

ԱՐՏԱԴԻՊԱՇԱՐԱՅԻՆ ՏԱՐՐԵՐԸ
ՀԱԿՈՒ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ
«ՄԵԾԱՊԱՏԻՎ ՄՈՒՐԱՑԿԱՆՆԵՐԸ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ

ԱԼԲԵՐՏ ՄԱԿԱՐՅԱՆ (Հայաստան)

բ. գ. դ., պրոֆեսոր

ԵՊՀ ակադ. Հր. Թամրազյանի անվան

հայ գրականության պարմության ամբիոնի վարիչ

Բանալի բառեր – Հակոբ Պարոնյան, «Մեծապատիվ մուրացկանները», պատում, արտադիպաշարային տարրեր, ոճ, շրջանակաձեւ կոմպոզիցիա, նկարագրություն, հեղինակային շեղում, միջանկյալ պատմություն, ռեալիզմ:

Key words: Hakob Paronyan, “The Honourable Beggars”, narration, extra-plot elements, style, framework composition, description, author’s deviation, parenthetic story, realism.

Հայտնի է, որ գրական երկի կառուցվածքում, դիպաշարից բացի, կարող են հանդես գալ նաեւ, այսպես կոչվող, *արտադիպաշարային տարրեր*, որոնք հաճախ լինում են ոչ պակաս կարեւոր, քան բուն դիպաշարը. դրանք ստեղծագործության ընդհանուր կառուցվածքի բաղկացուցիչ մասեր են եւ որոշակի դեր են կատարում բովանդակության մեջ: Եթե բուն դիպաշարը շարժուն է, փոփոխական, ապա արտադիպաշարային տարրերը ստեղծագործության այնպիսի հատվածներ են, որոնց ժամանակ ոչինչ տեղի չի ունենում, իսկ հերոսներն էլ մնում են նախկին վիճակներում:

Ընդհանրապես տարբերակում են արտադիպաշարային հիմնական հետեւյալ տարրերը՝ *նկարագրություն, հեղինակային շեղում, միջանկյալ պարմություն* կամ *միջանկյալ դիպաշար* եւ *շրջանակ*: Դրանցով հարուստ են ոչ միայն համաշխարհային, այլեւ հայ դասական գրականության էջերը. ասենք՝ Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտը», Բոկասչոյի «Դեկամերոնը», Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ եւ խաղաղությունը», Ն. Գոգոլի «Մեռած հոգիները», Վ. Հյուգոյի «Փարիզի Աստվածամոր տաճարը»,

Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Միք. Նալբանդյանի «Մեռելահարցուկը», Րաֆֆու «Սամվելը», Եղ. Չարենցի «Երկիր Նաիրին» եւ շատ ուրիշ գործեր:

Վիպասանության արտադիպաշարային տարրերի առատ նյութ է տալիս նաեւ Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» վիպակը (1880-1881): Հեղինակը, բոլոր դեպքերում հավատարիմ պատումի իր զվարթ, երգիծական ոճին, այնտեղ հաճախ բուն դիպաշարին հմտորեն ընդելուզում է մերթ սեփական հույզերն ու խոհերը, արտահայտում իր վերաբերմունքը կենսական զանազան երեւոյթների նկատմամբ, մերթ արծարծում գիտատեսական կամ հրապարակագրական հարցեր՝ երբեմն մանրամասն բացատրելով իր ըմբռնումներն ու բերելով համապատասխան փաստեր: Փոյթ չէ, որ նա երբեմն ժամանակավորապես ընդհատում է դիպաշարի զարգացումն ու դիմում զանազան շեղումների. դրանք բոլոր դեպքերում ոչ թե ինքնանպատակ են, այլ շատ կարեւոր ստեղծագործության ամբողջության համար: Մտերմիկ զրուցելով ընթերցողի հետ, տեղ-տեղ հիշելով իր կյանքի հետ կապված որոշ դեպքեր կամ ինչ-որ միջանկյալ պատմություն, անվերջ կատակաբանելով՝ երգիծաբան հեղինակն արտադիպաշարային շեղումներով մի դեպքում շարադրում է իր խորհրդածությունները, հայտնում իր կարծիքը պատկերվող երեւոյթների ու դեմքերի մասին, մյուս դեպքում ուժեղացնում երկի հուզական շունչը, կոտրում տեքստ-ընթերցող անջրպետը: Ասել է թե՛ հեղինակային շեղումները թեեւ ուղղակիորեն չեն կապվում դեպքերի ընթացքին, բայց եւ այնպես ինչ-որ կողմնակի բան չեն ստեղծագործության համար. բխում են թեմայից՝ էլ ավելի նպաստելով դրա բացահայտմանը: Եվ վերջնահաշվում պարոնյանական *մեծապատիվ մուրացկաններ* թեւավոր խոսք դարձած օքսիմորոնը նաեւ հենց նշյալ արտադիպաշարային տարրերի շնորհիվ իմաստաբանորեն ձեռք է բերում հավելյալ գրավչություն:

Նախ՝ արտադիպաշարային տարրերը տեսանելի են վիպակի հենց սկզբնամասում, որտեղ պատումը վարողը, նախապատրաստելով երկի բուն դիպաշարը եւ շեղվելով դրանից, ներկայացնում է իր հայացքները ժամանակի գրականության մեջ լայն տարածում գտած կեղծ ռոմանտիկական պատկերավորման մասին:

Փոքր-ինչ զվարթաբանելով սեպտեմբեր ամսվա օրերի քանակի շուրջ՝ հեղինակը անմիջապես պատումը վարողի «ձայնով» ներկայացնում է Տրապիզոնից Կ. Պոլիս շոգենավով նոր ժամանած եւ իր սնդուկներով զբաղված միջահասակ ու գիրուկ մարդուն: «Կը տեսնե՞ք, որչափ պարզությամբ սկսա,- գրում է նա:- Պատմությունս հետաքրքրական ընելու ջանքով եւ անկից քանի մը հարյուր օրինակ ավելի ծախելու համար չըսի, թե նույն օրն սաստիկ հով մը կար, թե տեղատարափ անձրեւ կուգար, թե խուռն բազմություն մը հետաքրքրությամբ դեպի Ղալաթիո հրապարակը կը վազեր, թե ոստիկանությունն աղջիկ մը ձերբակալած էր եւ այլն. խոսքեր, որովք վիպասաններն կ'սկսին միշտ իրենց վեպերը: Ես ալ կրնայի ըսել այս ամենը, բայց չըսի, որովհետեւ նույն օրն ո՛չ հով կար, ո՛չ անձրեւ, ո՛չ խուռն բազմություն, եւ ո՛չ ալ ձերբակալված աղջիկ մը:

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

Վերոբերյալից կարելի է եզրակացնել, որ Պարոնյանը, ներկայացնելով իր հերոսի՝ ամուսնանալու նպատակով Տրապիզոնից Կ. Պոլիս ժամանելու «պատմությունը», ցույց է տալիս, որ հետագա պատումը լինելու է ոչ թե մտացածին, այլ հիմնվելու է իրական, հոգեբանական փաստերի վրա: Ուրիշ խոսքով՝ *երգիծաբանը յուրօրինակ շեղումով եւ նման մոտեցմամբ սկզբունքային փոփոխություն է մտցնում արեւմտահայ գրականության մեջ՝ կերպարների, վիպակի կերպման առումով*. նա հրաժարվում է գրական նախորդ տեքստերում առկա արկածային, չվերապրված կերպարներից ու իրադարձություններից՝ փոխարենն առաջարկելով հոգեպես վերապրած գրական աշխարհի մոդելը: Բացի այդ՝ Պարոնյանն ընթերցողին հուշում է, որ *ներկայացվող տեքստը հեղինակային հոգեբանորեն խորապես գիտակցված աշխատանքի արգասիք է, եւ ինքն առաջնորդվում է «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքով*: Նշված արտադրապաշարային հատվածն ունի մետատեքստային արժեք, որի միջոցով հեղինակը բացատրում է, թե ինչպիսին պիտի լինի գրականությունը, այլ խոսքով՝ բացահայտում է իր ստեղծագործական աշխարհի սկզբունքը:

¹ **Պարոնյան Հ.**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. 3, Եր., ՀՍՄԻ ԳԱ հրատ., 1964, էջ 7:– Այսուհետ սույն հատորից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ փակագծի մեջ – Ա.Լ.:

Այս փաստի արձանագրումն արդեն ինձ է ստիպում շեղվել իմ զեկույցի բուն նյութից եւ անել մի նկատում: Բնավ նորություն չէ, որ Պարոնյանը վիթխարի ուժի ռեալիստ արվեստագետ է, եւ իր վիպակն էլ իրապաշտական գրականության գլուխգործոցներից է: Սա հայտնի ճշմարտություն է: Բայց եւ այնպես ավելորդ չի լինի հայ ռեալիստական գրականության համապատկերում կատարել մի ճշգրտում. խոսքը մասնավորապես վերաբերում է Գրիգոր Զոհրապին, որի մասին արդեն քանի տասնամյակ անվերապահորեն հայտարարվում է, որ նա 1880-ականների արեւմտահայ իրապաշտական գրականության առաջամարտիկն ու ամենաերեւելի դեմքն է: Կարելի էր անտարակուսելիորեն համաձայնել այս ձեւակերպմանը, եթե չլիներ Պարոնյանի խնդիրը. չէ՛ որ Զոհրապից առաջ ու նրա հետ միաժամանակ եւ առավել ազդեցիկ ուժով հանճարեղ երգիծաբանը հիմնականում հենց 1880-ականներին էր ստեղծում իր անմահ գլուխգործոցները՝ նաեւ տեսականորեն պաշտպանելով իրապաշտական ոճի դատը: Ասել է թե՛ Զոհրապի տեղը՝ իբրեւ իրապաշտական շարժման *պարագլխի*, պետք է մեծապես զեղչել ու տեղափոխել հաջորդ տասնամյակ՝ 1890-ականները, երբ արդեն վախճանվել էր Պարոնյանը (1891): Ի դեպ, այսօր՝ մայիս 27-ը, հետաքրքիր մի զուգադիպությամբ նրա մահվան 130-րդ տարելիցի օրն է:

Այժմ վիպակից բերենք մետատեքստային կամ արտադիպաշարային օրինակներ: Պատումը վարողը, հյուսվածքում հետագայում մի պահ ընդմիջելով Աբխոզում աղայի ու նրան այցելության եկած բժշկի երկխոսությունը, իբր պաշտպանելով Ծերենցին (Հովսեփ Շիշմանյան), այն է՝ վերջինս մեղավոր չէ, որ իր ներկայացրած անձերը խորամանկ են՝ ձեանալով մերթ տգետ, մերթ գիտուն, մերթ անաչառ, մերթ աչառու, մերթ կեղծավոր ու մերթ անկեղծ, եւ բամբասվում է, «թե *Ծերենցն րականավին Մանուկենց է անձեր սրեղծելու արհեստին մեջ*»², ներողություն է խնդրում իր հերոսներից եւ գրում է. «Այո, *Ծերենցն կը ներկայացնէ անձերն ոչ թե ինչպես որ են, այլ ինչպես որ կ'երեւին*. Ծերենցն այս մասին որչափ ալ երկնցնէ յուր մազերն, իրավունք ունի, վասնզի ունինք հեղինակներ, որոնք Ծերենցնն ավելի երկար մազ ունին եւ կը ներկայացնեն

² Բառախաղ է. ասել է թե՛ Հովսեփ Շիշմանյանի՝ Ծերենցի ստեղծագործական կարողությունները զիջում են ծածկանվան իմաստին:

իրենց անձերն ոչ թե ինչպես որ են, այլ ինչպես որ կ'ուզեն իրենք, որ ըլլան անոնք» (ընդգծումներն իմն են – Ալ.Մ., էջ 71-72):

Բայց եւ այնպես, ասվածը չի նշանակում, որ նախապատվությունը տալով ռեալիզմին՝ Պարոնյանն աջ ու ձախ սեւացնում է գրական մյուս ուղղությունները՝ չհասկանալով դրանցից յուրաքանչյուրի բերած կենսական ուժն ու տարերթը: Նա պարզապես դեմ է վերամբարձությանն ու ճոռոմաբանությանը, ճառասացությանը՝ այնքան հատուկ ուժանտիկ որոշ գրվածքների: Իսկ Ծերենցի պարագան ուրիշ էր. ըստ Պարոնյանի՝ վերջինս արձանագրում է երեւացող փաստը՝ գուցեւ հեռանալով հոգեբանական ճշմարտացիությունից, սակայն մյուսները (օրինակ՝ Սրբուհի Տյուսաբը) մեղանչում են բնականության առջեւ եւ երբ «Հայկ կամ Վարդան կամ Արտաշես ներկայացնել ուզեն, Վիքթոր Հյուկոյի խոսքերը կամ Մոլլաթեյի կարծիքները կը դնեն անոնց բերնին մեջ» (էջ 72): Մինչդեռ այդպիսին չէ վիպասան Ծերենցը: Պարոնյանը դեռեւս «Ազգային ջոջեր»-ի՝ նրան նվիրված դիմանկարում անաչառորեն գրում է. «Թե՛ հրապարակի, թե՛ լսարաններու եւ թե՛ վեպերու մեջ Շիշմանյան էֆենտին աշխատած է եւ կ'աշխատի երիտասարդներու սրտին մեջ հայրենասիրություն արծարծել. ուստի յուր խոսքերն միշտ սիրով մտիկ ըրվելու արժանի են»³:

«Մեծապատիվ մուրացկանները» վիպակում հեղինակային ուշարժան շեղումներից են նաեւ խոր դիտարկումները գրադատության ու քննադատի դերի մասին: Գրողը ցավով էր նկատում, որ «այս փափուկ ժամանակին մեջ» գրաքննադատները հիմնականում վեհերոտ են, անազնիվ ու աչառու: Գրական երկերը համարելով սրբություններ՝ նա պահանջում էր անկողմնակալ մոտեցում. «Մեր քննադատները, քիչ բացառությամբ, ակնոց ակնոցի վրա կը դնեն գործի մը մեջ գեղեցիկ կտորներ փնտրելու համար, փնտրելու համար եւ ոչ թե տեսնելու համար, վասնզի տեսնված բանը չփնտրվիր: Ասոնք բնավ տարբերություն չունին գրաքննիչներեն, որք ռեւէ հրատարակության մեջ միայն տգեղ կտորներ կը փնտրեն: Չեմ տեսած քննադատ մը, որ տգեղ հրատարակության մը կոկորդեն բռնե, սղմե եւ սպաննե զայն: Սպաննելու չէ,

³ Պարոնյան Հ., Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. 2, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1964, էջ 83:

գործ մը գեղեցկացնելու աշխատելու է, կ'ըսես, անոր գեղեցիկ կողմերը ցույց տալով միշտ եւ տգեղ կետերը հեռվանց ցցունելով խիստ քիչ անգամ: Ո՛չ, պարոն քննադատներ, ո՛չ, իրավունք չունիք, սպանեցեք տգեղ գործերն եւ վստահ եղեք, որ պիտի գեղեցկանան անոնք: Մարդեր կան, որ կը գեղեցկանան, երբ մեռնին» (էջ 72):

Այս լրջախոհությանը, սակայն, անմիջապես հաջորդում է հեղինակային անհոգ կատակը՝ այս անգամ արդեն ուղղված սեփական ստեղծագործությանը, որը ենթատեքստում թաքցնում է վիպակի պատումի յուրահատկություններից մեկը՝ *հեղինակային մենախոսական միջամտությունների գիտակցվածությունը*. «Ես, որ այսչափ խստությամբ կը խոսիմ ուրիշներու երկերուն վրայոք՝ կը կարծեք, թե քաղցրությամբ կը վարվիմ «Մուրացկաններու» անձերուն հետ, որոնց բերնեն ելած խոսքերն միայն բառ առ բառ կը գրեմ հոս, առանց իմ կողմես կետ մ'ավելցնելու հանդգնությունն ունենալու: Բնավ երբեք, մանավանդ թե կ'զգամ, որ իմ անձերս ալ ունին շատ թերություններ, զորս օր մը պիտի հարվածեմ: Նույնիսկ մեծ թերություն մ'է, որ պատմիչ մը յուր պատմության թելը կտրե եւ յուր ընթերցողներն երկու ժամ խնդիրեն դուրս խոսքերով զբաղեցնե: Բայց ի՞նչ ընեմ, այս թերությունս իմ առավելությունս է, վասնզի այս թերության շնորհիվ է, որ կրցած եմ քանի մը ընթերցողներու տեր ըլլալ, թերություն, որ թերություններ ուղղելու պաշտոնն ունի: Այսչափ բացատրություն ալ թերությանս համար: Դառնանք ուրեմն մեր պատմության» (էջ 72-73):

Ինչպես նկատելի է, պատումը վարողը խորապես գիտակցում է իր կիրառած ոճի ոչ միայն գլխավոր առանձնահատկությունը, այն է՝ վիպական կառույցում արտադիպաշարային տարրերի՝ իբրեւ գեղարվեստական անհրաժեշտ բաղադրիչների առկայությունը, այլեւ առավելությունը, որը հարստացնում է ստեղծագործությունն ու ընթերցողի համար դարձնում գրավիչ: Եթե դրան հավելենք նաեւ ընթերցողին կամ բուն հերոսներին ուղղված մտերմիկ ոճը, ապա մեր առջեւ հառնում է հիրավի ինքնօրինակ կառույցով բարձրարժեք երկ. «Ներեցեք, Աբիսողում աղա եւ տեր բժիշկ, եթե ձեր խոսակցությունն ընդմիջեցի. ի բնե քիչ մը անհամբեր եմ. երբ խոսքին կարգը գա, չեմ կարող ինքզինքս բռնել, որչափ ալ այս բնավորությանս պատիժը կրած ըլլամ եւ կրեմ» (էջ 71-72):

