

ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԾԻԾԱՂԻ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԻՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ս. Ն. ՍԱՐԻՆՅԱՆ

ՀՀ ԴԱԱ քոլլակից անդամ

Պարոնյանի գեղարվեստական աշխարհը առկա է չի համակարգված գիտականորեն: Բնավ չթերագնահատելով բանասիրական մեթոդի գրական-նազիրություն արգասավոր փորձը, պետք է ասել, սակայն, որ այն գերադասյալս ընթացել է բնագործի գիտական հրատարակության և ստեղծագործության, այսպես ասած, բովանդակային շերտերի վերլուծության ուղղությամբ՝ ըստ երևք գլխավոր «մոտիվներին»՝ կենցաղային, սոցիալական, քաղաքական: Առաջիկա այս է պարոնյանական արվեստի ճանաչման մեթոդարանական նկատել: Սակայն հետազոտության այս եղանակն արդեն սպառել է իրեն և որևէ նոր ասելիք չունի:

Պարոնյանը բարդ անհատականություն է, որոշ իմաստով՝ բացառիկ, անկրկնելի և նույնիսկ անբացատրելի: Անբացատրելի, քանի որ հանգես գալով 19-րդ դարի կիզակետում, երբ հասարակական մթնոլորտն ամբողջապես ներշնչված էր ազդային ռոմանտիզմի հովերով, լարտաբերեց ոչ մի սենտիմենտալ գեղում, տուրք չտվեց որևէ պատրանքի և քրմական կեցվածքով ու սֆիրքսի անդրավերլուծյամբ դիտեց իրականությունը և նրա պարագործի վրա կատուցեց գեղարվեստական մի աշխարհ՝ այնքան կատարյալ ու ինքնաբավ, որ նրա բնագործի համեմատ իրական աշխարհը սոսկ ենթաբնագիր կարող է լինել:

Տեսական գրականագիտությունն այժմ այլ հարաբերության վրա է դրտում բնագործի ու ենթաբնագրի սահմանը գեղարվեստական երկի կառուցվածքում: Հակառակ ոչ այնքան բնագործի ու իրականության համադրությունն է, որքան բնագործի ինքնության ճանաչումը: Այսինքն, դրական երկը վերլուծել ոչ թի իրականության հետ ունեցած ուղղակի հարաբերությամբ, այլ լուսաբային ներքին օրենքների տրամաբանությամբ: Նման մոտեցումն առավել նա պարտադիր է Պարոնյանի պարագայում՝ գեղարվեստական մի բարդ համակարգ, որն ամբողջապես կառուցված է այլաբանության օրենքներով:

Հարցի դրվածքը ուշագրավ է նաև մի այլ առումով: Ինչպես հայտնի է, Պարոնյանի դրական ժառանգության մեջ չկա Կեթ մի էջ, որ գրված լինի դադարարախոսական ոճով, այսինքն տեսական-տրամաբանական մտածելակերպով: Նրա ոչ միայն գեղարվեստական սյուժեներն ու պատկերները, այլև հրապարակախոսական, քննադատական, բնախոսական և ժանրային այլ ստեղծումները, բացառապես ձևված են երգիծական այլաբանությամբ, ուր դրիթն անկուսհելի են նրա աշխարհայացքի, գաղափարների, գեղագիտական իդեալի բանաձևերը: Առավել ևս, երբ ծաղրը համատիեզերական է և չի միջորդվում, այսպես ասած, դրական բացատրերով, տրամաբանական մտահանգումներով և տեսական սահմանումներով: Այսպիսով, բնագործի և իրականության զուգահեռի վրա ընկալվում է ընդամենը միայն Պարոնյանի ծիծաղը, սակայն անհաղորդ է թողնում այդ ծիծաղի փիլիսոփայությանը: Մինչդեռ ինչքան չվերծանված ծածկագրեր, իմաստասիրական ու միֆոլոգիական շերտեր կան Պարոնյանի երգիծանքում, որ մնում են չբացահայտված:

«Գրիգոր Արծրունի» դիմանկարում ակնարկելով «Մշակի» և «Մեղու Հայաստանի» գաղափարական բանավեճը, Պարոնյանը գրում է. «Ասոնց մեջ այնչափ տաքցավ վիճաբանությունն, որ եկավ անձնականության հանգեցավ: Արծրունի կազմը Տեքարթի մեթոտեն ավելի զորավոր փաստ մ'էր «Մեղուի» խմբագրին գրչին ծայրը, Սիմոնյանի ամուրիությունը ավելի արժեք ուներ»:

[illegible]

