
**ՀԵԳԵԼԱՆՔԸ ՈՐՊԵՍ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ ԿԵՐՊԱՎՈՐՄԱՆ ՄԻՋՈՑ ԵՐՎԱՆԴ
ՕՏՅԱՆԻ «ՀԵՂԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ՄԱԿԱԲՈՒՅԾՆԵՐԸ» ՇԱՐՔՈՒՄ**

ԼԻԱՆԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Երգիծանքի միջոցներից է հեզնանքը:

Հեզնանք բառի համարժեքը՝ իրոնիա տերմինը, ծագում է հունարեն *eironeia* բառից (բառացի՝ ձևացում, կեղծիք) և նշանակում է «քողարկված ծաղր»: Այն կիրառվում է և՛ մասնագիտական գրականության մեջ՝ որպես տերմին, և՛ առօրյա-խոսակցական լեզվում՝ ոչ տերմինային նշանակությամբ:

Հեզնանք բառը տերմինային նշանակությամբ հավասարապես գործածվում է թե՛ ոճագիտության, թե՛ գեղագիտության (նաև գրականագիտության) մեջ, ուստի հարկ է այն սահմանազատել ըստ վերը նշված բնագավառների, այն է՝ հեզնանքը՝ որպես երգիծանքի դրսևորման ձև, և հեզնանքը՝ որպես ոճական-արտահայտչական միջոց: Հեզնանքը՝ որպես խոսքի արտահայտչական միջոց, «մի արտահայտություն է... որի մեջ բացասական երևույթը ծաղրվում է ոչ ուղղակի ճանապարհով. գրողը նրան արտաքուստ ինչ-որ արժանիքներ է վերագրում, կարծեք ուզում է գովաբանել, բայց հասկացվում է ճիշտ հակառակը»¹: Կամ՝ «...ոճական դարձված, արտահայտություն, բառ, որում ձևականորեն հաստատվում է առարկայի կամ անձի մասին եղած կարծիքի ճիշտ հակառակը»²: Ըստ էության, հեզնանքը՝ որպես խոսքի արտահայտչական միջոց, ստեղծվում է բառերի հակառակ իմաստներով գործածվելու միջոցով, այսինքն՝ նրա ձևավորման հիմքում ընկած է հակադրությունը: Հեզնանքը՝ որպես երգիծանքի դրսևորման ձև, գեղագիտական կարգ է, անցումային ձև հումորից դեպի սատիրա: Այն անմիջականորեն պայմանավորված է գրողի անհատական խառնվածքով, հոգեկերտվածքով, աշխարհընկալումով, նպատակադրումով և այլն: Եվ որպես գեղագիտական կարգ՝ այն անհրաժեշտ է տարբերակել նույնանուն ոճական-արտահայտչական միջոցից: Կախված լինելով գրողի անհատական աշխարհընկալումից և վերոնշյալ մյուս հատկանիշներից՝ հեզնանքը՝ որպես երգիծանքի դրսևորման ձև, արտահայտվում է լեզվաոճական բոլոր միջոցներով:

Հոդվածում անդրադարձել ենք հեզնանքի՝ որպես երգիծանքի հիմնական ձևերից մեկի դրսևորման լեզվաոճական այն միջոցներին, որոնք առավել չափով են նպաստել հերոսների կերպավորմանը Երվանդ Օտյանի «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքում: Նպատակահարմար չենք գտել

¹ Էդ. Ջրբաշյան, Գրականության տեսություն, Եր., 1972, էջ 253:

² "Словарь русского языка в четырёх томах". Т. I. М., 1957, с. 933.

հեզմանքի արտահայտության ոճական միջոցները քննել ըստ լեզվական մակարդակների՝ հնչյունական, բառային, քերականական: Քննության այդ եղանակը թեև հնարավորություն է տալիս առավել մանրամասն ծանոթանալու ոճական միջոցներից յուրաքանչյուրի կիրառական յուրահատկություններին, մյուս կողմից, սակայն, խանգարում է պատկերի ամբողջական ընկալմանը, թուլացնում համատեքստի բովանդակության գնահատման հնարավորությունները, քանի որ համատեքստում ոճական մի քանի միջոցների համատեղ գործածությամբ գրողը ամբողջացնում է պատկերը:

«Յեղափոխության մակաբույծները» շարքը (յոթ պատմվածք կան նորավեպ) Օտյանը գրել է իր ստեղծագործական կյանքի երկրորդ շրջանում (1896-1908), որը համընկնում է քաղաքական բախումների և արևմտահայ հատվածում ծայր առած հեղափոխական-ազատագրական շարժումների ժամանակաշրջանին: Ժողովրդի ճակատագրի վճռական պահերին գտնվեցին այնպիսի «հայրենանվեր հերոսներ», «որոնց համար հեղափոխությունը ոչ թե նվիրական գաղափար էր, այլ ապրուստի միջոց: ...Յայ գաղթօջախները լցվել էին ինքնակոչ «հերոսներով», որոնք իրականում ժողովրդի խանդավառությունը շահագործող խաբեբաներ էին»³: 1898-1899 թթ. «Նոր կյանքում» տպագրելով այս պատմվածաշարը՝ Օտյանը դիմակազերծում է հեղափոխական շարժման ընթացքում գլուխ բարձրացրած կեղծ կուսակցականներին, ազգային շինծու «հերոսներին»: Յեղիմակն ինքն իր ստեղծագործությունների մեջ առանձնացրել է այս շարքը, այն համարել գեղարվեստական տեսակետից հաջողված գործ (վիպակ): «Այո՛, հաջողվածներ ալ կան վեպերուս մեջ,- մի առիթով ասել է նա Յ. Սիրունուն: - Նախ հիշեմ «Յեղափոխության մակաբույծները»... Յաջող է այս վիպակը, որովհետև ան իրական կյանքն է իրական տիպերով»⁴:

Շարքի կերպարները իրական մարդիկ են իրական միջավայրում, այսինքն՝ հերոսներն իրականության մեջ ունեն իրենց նախատիպերը, և տարիներ հետո Օտյանն իր հուշագրություններում («Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս», «Անիծյալ տարիներ») պատմում է այդ նախատիպերի մասին⁵: Չանդրադառնալով կերպարների նախատիպերի քննության հարցին՝ նշենք, որ շարքի հերոսներն ընդհանրանում են իրենց ներքին և արտաքին էությամբ, գործելու նպատակներով: Նրանք բոլորը «հայրենասիրության ձեռնածուներ», «կեղծ փրկիչներ» են, որոնց համար հանուն հայրենիքի փրկության դրամ հավաքելը, բայց «կեղրոնական սնտուկին» ուղարկելու փոխարեն այն գրպանելը «սրբազան նպատակ» է: Այս հերոսներին և նրանց միջավայրը երգիծաբանը գեղարվեստորեն ներկայացնում է հիմնականում հեզմանքի միջոցով:

Օտյանը բնավ էլ դեմ չէր հեղափոխական-ազատագրական շարժանը և նրա առաջատար հերոսների գործունեությանը: Նա ընդգծված ակնածանքով է խոսում ճշմարիտ հեղափոխականների, ազգային հերոսների

³ Ռ. Էլոյան, Երվանդ Օտյանի քաղաքական երգիծանքը, Եր., 1999, էջ 35:

⁴ «Սովետական գրականություն», Եր., 1969, № 12, էջ 128:

⁵ Այս մասին մանրամասն տես Ս. Մուրադյան, Երվանդ Օտյան: Կյանքը և գործը, Եր., 1996, էջ 123-142:

մասին: «Չրացանը ուսը զարկած, մեջքը ատրճանակ ու դաշույն, կայտառ մարդ մը, պեխերը մինչև ականջն ի վեր, վառ աչքեր, խիզախ, աներկյուղ կերպարանքով, որուն տեսքը հույս մըն է իրեններուն ու սարսափ՝ թշնամիներուն համար: ...Անիկա չի՛ բռնվիր, չի՛ բանտարկվիր, չի՛ նախատվիր, չի՛ ծեծվիր, չի՛ մեռնիր... Ահա ինչպես կ'երևակայեն Չերոսը: Ու եղած են այսպեսները մեր վերջին տարիներու թախծագին պատմության մեջ»⁶: Օտյանը դեմ է այն հեղափոխականին, որը, ժողովրդի փրկությանը ծառայելու անվան տակ օգտագործելով պատեհ առիթը, «հեղափոխականի գույն մը տալով իր խոսքերին, մորուքին ու գավազանին» (407), ասպարեզ էր նետվել՝ անձնական կարիքները հոգալու: «Բայց մենք,- գրում է Օտյանն իր հրատարակած երգիծաթերթի՝ «Ազատ խոսքի» որդեգրած ուղղության վերաբերյալ,- մեր գոհացումը պիտի փնտռենք ծաղրելով կամ ձաղկելով ... կեղծ փրկիչները, սուտին ճարտարապետները, գողցված համբավները, անշարժ պոռչտողները, հաշվող խանդավառները, անկեղծության ածպարարները, հայրենասիրության ձեռնածուները» (553-554):