Հեղինակը վիպակում իրեն ժամանակակից գրադատների ուշադրությունն այնուհետեւ հրավիրում է գրական նյութի բովանդակության, ոճի, կերպավորման վրա, կատարում բավական կարեւոր դիտարկումներ: Նա համոզված էր, որ գեղարվեստական երկի բովանդակությունն ու ձեւը շարունակաբար աղերսվում են միմյանց, եւ յուրաքանչյուր նյութ ունի իր ներքին բնույթը. «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, դարձյալ նյութ կա, որուն բնությունն է արձակ, ինչպես նաեւ կա, որուն բնությունն է ոտանավոր, վերջապես նյութ կա, որուն բնությունն է կրկնություն...: Յուրաքանչյուր նյութ իրեն հատուկ ընդհանուր բնութենեն զատ ունի նաեւ մասնավոր բնություններ» (էջ 83): Ավելին՝ ըստ նրա՝ նույնիսկ երգիծական միեւնոյն ժանրերում, ասենք, կատակերգության մեջ, յուրաքանչյուր նյութ եւս ունի իր առանձնահատկությունը, քանի որ այն ազդում է ոճի վրա: «Մոլիերի *Միզանթրոբն* ալ կատակերգություն է, *Լե Ֆաշտն*⁴ ալ, բայց ասոնց յուրաքանչյուրն իրարմե այնքան տարբեր մասնավոր բնություններ ունին, որ Մոլիեր չէր կարող *Լե Ֆաշտն*ի տեսարաններով *Միզանթրոբ* մը շինել, ոչ ալ *Միզանթրոբ*ի տեսարաններով *Լե Ֆաշտն* գրել» (էջ 83):

Սրանք արտադիպաշարում արծարծված գեղագիտական նուրբ դիտարկումներ են, գիտակցված մետատեքստային շեղումներ, որոնք բխում են վիպակի բուն կառուցվածքից եւ նպատակադրումից:

«Մեծապատիվ մուրացկանները»-ի բովանդակության խորացմանն են ծառայում նաեւ հյուսվածքում հանդիպող *միջանկյալ պատմությունները*: Օրինակ՝ որպեսզի ընթերցողը չձանձրանա կամ չնեղսրտի տանտիրոջ՝ Մանուկ աղայի՝ քաղցած Աբիսողոմին ուղղված անիմաստ ու անհեթեթ երկարաշունչ պատմություններից ոմն Թորոս աղայի եւ մի ժամագործի ընդհարման ու դրան հաջորդած ծեծկռտուքի մասին, եւ հարցմանը, թե, ի վերջո, ով էր ճիշտ այդ վիճաբանության մեջ, եւ երբ շվարած Աբիսողոմը հարցին հարցով է պատասխանում՝ կապված «թոմաթեսով ապուրի» հետ, հեղինակն ընդմիջում է նրանց խոսակցությունն ու գրում. «Աշխարհիս վրա կան մարդեր, որք կը կարծեն, թե իրա-

⁴ “Les Fâcheux” («Կպչուն մարդիկ») – բալետ-կատակերգություն:

վունք ունին մեկու մը քթեն բռնել եւ ժամերով անոր գլուխը ցավցունել: Ուրիշներ ալ կան, որ իրենց խոսքերը մտիկ ընել տալու համար մարդ կը փնտրեն եւ եթէ չգտնեն, պատրաստ են հոժարակամ օրական վարձ մ'ալ տալ. ոմանք ալ ամսականով ունկնդիր կը փնտրեն: Շատ անգամ ինծի ալ պատահած է այս փորձանքը, եւ ես մտիկ ընել ձեռացունելով՝ իմ գործիս վրա խորհած եմ» (էջ 42): Եվ երգիծաբանն աշխույժ երկխոսություններով հենց այստեղ մեջբերում է արդեն իր հետ պատահած այդ «փորձանքի» մի պատմություն. լեզվագար ինչ-որ ճառախոս նրան է ուղղում Մարկոս եւ Կիրակոս աղաների՝ «երկուքեն զորն իրավունք ունի» հարցը: Եվ երբ գրողը, պատմությանը «բնավ մտիկ ըրած» չլինելով, հազար ու մի հնարքով խուսանավում է ակնկալվող պատասխանից («Իրավունք ունիս», «Գործն անուշությամբ լմնցնելու է», «Գեշ մարդու հետ գլուխ չ'ելնըվեր», «Երկու անգամ երկու չորսի պես հայտնի է իրավունքին ուր տալը») եւ արդյունքի չի հասնում, արդեն զայրացած նրանից պահանջում է երկու ոսկի՝ երկու ժամ հիմարություններ լսելու համար:

Միջանկյալ պատումն այստեղ ընդհատվում է, բայց հեղինակը ոչ թե շարունակում է բուն դիպաշարը, այլ անմիջապես դիմում է իր հերոսին: Այստեղ կարծես վերանում է պատմողի ու հերոսի միջև եղած տարածությունը, եւ այդպիսով *ձեռավորվում է ներտեքստային հեղինակի, այն է՝ պատումը վարողի կերպար*. «Աբիսողոմ աղան ինծի պես չվարվեցավ եւ, ինչպես հայտնի է, երբ թոմաթեսի հարցապնդումով զգալ տվավ ատենաբանին, թե յուր ճառն բնավ մտիկ ըրած չէր՝ յուր անքաղաքավարությունն անմիջապես դարմանելու համար ըսավ.

– Կատարյալ մտիկ ըրի:

Աղէկ ըրավ: Հայտնի է, որ գեշ ըրավ. եթե ես յուր տեղն ըլլայի՝ պարզապես կ'ըսեի Մանուկ աղային.

«Մանուկ աղա, ինծի նայե՛, եղբայրս. երբ որ մեկը խոսիլ կ'սկսի, խղճմտանքը մեկդի դնելու չէ: Ութը ժամե ի վեր անոթի եմ ես եւ բնավ պետք չունիմ գիտնալ, թե Մարտիրոս աղան որուն տղան է, թե Գեորգ աղան որու հայրն է, թե ժամագործը Թորոս աղային ապտակ զարկեր է, թե Թորոս աղան ալ ժամագործին կից տվեր է»» (էջ 43):

Եվ ուշագրավ է, որ պատումը վարողի ներքին մենախոսություններն ու հոգեբանական պատկերները միահյուսվում են դիպաշարին

եւ վճռական դեր կատարում հերոսի հետագա գործողությունների, հետեւաբար նաեւ նարատիվի զարգացման մեջ:

Նկատելի է նաեւ, որ «Մեծապատիվ մուրացկանները» վիպակում միջանկյալ պատմությունները հարաբերականորեն ավարտուն եւ շատ փոքրիկ գործողությունների պատատիկներ են, որտեղ գործում են ուրիշ անձեր, գործողությունը տեղափոխվում է այլ ժամանակ, տեղ եւ այլն: Բերենք եւս միջանկյալ մի ուրիշ դրվագ-պատմություն՝ ներկայացված պատումը վարողի անունից՝ դարձյալ ներկայացված անուղղելի շատախոսության առիթով. «Եվ արդեն ըսած եմ օր մը եպիսկոպոսի մը, որ հինգ ժամ քարոզ խոսելէն ետքը եկեղեցիէն դուրս ելած էր եւ խուցը կ'երթար:

- Ո՞ր կերթաք, սրբազան, հարցուցի:
- Շատ քրտնած ըլլալով խուցս պիտի երթամ եւ լաթ պիտի փոխեմ:
- Դուք ո՞ր կ'երթաք, հարցուց ինձի:
- Ես ալ տուն կ'երթամ լաթ փոխելու համար, պատասխանեցի իրեն: Եվ այն օրէն ի վեր եպիսկոպոսն կարճ կը խոսի քարոզի մեջ:

Արիստղոմ աղան չունեցաւ այս համարձակությունը եւ խրախուսու տվաւ Մանուկ աղային, որ շարունակե յուր ճառը թոմաթեսական հարցման պատասխանելէն ետքը» (էջ 44):

Վերոբերյալը դառնում է ակնառու վկայությունն այն բանի, որ վիպական հյուսվածքում դիպաշարային եւ արտադիպաշարային տարրերը հմտորեն փոխկապակցվում են՝ տրամաբանորեն տեղակայվելով դիպաշարի ներսում:

Վիպակում առկա է նաեւ կոմպոզիցիոն տարրերից ամենատարածվածը՝ *նկարագրությունը*: Լավագույն օրինակը թերեւս վիպակի հենց սկզբում ներկայացվող գլխավոր հերոսի արտաքինի պատկերումն է. «Այս ճամփորդն օժտված էր զույգ մը խոշոր եւ սեւ աչերով, զույգ մը հաստ, սեւ երկար հոնքերով, զույգ մը մեծ ականջներով եւ զույգ մը քիթեր... չէ՛, չէ՛, մեկ քիթով, թեպետեւ բայց զույգ մը քիթերու տեղ կրնար ծառայել. անոր մեծությունը սխալեցուց զիս: Ուներ այնպիսի նայվածք մը, որուն եթէ պարոն Հ. Վարդովյան հանդիպե՛ր՝ յուր աչերով կը հարցուներ այն մարդուն. «Ի՞նչ ամսական կ'ուզես՝ թատրոնիս մեջ ապուշի դեր կատարելու համար» (էջ 7):

