech, style, means of representation, literary portrait.

The type of literary portrait received a unique role and interesting development in world and Armenian literature. Having passed through centuries, it has undergone various changes and found a unique reflection in the Western Armenian literature of the 19th-20th centuries. Many Western Armenian writers and poets referred to this genre. Literary portrait had another direction, the satirical one, and the satirical portrait was brought to perfection by such prominent Western Armenian satirists as Hakob Paronian and Yervand Otian.

Armenian writers of diaspora also turned to literary portrait, including the famous French-Armenian writer Nshan Peshiktashlian, who is best known as a

Պատկերավորման լեզվական միջոցների երգիծաստեղծ դերը...

satirist. Peshiktashlian leased new life into literary satirical portrait, as evidenced by more than a hundred of his portraits.

Their distinguishing feature is rich language and the amazing figurative speech, which is greatly contributed by the abundance of figurative linguistic means, their correct and appropriate use. Exaggerations, litotes, metaphors, comparisons, contrasts, etc. enriched the speech with various nuances, endowed it with an allegorical meaning, conveyed a satirical character, which, depending on the characteristics of what was being said, was manifested in different ways.