Չեզմանքը շարքում ընթանում է բնական. գրողը հաջող ընտրված բառով դիմակազերծում է այս հերոսներին՝ ցուցադրելով նրանց արատները: Շարքի վերնագիրն իսկ («Չեղափոխության մակաբույծները») ընդհանուր գաղափար է տալիս հերոսների՝ մակաբույծ-հեղափոխականների մասին: Իսկ արդեն շարադրանքում Օտյանն անում է հաջորդ քայլը. **հեղափոխական** բառի փոխարեն հաճախ միտումնավոր գործածում է **մակաբույծ** բառը և, հակառակը, **մակաբույծ** բառի փոխարեն՝ **հեղափոխական**-ը: Օրինակ՝ «Տգետ, անխելք, ...երկչոտ մարդ մը..., որ իր ոչնչության գիտակցությունն ունի և որ սակայն կ'ուզե հանրային դեր մը խաղալ, թերթ հրատարակել, կուսակցություն կազմել, հրամանին տակ մասնաճյուղեր ունենալ... վերջապես մակաբույծ մը, մեծկա՛կ **մակաբույծ** մը ըլլալ» (396): Կամ՝ «...կարգ մը **մակաբույծներու** համար ստակ հավաքած ատեննին բռնված հերոսներ...» (399): Ընդգծված բառերը հոմանիշներ չեն և այս համատեքստից դուրս չունեն առնչակցության որևէ եզր: Սակայն այս կիրառության մեջ, կրելով գրողի անհատական վերաբերմունքը, վերածվում են **խոսքային (անհատական) հոմանիշների**⁷: Գրողը իմաստային մերձություն, այս դեպքում՝ նույնություն է հաստատում իմաստով տարբեր բառերի արտահայտած հասկացությունների կամ հատկանիշների միջև: Այս ոճական հնարքով Օտյանը հավասարության նշան է դնում **հեղափոխական** և **մակաբույծ** բառերի միջև՝ ստեղծելով իր ժամանակաշրջանին բնորոշ հեղափոխական «հերոսի» կերպարը:

Ընդհանրապես հնարավոր չէ որևէ սահմանափակում դնել գրողի կողմից ընտրված ոճական այս կամ այն միջոցի գործածության մեջ: Սակայն, պայմանավորված ստեղծագործության թեմայով, հերոսի կերպավորման առանձնահատկություններով, առանձնացվում են որոշ լեզվաոճական իրո-

⁶ Եր. Օտյան, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, Եր., 1960, էջ 399: Այսուհետև այս գրքից մեջբերումների հղումները կտրվեն շարադրանքում՝ փակագծերում՝ նշելով միայն էջերը: Պահպանել ենք հրատարակության ուղղագրությունը:

⁷ Տե՛ս Ս. Մելքոնյան, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Եր., 1984, էջ 70-71:

դություններ, որոնց գործածությանը հեղինակը որոշակի նախապատվություն է տալիս: Այս առումով ուշագրավ է Օտյանի կողմից համեմատության տարատեսակ ձևերի կիրառումը երգիծատիպերի կերպավորման մեջ:

Այսպես, Կահիրեի հայկական սրճարաններից մեկում, ուր հավաքվում են հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ, շուտով սկսվելու է հերթական «հերոսի» ևս մի «ծրի ներկայացում»: Նրանց համար «հերոսին» լսելն ընդամենը ժամանց է, քանի որ «Ա՛լ իրենց համար **հերոս մը տեսակ մը աճպարար էր**, որ ձրի ներկայացումներ կու տար հայկական սրճարանին մեջ և երբ նոր հերոսի մը գալուստը իմանային, կ'ըսեին...» (402): Ակնհայտ է երգիծաբանի՝ իրողության հանդեպ ունեցած դառը հեզմանքը, որը կառուցվում է խոսքի պատկերավորման և արտահայտչական միջոցների՝ **համեմատության և կրկնության** համատեղ գործածությամբ: Նախ՝ ընտրելով **նույնական համեմատությունը**, որը ստորոգման միջոցով հատկանիշը ամբողջությամբ է վերագրում համեմատվող առարկային կամ անձին⁸, երգիծաբանը նույնացնում է **հերոս և աճպարար** բառերի իմաստները: Ապա՝ մը անորոշ հոդի կրկնությամբ առավել ընդգծում է անվավեր հերոսի ասելիքի և քաղաքական անհասկանալի կողմնորոշման անորոշությունը: Այս միջոցով գրողը թերևս բացահայտում է քաղաքական կոնկրետ նպատակներ չունեցող «հերոսի»՝ Վարդիոզյանի կերպարը, որը, սակայն, իր ճառերով աճպարարի ազդեցություն թողնելով, օրվա դրամը պիտի վաստակի:

Աքողված համեմատության կիրառումը (համեմատության եզրերից մեկը բացահայտ չէ, սակայն համատեքստը հնարավորություն է տալիս ամբողջությամբ վերականգնելու համեմատյալը⁹) կատարելության է հասցնում կերպարի արտաքինի կոմիկական նկարագրությունը: Ահա Վարդիոզյանը՝ «...լայն ու երկայն ցցված ականջներով, խոշոր քիթով, հերկեն դարձող հոգնած եզի տարտամ նայվածքով, գլխուն զարկած մեկը ներկայացուցին մեզի...» (398): Հերոսի նկարագրությունը անմիջականորեն հիշեցնում է պարոնյանական հայտնի կերպարին՝ Աբիսողոմ աղային. «Այս ճանփորդն օժտված էր զույգ մը խոշոր և սև աչքերով, զույգ մը հաստ, սև և երկար հոնքերով, զույգ մը մեծ ականջներով և զույգ մը քիթով... Ուներ այնպիսի նայվածք մը, որուն եթե պարոն Հ. Վարդոյան հանդիպեր յուր աչքերով, կը հարցուներ այդ մարդուն. «Ի՞նչ ամսական կ'ուզես՝ թատրոնիս մեջ ապուշի դեր կատարելու համար»»¹⁰:

Օտյանը իր հերոսներին և նրանց միջավայրը ներկայացնելիս հաճախ միասնաբար է գործածում ոճական մի շարք հնարքներ, որոնց միջոցով և՛ կերպարի, և՛ նրա միջավայրի կոմիկական նկարագրությունը դառնում է առավել ամբողջական ու կատարյալ:

Այսպես, հայտնվում է Վարդիոզյանը սպասված «հերոսական ներկայացմամբ»: «Վարդիոզյան նստած էր սեղանի մը վերի կողմը, որուն շուրջը

⁸ Տե՛ս **Պ. Պողոսյան**, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ, գիրք II, Եր., 1991, էջ 13:

⁹ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 18:

¹⁰ **Հ. Պարոնյան**, Ընտիր երկեր, գիրք 1, Եր., 1954, էջ 377:

ու վրան **հավաքված էին** ութ գավաթ **օղի, ժամկոչ մը, սիսեռի մեզե,** ծխավաճառի **աշկերտ մը,** ցնդած **քանաստեղծ մը,** խաշած **հավկիթ մը, քանի մը հատ ձիթապտուղ** ու **քանի մը հատ ալ** պարապ պտղտող **գաղթականներ»** (402-403): Թվում է՝ պարզ, բնականոն ընթանում է պատումը, և գրողը տալիս է այն միջավայրի նկարագրությունը, որտեղ ծավալվելու է «ներկայացումը»: Երգիծաբանը սկզբում **ժամկոչ, քանաստեղծ, աշկերտ, գաղթականներ** *անձնանիշ* գոյականներին հավելում է *իրանիշ* գոյականներ՝ **օղի, սիսեռի մեզե, հավկիթ, ձիթապտուղ**: Ընդգծված գոյականներն *անձնավորվում են* կրկնասեռ՝ **հավաքվել** բայով, որը այստեղ գործածվում է չեզոք սեռի իմաստով: Եթե **հավաքվել** բայով անձնավորվում են իրանիշ գոյականները, ապա **քանի մը հատ ձիթապտուղ** ու **քանի մը հատ ալ** պարապ պտղտող **գաղթականներ** կապակցությունների մեջ **քանի մը հատ** որոշչի գործածությամբ **գաղթականներ** փոխանուն գոյականը կիրառվում է իբրև ոչ անձնանիշ (կամ իրանիշ) գոյական: Մարդկանց և ուտելիքների փոխնիփոխ թվարկումով ձևավորվում է կոմիկական նույնացում, հակադիր արժեքների կոմիկական համադրում (իրերն անգամ դառնում են «հերոսական ներկայացման» հանդիսատես): Այս միջոցով երգիծաբանը վեր է հանում մակարոյծ-հեղափոխականի մի բնութագրիչ հատկանիշ ևս. Վարդիոզյանի համար կարևոր չէ, թե ինչ լսարանի առաջ է հանդես գալիս, գլխավորը օրվա ապրուստը հայթայթելն է:

Իր ժամանակի «հերոսներին» ներկայացնելիս գրողը տվյալ համատեքստում հեզմանքի ուժը մեծացնում է երբեմն մեկ բառի կրկնությամբ, ինչպես՝ «Յնչակ առած ժամանակնին, Յնչակ կարդացած ժամանակնին, Յնչակ տված ժամանակնին ձերբակալված **հերոսներ**, կարգ մը մակարոյծներու համար ստակ հավաքած ատեննին բռնված **հերոսներ**, խահվեի մը անկյունը քանի մը գավաթ օղիի ազդեցության տակ անօգուտ շաղակրատություն ընող **հերոսներ**, վտանգավոր թղթեր գրպաննին պտտցնող **հերոսներ»** (399): **Յերոսներ** բառի կրկնությամբ ձևավորվում է **հերոս-հակահերոս հակադրությոյն**, և հեզմանքի այս ձևով գրողը հասնում է հերոսի այս տեսակի ժխտմանը:

Լեզվաոճական հնարքների համատեղ կիրառությամբ առանձնանում է «Յակահեղափոխականը» նորավեպի հերոսի կերպավորումը: Պ. Միսաքին ներկայացնելիս հեղինակը գրում է. «Բայի մը պես կ'եղանակավորվի ժամանակներու համեմատ, գոյականի մը պես կը հոլովվի, տեր-բային հետ համաձայն է՝ երբ տեր-բային վաճառական մըն է, միշտ ներկա ընդունելություն է, երբ դրամ տալու երթան իրեն և բացասական մասնիկ՝ երբ դրամ խնդրեն իրմե» (427): Քերականական տերմինների գործածությունը ինքնին զավեշտական է դարձնում հերոսի ընդհանուր վարքագծի բնութագրումը: Մեջ բերված օրինակում միասնաբար են գործածվում՝

1. **համեմատությունը**՝ «բայի մը պես կ'եղանակավորվի ժամանակներու համեմատ, գոյականի մը պես կը հոլովվի»։ պատկերավորման այս միջոցով բացահայտվում է պ. Միսաքի փոփոխամտությունը, հարմարվողականությունը, ստրկամտությունը և ստորաքարշ էությունը,

2. **Նույն բառի միաժամանակ երկու իմաստների ընդգծումը.** «ժամանակներու համեմատ» կապակցության մեջ *ժամանակներու* գոյականը գործածվում է երկու իմաստով՝ **տերմինային նշանակությամբ** (բայական ժամանակներ), **ոչ տերմինային նշանակությամբ** («ժամանակ» վերացական գոյական). այս կերպ ցուցադրվում է նրա համակերպվողությունը և անսկզբունքայնությունը ժամանակի հասարակական-քաղաքական փոփոխությունների նկատմամբ,

3. **բառախաղը՝ «միշտ ներկա ընդունելություն է, երբ դրան տալու երթան իրեն».** «ներկա ընդունելություն» տերմինը (սահմանական ներկա) այստեղ գործածվում է միշտ դրան ընդունելու պատրաստ՝ ներկա լինելու իմաստով, որի միջոցով ընդգծվում է հերոսի դրամապաշտությունը,