Միֆոլոգիզմը Պարոնյանի արվեստի հիմնարար ատաղձօրից է։ Նույնիսկ կարելի է ասել, որ Պարոնյանի ստեղծագործությունն ինքնին մի յուրօրինակ միֆոլոգիա է։ Միֆի է միֆական արխետիպերի հոսքը ստեղծում է խորհրդանշաններով մի ամբողջ համակարգ, կոնկրետի մեջ հայտնաբերում լքնդհանուրը, առօրեականի մեջ՝ փրկսոփայականը, ժամանակի ու տարածության մեջ՝ անսահմանությունը։ Իրական հերոսների հետ հանդես են դալիս Հեփեստոսը, Կոռնոսը, Մոմոսը, Արամազդը, Աստորեան, Բազոսը, Պլուտոնը, Արգոսը, Սիզիփոսը, Դազարոսը, Դովտը, Կերեբոսը և հեթանոսական ու աստվածաշնչյան միֆեր, որոնք խորհրդանշում են ծիծաղի գոյաբանության՝ որպես աշխարհընկալման ձևի սկզբնականությունը։ «Մեծապատիվ մուրադ-կաններում» անդրադառնալով վեպի ժանրային բնույթին, Պարոնյանը գրում է. «Ամեն նյութ բնություն մ' ունի։ Նյութ կա, որուն բնությունն է լալ, նյութ կա, որուն բնությունն է խնդալ, նյութ կա, որուն բնությունն է համոզել, նյութ կա, որուն բնությունն է հուզել, դարձալ նյութ կա, որուն բնությունն է արձակ, ինչպես նաև կա, որուն բնությունն է ոտանավոր, վերջապես կա, որուն բնությունն է կրկնություն... Յուրաքանչյուր նյութ իրեն հատուկ լքնդհանուր բնությունն զատ ունի նաև մասնավոր բնություններ»²։ Եթե սա մեկնելու լինենք փրկսոփայության լեզվով, ապա կարող ենք ասել, թե քանի որ բնությունը չի իրագործում կատարելության գաղափարը երևույթի մեջ, հետևաբար իրերը «մասնավոր բնություններում» մշտապես կրում են իրենց բացասումը։ Իսկ այնտեղ ուր առկա է բացասումը, իրական է նաև ծիծաղը։ Ահա թե ինչու Պարոնյանի երգիծանքը ամենակա է, անխտրական, համատրիեզերական։ Մունդուլյանի դրամաներում կատակերգականը գծագրվում է իրականության դրական կացություն ֆոնի վրա և տեսանելի է իրականի ու կատակերգականի սահմանագիծը։ Այլ է Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը»։ Այստեղ իրականն ու երգիծականը նույնարժեք են, չկա զուգահեռը և աշխարհն ամբողջապես ներսուզված է երգիծանքի բնագրում, երգիծանք, որը կեցության ձև է և ձևավորված կեցություն։ Հարցի այսօրինակ դրվածքը ինքնին նոր մոտեցումներ է պարտադրում Պարոնյանի արվեստի տիպաբանական քննությանը և երևի պետք է վերանայվեն այն բնութագրումները, որ սովորաբար հատկացվում են նրա ռեալիզմին, ինչպես նաև համաշխարհային երգիծաբանության կոնտեքստում նրա պոետիկայի լքնդհանրություններին, Խերևս. օրինակ, կարելի է զուգահեռի մյա դիտել «Ատամանաբույսն արևելսյանը» Մոլիերի կատակերգությունների հետ, սակայն «Պաղտասարն աղբարն» արդեն էպոսն այլ է սոցիալ-հոգեբանական իր բնակարանով։ Ինչ վերաբերում է ռեալիզմին, ապա դա միանգամայն պայմանական է հնչում Պարոնյանի

¹ 2. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1965, էջ 162 (այսուհետև՝ ԵԺ),
² ԵԺ, հ. 3, Երևան, 1964, էջ 83:

պարտագայում և երևի պետք է ընդունել, որ նրա հանճարը վեր է բարձրացել ժամանակի դրական շափանիշներից և կռահել 20-րդ դարի մոդեռնիզմի սիմվոլիկ-սյուլարական կառուցումների գաղտնիքը: Այստեղ ես ամենից առաջ ընդգծում եմ Պարոնյանի ստեղծագործության մշակութաբանական սկիզբը, այսինքն այն, որ նրա երգիծապատումներում որպես բնագիր մի էական շափով հանդես է դալիս նաև մշակույթը: Այս տեսակետից առանձնահատուկ նշանակություն պետք է հատկացնել հունա-հռոմեական անտիկ մշակույթին (միջոլորդիա, դրականություն, արվեստ, հոետորություն, իմաստասիրություն), որը իսկական դինամոց է հանդիսացել Պարոնյանի ստեղծագործական մտահղացումների համար, թե իրրե ձև և թե որպես աշխարհայացք: Պոետիկայի իմացութանության տեսակետից սա առանցքային հարց է և արժանի է հանդամանակից ուսումնասիրության:

Դիցուք անսկիզբ այս առանձնահատկությունների տեսանկյունից արդեն կարելի է քննել Պարոնյանի գեղարվեստական բնագիրը: Ունի՞ արդյոք այդ բնագիրը համաքական-ընդհանուր գաղափար: Անշուշտ ունի, և այն կարելի է արտահայտել՝ «կատարական ծիծաղ» հասկացությամբ: Իր երգիծապատումներից մեկում Պարոնյանը գրում է, թե «Տանգիի «Աստվածային կառավարության» հետ պետք չէ ուրեմն շփոթել այն կատակախաղն, որուն նյութն է պարզապես Բրամսի մ'ընտրությունը»³։ Հիշեցի, այդպես էլ ինչպե՞ս աշխարհի այն կատակությունը, որ Հերկուլանում է Պարոնյանը, երբևէ մի համատարած բանաստեղծ է: Այդ դանթեական պատկերելու համար նա ձևատեղծում է ժանրային մի ինքնատիպ համակարգ՝ զարմանահրաշ ու անհղտ մի երգիծապատում, ուր բործում է դիմակների խաղը մարդկության կողմից համաշխարհային կրկնում և որի գլխավոր դերակատարներն են Ծիծաղն ու Բարոյականը:

Իր ատենախոսություններից մեկը Պարոնյանն անվանել է «Ախտաբանություն՝ բարոյական», որը իշանաբան կարող է լինել նրա երգիծանքի փիլիսոփայության համար: Ի՞նչ է այդ ախտաբանության իրանյան արժեքը ստույգից միտումով, նա կերպավորում է երկրից օտարված անդրշիրմյան ուրվականներ՝ Աշատություն, Խիղճ, Գութ, Ճշմարտություն, Անկեղծություն, Արժանիք, Մարդասիրություն՝ ցուցադրելու համար համաշխարհային այն կեղծիքը, որով շարված է քաղաքակրթություն կաշված հորօրյա Աստվածը: «Միանանք ուրեմն, սիրելի քույր իմ,—ասում է Գութը,—խոսակցինք և միմյանիմք իրարու հետ. բանանք միմյանց մեծ սիրտերը, սիրտիմք, որովհետև այս կյանքն ալ դո՛հ չեմ ես և կուզեմ անգամ մ'ալ մեռնիլ: Հոս ալ չկուտ ծանոթ մը, բարեկամ մը, հոս ալ ամենքս՝ ընդ սկամը կը նային ինձի: Ինչո՞ւ այսքան հակադրություն աղդեմ անոնց՝ որոց հետ կապումս՝ Խղճի՞ ալն հարցին, թե «Ի՞նչ օր մը հարություն առնե՞ք՝ իր փառաբանք անգամ մ'ալ՝ կրթալ անդիի աշխարհ», Գութը պատասխանում է՝ «Բնավ երբեք, որովհետև շատ հալածվեցա, տանջվեցա և շարշարվեցա հոն»⁴։ Ճշմարտությունն իր հերթին արձագանքում է, թե «Ես իսկ զգացի վերջին օրերուս մեջ, թե իմ դարս անցած էր» և ժամանակի անողոք ձայնը հուշում էր, թե «Աշխարհս փոխված է, տասնիններորդ դարու մեջ չկրնար երջանիկ կյանք վարել Ճշմարտությունն՝ և՛ թե խոսի, Ճշմարտությունն լռելու է այլևս, որովհետև մարդիկ՝ հացի խնդրով՝ դադարված՝ ժամանակ չունին առասպելներ մտիկ ընելու»⁵։ Ասել է թե, երբ քաղաքայում է բարոյականությունը, ճշմարտությունը դառնում է առասպել: Զնջվում են դո՛ղքի ու իրականության ուսմանները և հանդերձալի ուրվականների երազանքը մթազնվում է անդարձության սարսափով: Ինչ վերաբերում է Մարդասիրությանը, ապա նա «բնիկ տեղացի» է և երբեք չի եղել երկրային աշխարհում: «Մեռելածի՛ն է», հարցնում է Արժանիքը, «Մեռելա-

³ Եժ, հ. 5, Երևան, 1965, էջ 327:

⁴ Նույն տեղում, էջ 359:

⁵ Նույն տեղում, էջ 361:

⁶ Նույն տեղում, էջ 362, 363:

մահ է», պատասխանում է Անկեղծությունը: «Ինչու ուրեմն բնությունն զմեզ անդիի աշխարհին մեջ ի լույս էր բերեց և հոն զմեզ խայտառակելն ետքը հոս կը լարեն: Մի՞թե խաղալիք ենք անոր», ասում է Արժանիքը: «Աշխարհին վրա կա՞ միթե բան մը, որ բնության խաղալիքը չըլլա»⁷, հաստատում է Անկեղծությունը:

Աշխարհի այս դանձրեականն է, ահա որ իր կատակերգությունն է խաղում Պարոնյանի ծիծաղում: «Կսմիթներ», «Խտղտում», «Հոսհոսի ձեռա-տետերը» շարքերում Պարոնյանն ստեղծել է, առաջին ասած, լրատվական երգիծանքի ժանրային մի տարբերակ, որը զարմանք է պատճառում ոչ միայն անծայրածիր փոստերի համակարգությամբ, այլև խոսքի ճկուն, սրամիտ և դիպուկ իմպրովիզացիաներով: Ընթաց չափազանցության կարելի է ասել, որ չկա մի դեպք, իրադարձություն, ազգային ու համաշխարհային կյանքի մի նշանակալից երևույթ, որ վրիպած լինի երգիծաբանի տեսողությունից՝ տասնամյակների մի իսկական օրացույց: Եվ եթե ճշմարիտ է այն բնութագրումը, թե հանճարների «ուղեղները հիշեցնում են կապի օպտիկական-նըր-բահյուս համակարգ», որով նրանք համատեղում են «իրար հետ կապ չու-նեցող պատկերներ, մտքեր ու արտահայտություններ», ապա անվիճելի է Պարոնյանի հանճարի փայլը վերոհիշյալ երգիծաբաններում: Գլխավոր մո-տիվը Հայաստանն է՝ թուրքական դժոխքի մղձավանջում և «Հայկական հար-ցը»՝ մեծ տերությունների դիվանագիտական խաղերում: «Զեյթունի քայմա-քամիս ալ Մուշն ու Վանը չէ տեսեր ու եկեր Զեյթունի մեջ հայ մը սպաններ է: Հայու մը սպանվելն նոր բան մը չէ, բայց Զեյթունի մեջ սպանվելը քիչ մը նոր է, ինչու որ մեր բարեխնամ կառավարության հովանու ներքո մինչև հիմա որչափ որ հայ սպանվեցավ՝ ամենն ալ Մշո, Վանա կողմերը սպանված են, և ո՞վ կ'ըլլա կոր քայմաքամ մը, որ երկար դարերն ի վեր հաստատ-ված սովորություն մը ջնջել կուզե»⁸: Սպանություն, կողոպուտ, բռնություն, սանձարձակ կամայականություն, ծաղր ու ճանակ՝ ամենօրյա լուրերում այսպես է ներկայանում Հայաստանը թուրքական բարձրասի տիրապետու-թյան ներքո: Եվ ողբերգական այս ճակատագրի հանդիպ հեղանք է արձա-գանքում «Հայկական հարցը» քաղաքակիրթ երկրների դիվանագիտական խա-ղերում, որ «այս աշխարհի հզորները» աճուրդի են հանում իրենց շահերի «մարդասիրական» պաճույճները: Մի իսկական կույն, որտեղ Անդրիան խա-ղում է Հեղեհասանի ու Թուրքիայի ամբողջությունը պաշտպանողի դեր, իսկ Ռուսաստանը՝ «քրիստոնեաների վիճակը բարձրացնելու առաքելություն»: Եվ համաշխարհային այս կրկեսում իրենց դերն են կատարում մեծ քաղա-քականության հերոսները՝ ռուսական ցարը, Գլադստոնը, Բիսմարկը, Գամ-բետան, Առլսբերին և այլք՝ ձևելով Հայկական հարցի տարազը, ըստ իրենց ճաշակի ու չափսի: «Արևելյան խնդիրը կարծես յուր քաղաքական կերպա-րանքը մերկացավ ու ճաշակի վերաբերյալ խնդիր մը դարձավ. յուրաքանչյուր կառավարություն յուր ճաշակին համեմատ կուզե կտրել զայն. միայն մեր ճաշակը ձայն չունի... Ինչպես որ ես իմ բալթոս լայն կուզեմ, դուն քուկինդ նեղ կուզես, ուրիշ մը երկար կուզե, ուրիշ մը կարճ, այնպես ալ կառա-վարությունք կուզեն, որ այս Արևելյան բալթոն լայն, նեղ, կարճ և միան-դամայն երկար ըլլա: Որո՞ւ ճաշակը պիտի դոհացունենք»⁹:

Իր երգիծաբաններում Պարոնյանը պրանցում է նաև ներազգային կյան-քի ամենօրյա դեպքերն ու դիպվածները, սուր դիտողականությամբ նշմա-րում թերին ու անկատարը, հեղանում այն պարագայում, որ ընկած է եղելու-թյան և ճշմարտության միջև: «Առանց վաճառական լինելու,—դրում է Պա-րոնյանը «Հոսհոսի ձեռատետերի» առաջագրում,—որոշեցի սակայն ձեռա-տետը մ' ունենալ, անոր մեջ նշանակել օրվան դեպքերը, և, երբեմն այս դեպքերուն առթիվ՝ մահկանացուներու թերություններու վրա ծիծաղել: Գող

⁷ Նույն տեղում, էջ 370:

⁸ Թատրոն, 1876, 17 հուլիսի:

⁹ Նժ, հ. 4, Երևան, 1965, էջ 283:

Հերակլիտի աշխարհը հոսած արտասուքով հետեր ձևանան, թող ազգային բանաստեղծներ Օփրատն ու Տիգրիսն Հայաստանի երկու աշեր ներկայացնեն և լան, թող պարոն Չուխաճյանին ալ եղանակներ հորինել տան և եղանակով լան, ևս պարոններ, ես կը ծիծաղիմ և ծիծաղելու համար ոչ եղանակի կարոտություն ունիմ և ոչ դաշնակի: Թերություններու վրա լան թերություններու մեծագույնն է. խեղճության վրա արտասուք թափելն ապացուցանել է թե արյուն չունենք թափելու¹⁰:

Ամեն մի նորոգություն սկիզբ է առնում ինքնաճանաչումից և եթե ինքնաճանաչումս դիտավոր նախապայմանը վիճակի չիտակցումն է, ուստի ավելի բան տեղին է ծիծաղի պարոնյանական մեկնությունը, թե «մոլություններու» վրա ծիծաղելն առաջինության ճամբուն մեղ ցտնվիլ կ'ենթադրեն և, այս հաշվով, որչափ շատ ծիծաղ քաղեմ՝ այնքան նվազ մոլություն պիտի գտնեմ¹¹: Այս ծիծաղն ուղղված է ազգային ողմանտիլմի վերիբեան պատրանքին, ինքնամեծար առաքյալների ամպածրար ոգևորությունը: «Ստույգ վիճակագրության մը նայելով.— դրոմ է Հոսհոսն իր ձեռատետրում, — Պոլսո հույներն այսօր ունին երեք հազար շորս հարյուր հինետուն, երեք գրավաճառի խտնութ, հազար երկու հարյուր պարի դասատու, հինգ հալաբանություն քասատու, երկու հազար զոսարան, երեք թանդարան, շորս հազար ծրար խաղի թուղթ, հինգ լրաչիր: Եվ այս վիճակագրությունը հերիք է Պոլսո հայերու բարոյական վիճակը շուրջ տալու¹²:

Եվ այսպես, իր օրոգրային շրատվալան երդիծարաններում Պարոնյանը ուսանալիների տեղություն վրա զեպքերի շրջակայան կապերում ստեղծում է դարաշրջանի տարեգրությունը, ինչ տալով մի ուրույն «ժամանակի պատմություն»: Սակայն էակամեղ ոչ այնքան լիստի տարեգրությունն է, որքան նրա այլաբանական մեկնությունը Ծիծաղի հայեցակետում, ուր երևույթի վերաճում է դեղարվեստական պատկերի զգացական ընկալման: Եվ զարմախալ էսրիլի է միայն, թե անսահմանության ինչ եզեր կարող է գծել մտավոր ու հոգեզգացական ոեթեթսիան՝ երևակայելու իրերի երգիծական համարժեքի ալգթան տարբերակներ:

Ուրբեի մասին իր զրքում հանգամանորեն քննելով երգիծանքի ծագումնաբանության բանահյուսական ակունքները, Մ. Բախտինը այն ստորաբաժանում է երեք հիմնական ձևի՝ ծիսական-արարողական, բանավոր ծիծաղային ստեղծագործություն և առանձին փողոցային խոսք (фамильярно-площадной реч) ¹³: «Ծիծաղի պատմության» դրվագում դիտականը անօրինակ խորություն մը քննարանում է երգիծանքի պոետիկայի հարցերը, հատկապես անորադառնում «ծիծաղի փիլիսոփայության» տեսությանը: Բնութագրելով միջնադարի և վերածնության շրջանի ժողովրդական մշակույթում ծիծաղի պատմականորեն առանձնահատուկ ձևի պոետիկան, Մ. Բախտինը անտիկ մշակույթում նշմարում է նաև «լրջության այլ ձևեր», մասնավորապես «ողբերգական լրջության» և ծիծաղի «քննադատական փիլիսոփայության» ձևերը, որոնք նորագույն շրջանում լրացվում են «խստագույն գիտական լրջության» ձևով¹⁴: Այս ուղեգծի վրա հետազոտողը «ծիծաղի փիլիսոփայության» տեսական ակունքները վերադրում է անտիկ մշակույթի երեք հեղինակներին՝ «Հիպոկրատյան վնպը», «Բոլոր կենդանի էակներից միայն մարդուն է յուրահատուկ ծիծաղը» արիստոտելյան բանաձևը և Լուկիանոսի «Մենիպը կամ ճանապարհորդությունն անդրերկրյա թագավորությունում» ստեղծագործությունը: Հարցի շրջանակներում Բախտինը «ծիծաղի պատմության» ուրվագծերում հիշատակում է նաև Հոմերոսին, Դեմոկրիտին, Սոկրատին, Արիստոփանեսին, Բախտինը