«Մեծապատիվ մուրացկանները» ունի ուրույն կառուցվածք: Հեղինակն իրեն հատուկ զգուշավորությամբ ու բարեխղճությամբ երկար է մտածել՝

նպատակապալաց ձեռով կառուցելու համար իր երկն այնպես, որ նրա բոլոր մասերը բխեն հիմնախնդրից, ծառայեն դրա իրագործմանը: Հյուսվածքի հիմնական առանցքը Աբիսողոմ աղան է, որի հետ, չնչին բացառությամբ, միայն մեկ անգամ են հարաբերվում ազգային մտավորականները (թերթի խմբագիր, քահանա, բանաստեղծ, լուսանկարիչ, միջնորդ կին, բժիշկ, ուսուցիչ, փաստաբան, դերասան, տպարանատեր, սափրիչ ու այլք) եւ հեռանում՝ այդ ընթացքում բնութագրելով թե՛ իրենց եւ թե՛ Աբիսողոմ աղային: Ընտրված կառույցն այս պարագայում, ինչ խոսք, ամենահարմարն էր, քանի որ հնարավորություն էր ընձեռում փոքր ծավալում հանդես բերելու հերոսների մի ամբողջ պատկերասրահ՝ դիպուկ ու նպատակապալաց ներկայացնելով «մուրացկանների» եւ նյութական ծանր վիճակը, եւ բարոյահոգեբանական աններելի մեղանշումները, եւ արժանապատվության ցավալի փլուզումները: Ահա այդ մարդկանց հետ ունեցած զավեշտալի հանդիպումների ու նույնքան զավեշտալի խոսակցությունների հաջորդական նկարագրությունից էլ աստիճանաբար հյուսվում է ստեղծագործության կուռ կառույցը, որի առանձին հատվածները թողնում են երգիծական ավարտուն մանրապատումների, թերեւս նովելների տպավորություն: Նշելի է, որ հեղինակն արտադիպաշարում, ճիշտ է, կատակով, բայց շատ հստակ բացատրում է ընտրված կոմպոզիցիայի նպատակահարմարությունն ու առավելությունը: «Ես ալ ուրիշ վեպերու տեսարաններով չէի կարող գրել *Մեծապատիվ մուրացկաններս*, որոնց բնությունն է աներեւոյթ ըլլալ Աբիսողոմ աղային անգամ մը ներկայացնելեն ետքը,– գրում է նա:– Կը խոստովանիմ, որ եթե սույն նյութը Օվրատիոս առներ, երգիծանք մը կը շիներ, եւ եթե Մոլիեր ձեռք անցուներ, կատակերգություն մը կը հորիներ. բայց մենք, որ ապրելու պետք ունինք, ստիպված ենք ժամանակին հարմարիլ, շատ անգամ բանթալոնեն բաճկոն եւ երգիծանքեն վեպ շինելով» (էջ 83): Ասել է թե՛ երգիծաբանի բացառիկ վարպետությամբ Պարոնյանը կարողացել է ի մի հավաքել փոքրիկ պատումները մեկ ամբողջական շրջայի մեջ՝ ստեղծելով միասնական երգիծապատում-վիպակ:

Հեղինակը կիրառել է կոմպոզիցիոն կառույցի մի միջոց, որը գրականագիտության մեջ ստացել է «*կոմպոզիցիոն շրջանակ*» կամ «*կոմպոզիցիոն օղակ*» անվանումը: Դա ըստ էության արտադիպաշարային տարր է, որն ունի մետատեքստային գործառույթ: Այն գրական տեքստի մուտքի եւ ավարտի փոխկապվածությունն է՝ իբրեւ կառուցվածքային ձեւավոր-

ման տարր: Հայտնի է, որ գրական ստեղծագործության շրջանակը բաղկացած է երկու հիմնական տարրից՝ սկիզբ եւ ավարտ: Հեղինակային կոդավորումները սովորաբար թաքնված են երկի հենց սկզբում ու վերջում: Որոշ տեքստերում սկիզբը եւ ավարտը ենթադրում են կառուցվածքային նույնատիպություն՝ ձեւավորելով զուգահեռ հակադրություններ: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Յու. Լոտմանը, «Շատ հաճախ ավարտը հանդես է գալիս իբրեւ «հակասկիզբ»... ծաղրանմանակումով կամ որեւէ այլ կերպ վերահիմաստավորելով տեքստի կոդավորման ողջ համակարգը»⁵:

«Մեծապատիվ մուրացկանները» կարող է դառնալ վերը հիշատակվածի դասական օրինակ: Երկի սկիզբն ու ավարտը ձեւավորում են զուգահեռ հակադրություններ. ամուսնանալու նպատակով մայրաքաղաք ժամանած գավառացի մեծատունը հյուսվածքի վերջում սարսափահար՝ «բուրդ ու բապուճ», փախչում է այնտեղից՝ իր հետեւից «անջնջելի հիշատակ մը» թողնելով «գրական մարդոց մտքին մեջ»:

«Մեծապատիվ մուրացկանները» նաեւ հեղինակի անձնական ցավի արտահայտությունն է. վերնագիրը երգիծաբանին կապում է իր վիպակի, այնտեղ արծարծվող արդիական եւ իրեն հուզող խնդիրների հետ: Արտադիպաշարային ակնարկներից երեւում է, որ Պարոնյանն իր ստեղծագործական կյանքում բոլոր դեպքերում մնացել է ազնիվ՝ «Պատմությունս հետաքրքրական ընելու ջանքով եւ անկից քանի մը հարյուր օրինակ ավելի ծախելու համար չըսի...» (էջ 7), «Մենք ներկայացած չենք Աբիսողոմ աղային» (էջ 101),– սպառիչ հայտարարում է գրողը, եւ սա վիպակի կարեւորագույն շեշտադրումներից մեկն է. ըստ երգիծաբանի՝ որքան էլ ծանր է կացությունը, դաժան՝ իրականությունը (բազմաթիվ պատճառներից ակնառու են երկուսը՝ թուրքական բռնապետությունն ու դրամատիրական հասարակարգը), հայ մտավորականը, այնուամենայնիվ, իրավունք չունի իջնելու փող կորզելու ճարպիկ հնարքների, աճարարության աստիճանին. պետք է բարձր պահի իր բարոյական կեցվածքը: Եվ հենց այստեղ է, որ բարձրանում է երգիծաբանի մտրակը, եւ, ճիշտ է, ներքուստ վշտախառն ծիծաղով, բայց ընդհանրության մեջ *սադիրական ծաղրով* մտրակահարվում են «մեծապատիվ» հորջորջված մտավորականները:

⁵ **Лотман Ю.**, Структура художественного текста, М., изд. «Искусство», 1970, с. 265.

Այսպիսով՝ դիպաշարային ստեղծագործության կառուցվածքը չի սպառվում միայն դեպքերի ընթացքով. ունի նաեւ արտադիպաշարային գործառույթներ. պատումը վարողի գնահատողական մեկնաբանությունները բնութագրում են նւ կերպարներին, նւ կատարում են մետանարատիվային գործառույթ՝ բացահայտելով հեղինակի՝ գրականություն կերտելու ուրույն սկզբունքները:

Ինչպես նկատելի է, «Մեծապատիվ մուրացկանները» վիպակն այսօր էլ՝ 140-ամյա հեռավորությունից, պահպանում է իր հմայքը: Այն անսպառ նյութ է տալիս Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործությունն ուսումնասիրողներին, գրականության պատմաբաններին ու տեսաբաններին, ինչպես նաեւ ընթերցողական լայն շրջաններին, որոնք կարող են այդ անմահ երկում բացահայտել ինքնատիպ ու հետաքրքիր նորանոր շերտեր:

SUMMARY

EXTRA-PLOT ELEMENTS IN HAKOB PARONYAN'S NOVELETTE “THE HONOURABLE BEGGARS”

Albert Makaryan

This scholarly report is dedicated to the examination of extra-plot elements (description, author’s deviation, parenthetic story or parenthetic plot and framework composition) that occupy a significant place in the famous novelette by Hakob Paronyan “The Honourable Beggars”. The speaker has concluded that while Paronyan always adheres to his hilarious, satirical style of storytelling at the same time he often skillfully adds his own emotions and thoughts to the plot, expresses his attitude towards various vital phenomena, occasionally raises scientific-theoretical or publicist issues, sometimes explaining in detail his comprehensions and presenting relevant facts. These extra-plot elements are too important for the accomplishment of the entire work. Though they are not directly related to the course of events but, nonetheless, they are not something external for the work: they are derived from the theme contributing even more to its revelation. And finally the idiomatic oxymoron of Paronyan’s *honourable beggars* semantically acquires additional attractiveness due to the mentioned extra-plot elements.