4. **փոխաբերությունը՝ «բացասական մասնիկ՝ երբ դրան խնդրեն իրմե».** այսինքն՝ մշտապես մերժում է:

Այս առումով տեղին է գրականագետ Ս. Մուրադյանի դիտարկումը. «Հերոսի և միջավայրի, նրա խոսքի և գործի հակասության բացահայտումով, հերոսի իրական էությունը մերկացնելու, դիմակազերծելու արվեստով Օտյանը բարձրանում է զավեշտագրության միակողմանիությունից, կիրառում երգիծանքի ավելի բարդ ու նուրբ ձևեր, ծաղրալից հեզմանքը դարձնում սպանիչ բնութագիր»¹¹: Հերոսի նման կերպավորումը հայ երգիծաբանության մեջ դիմանկարի կերտման բացառիկ նմուշներից է:

Օտյանը քայլ առ քայլ զարգացնում է պ. Միսաքի բնութագրումը և ոճական տարբեր հնարքներով ամբողջացնում երգիծատիպի կերտումը: Ներկայացնելով պ. Միսաքին, «որուն համար ամեն հարուստ՝ «պերճաշուք իշխան» ու «անզուգական բարերար» կամ «մարդասեր» մըն է...» (427-428)՝ հեղինակը գրում է. «Այդ շուկայի սրամտության պ. Միսաք կընկերացնե ապուշ, անարտահայտիչ ծիծաղ մը, զոր հարուստներու քով «**հի՛, հի՛, հի՛**» ձևով կ'արտաբերե և ծանոթներուն քով «**հա՛, հա՛, հա՛**»» (429): Թեև ձայնարկությունները իմաստից զուրկ բառեր են, և նրանց ոճական արժեքը խոսողի հույզերն ու ապրումներն արտահայտելն է, սակայն մեջ բերված օրինակում դրանք խոսքին հուզական երանգ չեն տալիս: Ընդգծված ձայնարկությունների գործածությամբ ձևավորվել է խիստ սակավ հանդիպող **համատեքստային հակադրույթ: Հի՛, հի՛, հի՛** ձայնարկությունը շեշտում է պ. Միսաքի քծնող և հաճոյացող էությունը, իսկ **հա՛, հա՛, հա՛**-ն՝ նրա գռեհկությունը, անշնորհք վարքագիծը:

«...Ինձի նպատակ ընտրած են միշտ... **անհաճո ըլլալ**,- գրել է Օտյանը: - Անհաճո ըլլալ օճառի պղպջակներե շինված ազնվաշուքերու, ...ունայնության վրա կառուցված արժանիքներու» (564): «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքի կերպարներից յուրաքանչյուրը «օճառի պղպջակներե շինված համբավներ»-ից մեկն է, և նրանցից յուրաքանչյուրի ներկայացման ժամանակ որոշակիորեն փոխվում են հեզմանքի արտահայտման լեզվական միջոցները: «Արտասահմանի գործիչը» նորավեպի հերոսը՝ Կակայանցը, կովկասցի է՝ «**ջրվեժացյալ** մորուքով, **գիսախռիվ**

¹¹ Ս. Մուրադյան, *Գլխ. աշխ.*, էջ 128:

մագերով, լայնեզր գլխարկով թուխ երիտասարդ մը սևազգեստ ու ձեռքը հաստ գավազան մը բռնած» (386): Ընդգծված բառերը պատկանում են բարձր ոճի բառաշերտին և նպաստում են Կակայանցի ներկայանալի արտաքինի նկարագրությանը, ընդ որում, «**ջրվեժացյալ** մորուքով» կապակցության մեջ որոշիչ-մակդիրը արտահայտված է գրաբարյան անցյալ դերբայով, որը, թվում է, ավելի ազդեցիկ է դարձնում հերոսի արտաքինի նկարագրությունը: Բայց հաջորդ տողում երգիծաբանը միանգամից չեզոքացնում է այս տպավորությունը. «Այդ մարդոց մազն ու մորուքը երբեք չեն զգացած մկրատի շփումը, և եթե ամեն մարդ կովկասցի ծներ աշխարհի երեսը, սափրիչները պիտի ստիպվեին հեղափոխական ըլլալ՝ ապրելու համար» (380): Չափազանցության՝ «**այդ մարդոց մազն ու մորուքը երբեք չեն զգացած մկրատի շփումը**» գործածությամբ Օտյանը ստեղծում է հերոսի արտաքինի կոմիկական նկարագիրը: Իսկ **հեղափոխական** բառը, կիրառելով **մակաբույծ**-ի փոխարեն, որի մասին արդեն խոսել ենք, հեզմանքի քողի տակ յուրօրինակ դատավճիռ է կայացնում Կակայանցի և, ընդհանրապես, շարքի մյուս հեղափոխական գործիչների ինքնանպատակ գործունեության վերաբերյալ, իսկ Կակայանցի դիմանկարի կերտումը հասցնում կատարելության: Չերոսի ներքին էության բացահայտմանը հեզմական մեծ լիցք է հաղորդում նրա իսկ խոսքում **քերականական սխալ ձևերի կիրառումը**: Քերականական սխալները ձևավորվում են ձևաբանական և շարահյուսական այս կամ այն ձևի սխալ կազմությամբ, ինչպես՝ հոգնակիի սխալ կազմություն, հոլովածի սխալ կիրառություն, բայածևի անճիշտ կազմություն և այլն, կամ քերականական ճիշտ ձևի ոչ ճիշտ կիրառությամբ, ինչպես՝ գործիական հոլովի փոխարեն բացառականի գործածություն, բայական ժամանակածևերի շփոթ և այլն: Այսպես, Կակայանցը, սերտելով մի շարք «հեղափոխաշունչ» բառեր, ճառում է անսպառ եռանդով: Նրա խոսքը հեղինակը կառուցում է քերականական սխալների առատ գործածությամբ: Օրինակ՝ «**Այժմ** ժամանակը հասել է գործելու. պետք **չէր** կորցնել ոչ մի րոպե» (386), «Չերն են անիծել այն րումաթիզմային, որ զիս գամել է այստեղ, առանց դորան ես **այս րոպեիս պետք էր լինեի** Մասիսի **գագաթում**» (386-387), կամ՝ «Այդ երիտասարդը **մի** այնպիսի հերոս է, որի նման եթե մի քիչ ավելի **գտնվեր** մեր ազգում, փրկության գործը տարբեր հանգամանք **էր առնում**» (ն. տ.): Նկատելի է, որ հերոսի խոսքը կառուցված է արևելահայերենի (**հասել է, գամել է, մի, առնում էր, գագաթում, պիտի ասեմ, մեր ազգում** և այլն) և արևմտահայերենի (**պահ մը, զիս, պետք է շարժիլ, հույնին ու թյուրքին մեջ** և այլն) լեզվատարրերով, որոնցում առկա են քերականական սխալներ: Գրողը հատուկ նպատակադրումով տեղի պարագան արտահայտում է ներգոյական հոլովով՝ **գագաթում**, որի կիրառումը, սակայն, այս համատեքստում **քերականորեն սխալ է**: Այս դեպքում ճիշտ կլիներ տրական հոլովի գործածությունը, քանի որ տրական հոլովով դրված տեղի պարագան ցույց է տալիս գործողության կատարման կոնկրետ տեղը, իսկ ներգոյական հոլովով դրված տեղի պարագան՝ այն տեղը, որի ներսում է կատարվում ենթակայի գործողությունը: Քերականորեն սխալ է նաև բայական ընդգծված

ժամանակաձևերի (բայական կերպերի) մեկտեղումը: Սա, իհարկե, գրողի՝ երկու գրականների լեզվական իրողությունների չիմացության կամ շփոթության արդյունք չէ, այլ ունի որոշակի նպատակ: Հայրենիքից հեռու գործող յուրաքանչյուր մակաբույծ-հեղափոխականի կարծիքով, առավել ազդեցիկ ու հավատ ներշնչող էին կովկասյան արտաքինն ու լեզուն: Այս դատողությունը թերևս առավել ամրապնդվում է «Նախկին գործիչը» նորավեպի հերոսի՝ Կարպիսի բնութագրությամբ: «Կարպիս ուզած էր պատրաստ գտնվիլ ամեն պատահականության հանդեպ և ասոր համար պատշաճ դատած էր **հեղափոխականի գույն մը տալ իր խոսքերուն, մորուքին ու գավազանին: Խոսքերը կովկասյան հոլովումներ առած էին...**» (407): Եվ քանի որ թե՛ Կակայանցը, թե՛ մյուս երգիծատիպերը թերուս ճամարտակողներ են, ուստի հեղինակը հեզնում է կերպարներին՝ նրանց խոսքը կառուցելով երկու գրականների լեզվախառնուրդով ու քերականական սխալներով:

Օտյանը հաճախ է օգտվում հեզնանքի ձևավորման այս միջոցից: Նույնիսկ նորավեպերից մեկի վերնագիրն է կառուցված մշված միջոցով՝ «**Որ մենք հերոս...**», իսկ հերոսին՝ Վարդիոզյանին կերպավորելիս երգիծաբանը հաջողությամբ դարձյալ օգտվում է ոճական այս հնարքից, ինչպես՝ «**Որ մենք հերոս, պետք է տեսնենք, քննենք և ուսումնասիրենք ամեն բան մեր աչքով**» (401), «**Ուրեմն որ մենք հերոս, պետք է երթանք Ալեքսանդրիա**» (404), «**Որ մենք հերոս, պետք է երթանք նաև մեր ռուսահայ անկեղծ ընկերներու մոտ**» (405), «**Պետք է երթանք Եվրոպա... և տեսակցինք բարձրաստիճան անձերու հետ մեր ազգային փրկության մասին**» (ն. տ.):

Հետաքրքրական է այն իրողությունը, որ գրողը երբեմն քերականական ոչ ճիշտ կառույցներ է գործածում իր հեղինակային խոսքում: Սա պատահական չէ, քանի որ նորավեպերում նա հանդես է գալիս որպես հեղինակ-հերոս: «Նախորդ երգիծական գործերի համեմատությամբ նկատվում է մի խոշոր նորություն. հեղինակը պատմողից վերածվում է գործողության անմիջական մասնակցի, և ինքն է իր հարցապնդումներով բացահայտում հերոսին»¹²:

Ներկայացնելով «լեզվաբանական նրբություններով միտքը խճողած» պ. Միսաքին՝ երգիծաբանը գրում է. «Նախկին վարժապետ մըն է պ. Միսաք, որ Եվրոպա կ'ապրի իր նախկին աշակերտներու ծնողներուն, որոնք վաճառական են՝ ողորմությամբը» (426): Մեջ բերված օրինակում ակնհայտ է մտքի անհարթությունը: «**Որոնք վաճառական են**» որոշիչ երկրորդական նախադասության փոխարեն ճիշտ կլիներ **վաճառական ծնողներուն** որոշիչ-որոշյալ կապակցության գործածումը: Երգիծաբանը, սակայն, քերականական ոչ ճիշտ կառույցով իր հեղինակային խոսքով մոտենում է կերպարի խոսքին և հեզնում վարժապետի «խճողված» էությունը:

Այսպիսով, «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքի կերպարները թեև նման են իրենց ներքին և արտաքին էությամբ, գործելու նպատակներ

¹² Ս. Մուրադյան, մշվ. աշխ., էջ 128:

րով, սակայն հեզնանքի արտահայտության ոճական տարրեր միջոցների գործածությամբ նրանցից յուրաքանչյուրը կերպավորվում է յուրովի, և ստեղծվում են եզակի երգիծատիպեր:

ЛИАНА САРКИСЯН – Ирония как средство характеристики героев в цикле рассказов Ерванда Отяна “Паразиты революции”. – В статье исследуются стилистические возможности иронии как одного из выразительных средств сатиры на примере цикла рассказов “Паразиты революции”, принадлежащего видному армянскому сатирику начала XX века Е. Отяну. Проанализированы, в частности, такие стилистические средства характеристики героев, как синонимы и антонимы, сравнения, олицетворения, повторы, неправильные грамматические формы и т. д.

LIANA SARGSYAN – Irony as a Means of Hero Depiction in the Cycle of Stories “Revolution Parasites” by Yervand Otyan. – The present paper seeks to study stylistic devices of expressing irony in the cycle of stories “Revolution Parasites” by the outstanding 20th-century Armenian satirist Yervand Otyan. The study reveals such stylistic tropes, as synonyms and antonyms, personification, reprise, grammatically inaccurate structures through which Otyan portrays his heroes.