10 Նույն տեղում, էջ 375:

11 Նույն տեղում, էջ 375—376:

12 Նույն տեղում, էջ 407—408:

13 М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле, М., 1965, с. 6—7.

14 Նույն տեղում, էջ 132—133:

տոֆանին, Լիևուտզուսին, Վերգիլիոսին, Վուտերին, Էրազմ Ռոտտերդամցուն, Հերակլիտին, Հորացիուսին, Դանթեին, Դիոգենեսին և դասական այլ երգի-ծառաններին: Ես հատուկ միտումով թվարկում եմ այդ անունները, ասելու համար, որ գրանք բոլորն էլ անխտիր հիշատակվում են Պարոնյանի բնագրերում, որպես ծիծաղի խորհրդանշներ, ուստի և՛ նրա երգիծանքի պոետիկայի իմացության ուսանելի վավերագրեր:

Ահսոս, որ հետազոտված շեն ծիծաղի ձևերը հայ ժողովրդական մշակութային, հանգամանք, որ անշուշտ հարուստ նյութ կտար Պարոնյանի երգիծանքի պոետիկայի ուսումնասիրությանը, նրա ծիծաղի փիլիսոփայության քննադատական հանդիմանումը, նրա ծիծաղի փիլիսոփայության արարողությունների, ծիսակերպությունների տանելով դեպի հայոց էթնիկական արարողությունների, ծիսակատարությունների դիցարանական ու քրիստոնեական արխանտիպերը: Միակ բացառությունը ականավոր բանասեր Ա. Ղանալանյանի «Հակոբ Պարոնյանը և ժողովրդական բանահյուսությունը» հետազոտությունն է, որը սակայն վե-րաբերում է խոսքային ձևին՝ առակ, ասացվածք, առած, ավանդություն. և այն էլ զուտ բնագրային-ոճական համադրության մեջ: Համենայն դեպս հայոց բարբերի, ժողովրդական ծիսակատարությունների քրիստոնեական զուսպ արտահայտությամբ կարելի է բացատրել այն էական տարբերությունը, որ առկա է Պարոնյանի ծիծաղի և «փողոցային խոսքի», հայհույների, անգամ մարմնի մասերի նկարագրության հոսքում՝ Ռաբլեի երգիծանքում, որը ուղղակիորեն առնչվում է եվրոպական միջնադարի կառնավալային, ներկայացում-կրկեսային բաց արարողություններին:

Եթե կական ծիծաղը,—գրում է Մ. Բախտինը,—ամբիվալ թե համապար-փակ, չի բացասում լրջությունը, այլ մաքրում և՛ լրացնում է այն: Մաքրում է զոգմատիզմից, միակողմանիությունից, կարծրացումից, ֆանատիզմից ու կտրականությունից, վախի կամ սարսափի տարրերից, դիդակտիզմից, միա-մտությունից ու պատրանքից, հիմար միագծությունից, միանշանակությունից ու տիմար բարձրագոյությունից: Ծիծաղը չի թողնում լրջությանը լճանալ ու կտրվել կեցության անավարտ ամբողջությունից: Նա վերականգնում է այդ ամբիվալ ամբողջությունը: Այսպիսին են ծիծաղի ընդհանուր գործակիցները մշակույթի և գրականության պատմական զարգացման մեջ»¹⁵, Պարոնյանի պարագայում բոլոր այս հատկանիշներին թերևս կարելի է ավելացնել նաև ծիծաղի ողբերգական լրջության ձևը, որ անդրադարձնում է ազգի տրոհված ամբողջության ճակատագրական անեծքը: Առհասարակ մի անեղծ թախիծ է դեգերում Պարոնյանի երգիծական աշխարհում, աներևույթ մի տխրություն, որ սկիզբ է առնում այնտեղից, ուր վեղջանա՝ և՛ ծիծաղի արձագանքները: «Բռնավոր մը կա,—գրում է Պարոնյանը «Քաղաքավարության վնասների» նախերգանքում,—որ գեղեցիկ անվան տակ ծածկված՝ զմեզ գերության կը դատապարտե: Նույնիսկ այն առանձնաշնորհմանց մեջ, զորս մեր կամքն կը շնորհե մեզ և որոց չհակառակիր օրենքն: Այս բռնավորը բնության ալ կրհա-պառակի և թույլ չտար, որ ազատ ու համարձակ գործե մարդ էակին վրա: Այդ բռնավորը քաղաքավարությունն է»¹⁶, Այսպես էլ, ահա, շարքն ընդգրկող տասները նովելներում մարդիկ խաղալիք են դառնում այդ «բռնավորի» կամքին, ակամա հայտնվելով անակնկալ արկածների զավեշտական հանդա-մանքներում: Բայց երբ ավարտվում է ծիծաղը, սկիզբ է առնում իրականու-թյան մղձավանջը, ուր տրոհված, անհետաքրքիր աշխարհի գորշության մեջ մարդիկ փորձում են շնչին հետաքրքրություններով զբաղեցնել իրենց ոչ էա-կան գոյության տխուր ժամանակը:

Կյանքն իր կատակերգությունն է խաղում «Պաշտասար աղբար» թատեր-գությունում, և ծիծաղը ցայտում է անզուսպ ազատությամբ, բայց այդ ծի-ծաղից հանում է Պաշտասարի ողբերգական լրջությունը՝ «նրբացուցիչ դեպք հանցանացի» դիմակախաղի հետևում ցուցադրելով կեցության ամբիվալ ամ-բողջության տիմար բարձրագոյությունը, միամտության պատրանքի մեջ ի հայտ բերելով մարդու ինքնության կորստի սարսափը: Մեծապատիվ մու-

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 134—135:

¹⁶ Եժ, հ. 3, էջ 294:

րացականների» վերջաբանում Պարոնյանը ասում է, թե վեպը գրել է «ոչ այն-
բան մեղադրելու սպառնալից ազգային խմբագիրներին, հեղինակներին, բա-
նաստեղծներին և այլն, որքան ներկայացնելու համար ապագա սերնդյան
ժամանակիս դրական մարդոց ողբալի կացությունն ու գրականության մա-
սին ազգային մեծատուններու սարսափելի անտարբերությունը»¹⁷։ Անկախ
հեղինակային այս բնութագրումից, վեպի բնագիրն, ինքնին հուշում է եր-
պիտանքի սոցիալական միտումը և սակայն երևի անհրաժեշտ էր նման ծա-
նուցումը՝ հնարավոր թյուրըմկալումից խուսափելու համար։ Ծվ դա արդեն
նոր հայացքի տակ է առնում ժիծաղի գործակիցը, նրա հակաբեռում ի
հայա լերելով իրականության տխուր հակապատկերը։ Հետևաբար, ավելի
բան մակերեսային է որոշ գրականագետների մեկնությունը, թե իբր Պա-
րոնյանը միաժամանակ ծաղրել է նաև բանաստեղծի կամ դերասանի ապա-
շնորհությունը։ Մինչդեռ երգիծաբանը «մեծապատիվ մուրացկաններին» ներ-
կույացրել է այնպես, ինչպիսին նրանց ընկալում է հասարակությունը։ Հենց
սա է ողբերգականը։ Այս տեսակետից վերանայման կարիք ունի նաև Աբի-
սողոմ աղայի կերպարի սոցիոլոգիական մեկնությունը։ Աբիսողոմ աղան
«բացասական կերպար» չէ և գրոտեսկը չի կարելի նույնացնել բացասմանը։
Ավելին, նա ինքը խաղալիք է դառնում քաղաքակրթ կոչված հասարակու-
թյան խճճված բարձրին և անկատար թողնելով իր այցելության նպատակը,
որ առաջ բռնում է վերադարձի ճամփան, խուսափելու համար նոր արկած-
ներից։ «Ի՞նչ աներես մարդեր են... այսչափ աներեսություն ոչ լաված բան
է, ոչ ալ տեսնված... Եթե վնասելու ելնես, այն ատեն ալ բոլոր քաղաքին
մեջ պիտի բամբասեն զիս՝ ըսելով թե անքաղաքավար մարդ է, թե ստակ
չունի։ Չեմ ալ ուղեր, որ վրաս գեշ խոսվի... աս ի՞նչ փորձանք եկավ զըլ-
խուս, տեր Աստված... բարով խերով ոտք չդնեի սա քաղաքը»¹⁸։ Ինչպես
տեսնում ենք, Պարոնյանի ժիծաղը ավելի հակված է փիլիսոփայական հա-
մապարդականության, քան սոցիալական շերտերի ամբիվալ հակադրականու-
թյան։

Պարոնյանի երգիծապատումները սյուժետային միասնությամբ զոդված
երկեր չեն, այլ առանձին միավորների հաջորդական շղթա։ Նման պարա-
դայում ավելի քան անհրաժեշտ է դառնել այդ շարքերի ներքին-միացնող
գաղափարը, այլապես նրանց դեղագիտական-փիլիսոփայական ինքնությունը
կմխա անհասկանալի։ Այս տեսակետից առավել բնորոշ է «Ազգային ջո-
ջերը» հայոց ժիծաղի հանճարեղ մատյանը։ Գրականագետները ընդունված
սխեմայով խմբավորում են ջոջերին՝ ըստ սոցիալական հատկանիշի, «ռեակ-
ցիոն» թեև ինչ հատկացնում ոչնչացնող սարկազմը, իսկ ազատամիտներին
վերադրում ներողամիտ հումորը և հաճախ նույնիսկ տարակուսանք արտա-
հայտում ջոջերի ընտրությունը, թե ինչո՞վ կարող է արդարացվել Մերենցի
կամ Աթորունու գոյությունը Չամուռճյանի և Տիգրան Յուսուֆյանի կողքին։
Բայց այսպես դատել, պարզապես նշանակում է աղավաղել Պարոնյանի
հանճարեղ մտահղացումը։ «Ազգային ջոջերը» սահմանազատում է պատ-
մական մի ամբողջ դարաշրջան և դրական իր նշանակությամբ կարող է դաս-
վել այնպիսի երևույթների շարքում, ինչպիսին է Նիցշեի «Կուռքերի անկու-
մը»։ Ուշագրավ է, որ գրքի առաջաբանում Պարոնյանն իր դիմանկարները
համեմատում է լիկուրգոսի «Մաղու աստվածների» արձանների հետ։ Երբ
ժիծաղում են աստվածները, ուրեմն անխուսափելի է կուռքերի անկումը։
«Ազգային ջոջերի» հերոսները 19-րդ դարի ռոմանտիկական Հայաստանի մի-
ջերն են, և Պարոնյանն իր երկով ապամիֆականացնում է ռոմանտիկական
Հայաստանը, այսինքն՝ վերստուգում, վերագնահատում, վերաթեքավորում է
գործունեությունը մի ամբողջ սերնդի, որին Զոհրապը ճիշտ ժամանակին
անվանեց «անհետացած սերունդ»։

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 101։

¹⁸ Նույն տեղում։

Մեր դատական գործադնությունն աշխարհայայցի համամարդկային արժեքը տակադրին չի գիտակցված տեսականորեն: Մի ընդգնված պատշնբացմամբ հայ գրականության համաշխարհային արժեքայնությունը ճանաչվում է միայն հին և միջնադարյան գրականության շրջանակներում, դասական գրականությանը հատկացնելով միայն «հետնակի» ազգային արձագանքը: Դա խորացնեւ դիմաւ պատկերացում է և եներում է ոչ միայն հետազոտության նորմատով մեթոդաբանությունից (ազգային ու համամարդկային հակադրում), այլև հայ գրականության փյուխտփայտության ունբաւարար իմացությունից: Ընկալում են Աբովյանի, Բաքոն, Թումանյանի՝ որպես թե զուտ ազգային բնույթ, անգիտանալով նրանց գեղարվեստական աշխարհայնությունը: Խորապես փյուխտփայտական և էպոս համամարդկային ձգտումը: Սյ տարօրինակ է, որ նորոայտ որոշ ընդոծին տեսաբաններ փորձում են նորոգեւայա արեալի մտայնությունը՝ հայ գրականության, այսպես կոչված, «արեւմտականացման» բարբառով:

21 Նույն տեղում, հ. 3, էջ 180:

Նույն այդ ազգային շրջանակների մեջ է դիտվել նաև Պարոնյանի երգիծական արվեստի աշխարհադրությունը: Տիպաբանական ինչ-ինչ զուգահեռներ կրի վրա դիտարկված փորձերն ըստ էության տեսական կոնյունկտուրայի յուրացնակ են, որի հետևում ծվարում է Պարոնյանի ծիծաղի փիլիսոփայության անիմացիությունը: Պարոնյանի երգիծապատումը թե ըստ ձևի և ինչ ըստ լուսավորչության կարող է դասվել համաշխարհային գրականության ընտիր սատենաշարում, և խորապես գիտակցական է նրա հանճարի անհատականության համամարդկային հղումը: Եթանր է ինձ խոստովանիլ,— դրում է Պարոնյանը,— թե մարգերը մարդկության համար չեն ապրիր: Ավանդի շալի հուշակալսը իմաստասերն ըսած է թե՛ հայրենիքն վեր մարդկությունն էր: Կյսօր մարդկությունը կարող էր այսօր ծաղու նշավակ կ'ըլլան: Հետևապես մարդկությունը սիրողը չէ կարող մարգերու մեջ ապրիլ: Կը սիրեմ մարդկությունը, բայց ներկայից յանքաղաքավարությանս, կ'ատեմ մարգերը... Մարդերու թևածությունները տեսնելուս համար է, որ չեմ սիրեր զանոնք և ոչ թե զանոնք չսիրելու համար անոնց թերությունները միայն կը տեսնեմ»²²:

Սա արդեն տիեզերական հոգեմտություն է, որ այլակերպում է իրերի և երևույթների օպտիկական անդրադարձը, աշխարհի արտապատկերը գծագրում կերպարանափոխության գրոտեսկի ֆանտաստիկ չափանիշներով: Կերպարանափոխության այս պարադոքսն է ներկայացնում «Ծիծաղը»՝ Պարոնյանի երգիծանքի «Պարականոնը»: Շենքա գործս,— գրում է Պարոնյանը,— պիտի խոսի կենդանիներուն վրա, ի բաց առնելով միայն այն կենդանին, որուն մարդ կ'ըսեն տասնեկններող գարուս մեջ: Ինքնին կը հասկցվի, ուրեմն, թե, դուրսագնալուս խումբը պիտի կազմվի կատու, գորտե, կապիկե, աղվես, դայլ, էջ, սաղե, բաղե և վերջապես, այն ամեն կենդանիներեն, որոնց մարդ չեն ըսիր: Փիլոն հագած կապիկներ, առաջնորդության թևկանածու ազոավներ, իրենց առնն ուղղության օրինակ հուշակող ուղտեր, ներդաշնակության հուշակ տարածող ավանակներ, պանիրի պահպանության համար իրենք գրեկն ընտրիլի ներկայող կատուներ և այլն, ի տես պիտի դան և իրենց դերերն պիտի կատարեն «Ծիծաղի» ասպարեզին մեջ»²³: Եվ Ծիծաղը, որ «գործույս հեղինակին շունն է», փորձում է լուծել փակ նշանագրերով բարդադրված այն հանելուկը, թի ինչու այն, ինչը կենդանական աշխարհում կարգավորված է բնության օրենքով, մարդկային բարքերում ախտավորված է տպականությամբ: Դժոխքի պահապան Կերբերոսի զարմանքն է շարժում իր ցեղակից Ծիծաղի տրտունջը, Բե Դիոդորենսի կարասի չափ ապաստան չունի: Իսկ «շրջահայեցությամբ վարվելու» խորհուրդը անիմաստ է ինքնին, «վասնզի՝ եթե շուրջս նայիմ՝ չպիտի տեսնեմ ոչինչ, որ ծաղրելի չլինի, գլուխեն մինչև ոտք կեղծավորություն, ոտքեն մինչև գլուխ շողոքորթություն, գլուխեն մինչև ոտք փառասիրություն, ոտքեն մինչև գլուխ անմահանալու փափագ...»²⁴:

Ոչ մի երևույթ դուրս չի մնում Ծիծաղի ամենատես հայացքից: Երկխոսության հրավիրելով կենդանիներին, նա դիմակ հագած աշխարհի փսկության մեջ բացահայտում է տիեզերական մի մեծ սուտ, որը «հանուն կարծյա աղատության» բռնաբարում է ճշմարտությունը և առաքինությունը նենդափոխում գոհակ նյութապաշտությամբ: Այսպես է ամենուրեք և ամեն ինչում՝ պետական քաղաքականության մեջ, ազգային խորհրդարանում, դատական ատյանում, մամուլում, գրականության մեջ, պատրիարքարանում, անդամ սիրո և ամուսնության անանձնական խոստովանություններում: Եվ համատարած այս մղձավանջում Ահեղ Դատաստանի գալուստն է գուշակում կծու հեգնանքը Աստու ընտրյալ համարված մարդ արարածի հանդեպ՝

²² Նույն տեղում, հ. 4, էջ 483:

²³ Նույն տեղում, հ. 5, էջ 7:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 21:

«Փառք կուտամ Արամազդին, որ եզն ստեղծված եմ և ոչ մարդ», «Ես ալ կապիլ և ստեղծվելու դեմ օր մը բողոքած չեմ Արամազդին»։

Են Ս. Ռախտինը ծիծաղի ըզհասուր գործադրությանը բացատում է դրդակտրված, այսուհասանելի վարդապետ, «Ծիծաղի փիլիսոփայության» իմացական գործադրությունում ուրույն տեղ է հատկացվում նաև դիզակտրկային և փոփոխական առում է՝ առակը մարմինն է, բարոյականությունը՝ նրա հոգին, «ուստի» եզրապացում է՝ «արոսյանը», «մեր առակն անհոգի մարմին պիտի դառնար, եթե բարոյականով մը չվերջացունենիք զայն»²⁵, մարմին պիտի դառնար, եթե բարոյականով մը չվերջացունենիք զայն»²⁶, ծիծաղ է, խոսքը վերաբերում է առակին, որն ինքնին անբաժանելի է դիզակտրկային, սակայն պարոնյանական առականին ժանրային բոլորովին նոր տարբերակ է՝ անտիկ դիալոգիայի ու առակի ռաական ներհյուսմամբ, Դիալոգիայի պարոնյանի ծիծաղում ներկա է ամենուրեք՝ որպես երգիծանքի ռաակական Պարոնյանի ծիծաղում ներկա է ամենուրեք՝ որպես երգիծանքի ներհաստակ առար, շարժիչ ուժ, ներքին ձևի հատկանիշ, «հազարավորներն է զեղարվեստական բնագրում՝ որպես իմաստասեր, վերլուծող և մեկնաբան, և նրա լիզելով բժշկի և Աբիսողոմ աղայի խոսակցությունը, Պարոնյանը գրում է. «Ներքեցեք Աբիսողոմ աղա և տեղի բժիշկ, եթե ձեր խոսակցությունն ընթերցեցի. ի բնե քիչ մը անհամբեր եմ. եթե խոսքին կարգը գա, չեմ կարող ինքզինքս բռնել, որչափ ալ այս բնավորությանս պատիժը կրած ըլլամ և կրեմ։ Այո՛, Մերենցն կը ներկայացնեն անձերն ոչ թե ինչպիսի որ են, այլ ինչպես որ կ'երևին. Մերենցն ալ մաքիս որչափ ալ երկնյան յուր մազերն, իրավունք ունի, վասնզի ունինք հեղինակներ, որոնք Մերենցն ալ կ'ի ներկար մազ ունին և իր ներկայացնեն իրենց անձերն ոչ թե ինչպես որ են, այլ ինչպես որ կուզեն իրենք, որ ըլլան անոնք։ Ասոր համար է, որ կին-հեղինակներն, որոնք Հայկ կամ Վարդան կամ Արտաշես ներկայացնելու ուզեն, Վիկտոր Հյուգոյի խոսքերը կամ Մոլլերի կարծիքները կը դնեն անոնց բերանին մեջ։ Ասոնք կը կարծեն, թե երբ Աղամը յուր ժամանակին հատուկ պարզությունը մեջ ներկայացնեն, կը կորստեն իրենց տաղանդն, եթե ունեն, կամ կը վնասեն իրենց հանճարին, գոր ունենալ կը կարծեն...»²⁷, կամ, վերջաբանելով երգիծապատումը, Պարոնյանի բարոյականն ասում է «բարիին վարժեցուցեք ձեր լեզուն, ձեր աչքերը, ձեր սիրտը, ձեր ոտները և ձեռները և մի վախճա՛ք, վասնզի պիտի գա օր մը, որ բարի մարդը պիտի հարգվի»²⁸։

Դիալոգիայի Պարոնյանի երգիծանքում ճանաչելի է դարձնում իրականության ջրասը, կապ է ստեղծում իրերի ցած ու ցրիվ դասավորության միջև, ևս ևս ու ալանդակ աշխարհի գուգահեռի վրա ուրվագծում հակաաշխարհի մտապատկերը։ Մի ամբողջ հատընտիր կարելի է կազմել Պարոնյանի բարոյականներից, առաջնորդից, ասացվածքներից, խրատներից, որոնք հոգևոր կենսափոքր խոսքումներ են և որպես խոսքի ավարաված միավորներ, հասնում են բանաստեղծական համարժեքի։

Պարոնյանը հալոց հանճարի հավերժական ուղեկիցն է, կատարելության ձգտող մեկ ուղեգիրն ոգու համաշխարհային արձագանքը, և նրա ծիծաղի փիլիսոփայությունը արժանի է ավելի խոր ու հիմնավոր հետազոտությանը։

ФИЛОСОФИЯ СМЕХА А. ПАРОНЯНА

Член-корр. НАН РА С. Н. САРИНЯН

Резюме

Художественный мир А. Пароняна до сих пор не был систематизирован научно. Предлагаемая статья по существу является первой попыткой культурологического исследования творчества Пароняна и выявления гносеологических и философских истоков его смеха, а посему пересматривается традиционное толкование его сатирических произведений.

²⁵ Նույն տեղում, էջ 34։

²⁶ Նույն տեղում, էջ 14։

²⁷ Նույն տեղում, հ. 3, էջ 71—72։

²⁸ Նույն տեղում, հ. 5, էջ 68։