



Հարգելի՛ ընթերցող.

ԵՊՀ հրատարակչությունը, չհետապնդելով որևէ եկամուտ, ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտի համացանցային կայքերում ներկայացնում է իր հայագիտական հրատարակությունները: Գիրքը այլ համացանցային կայքերում տեղադրելու համար պետք է ստանալ հրատարակչության համապատասխան թույլտվությունը և նշել անհրաժեշտ տվյալները:

**Պաշտելի հորս՝ Արարատ Աղաջանյանին,
 ում որդին լինելու անհատուցելի պարտքի
 բախտավորությունն ունեցա**

~

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՍԵՐԳԵՅ ԱՐԱՐԱՏԻ ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐՈՒ
ԱՐՁԱԿԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ հրատարակչություն
2011

ՀՏԴ 891.981.0
ԳՄԴ 83.3(2Հ)
Ա 458

Խմբագիր՝ **Ժենյա Քալանթարյան**
բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆ.
Գրախոսներ՝ **Ալբերտ Մակարյան**
բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆ.
Դավիթ Պետրոսյան
բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆ.

Աղաջանյան Ս. Ա.
Ա 458 Գուրգեն Մահարու արձակի պոետիկան/Ս. Աղաջանյան, ԵՊՀ; խմբ.՝ Ժ. Քալանթարյան. - Եր.: ԵՊՀ հրատ., 2011. - 304 էջ:
Մենագրությունը Գ. Մահարու արձակին նվիրված ուսումնասիրություն է: Աշխատության մեջ թեև քիչ չեն անդրադարձները հասարակական կյանքի իրողություններին ու գրողի աշխարհայացքին, սակայն ուսումնասիրության հիմնական նյութը Գ. Մահարու արձակի պոետիկայի էական առանձնահատկություններն են: Առանձին բաժիններով վերլուծված են տաղանդավոր գրողի արձակում հեղինակ, ստեղծագործություն և ժամանակ փոխհարաբերության, երգիծանքի, պատումի և կերպարակերտման յուրահատկությունների դրսևորումները:
Նախատեսված է հայ գրականությունը և Գ. Մահարու ստեղծագործությունն ուսումնասիրող մասնագետների համար:

ՀՏԴ 891.981.0
ԳՄԴ 83.3(2Հ)

ISBN 978-5-8084-1519-5

© Աղաջանյան Ս. Ա., 2011
© ԵՊՀ հրատարակչություն, 2011

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն7

**ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ
ԳՐՈՂԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ**

«Սահմանագծի» հոգեբանական ճգնաժամը 28
Գրական մուտքի արձակը 50
Ենթատեքստն իբրև ականա թերասացություն 67

**ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
ԵՐԳԻ ԾԱՆՔԸ**

Երգիծանքը որպես իրականության ընկալման
և իմաստավորման կերպ..... 93
Երգիծանք՝ հակառակ կենսական հանգամանքների..... 105
Երգիծանքի պարադոքսալությունը115
Քաղաքական երգիծանքը 130
Երգիծանքի լեզվական դրսևորման հնարները 153

**ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
ՊԱՏՈՒՄԻ ԻՆՔՆԱՏԻՊՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Կենցաղագրության քաղաքական բովանդակությունը 168
Ստեղծագործության մեջ հեղինակի ներկայության ձևերը 191

Լեզվամտածողությանը բնորոշ առանձնահատկություններ	216
Խորհրդանիշ պատկերները	234

**ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ
ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՈՒՄԸ**

Հեղինակի փոխակերպվելը որպես կերպարակերտման նախապայման	243
Գեղարվեստորեն համոզիչ կերպարների ինքնատիպությունը	250
Ենթագիտակցականի իրողությունները կերպարակերտման մեջ	272
Կերպարակերտման միջոցների բազմազանությունը	284
Գեղարվեստական համոզությամբ թերի կերպարներ	290
Վերջաբան	300

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Եթե փորձենք բնութագրել Գ. Մահարու կյանքի ուղին, ապա իրար հետևից կգան բառեր, որոնք չեն շարժի որևէ մեկի նախանձը՝ բարդ, փորձություններով ու մաքառումով, պարտադրված պարապորդով լի և այլն, և այլն: Բայց և, հակառակ այդ ամենի, միանգամայն ինքնատիպ, մնայուն արժեքներով իմաստավորված: Այսպես, թվում է թե անհամատեղելին՝ դժվարին (իր բառախաղով՝ «գժվարին») և հոգեկան ցնցումներով հարուստ կյանքն ու մեր գրականության համար նշանակալի արդյունքներով լեցուն ստեղծագործական տքնանքը համատեղելով, նա դարձավ խորհրդահայ գրականության ակունքի երեք մեծերից (Ե. Չարենց, Ա. Բակունց) մեկը:

Գ. Մահարու ստեղծագործությունը խորհրդային իրականության արդյունք է: Այդ իրականությունը նրա համար կենսափորձ էր, գրական կյանքի անշրջանցելի, պարտադրված հանգամանքների խումբ, նաև ազատ ընտրության հնարավորություն թույլատրելիի սահմաններում: Հայտնի է, որ խորհրդային երկրում հոգևոր արժեքները գնահատվում էին առաջին հերթին գաղափարական բովանդակության չափումներով: Գեղարվեստական գրականությունը՝ նույնպես, որի արժևորման մեջ հաճախ ուղղակի անտեսվում, լավագույն դեպքում հետին պլան էր մղվում գեղարվեստականության կարևորությունը: Արդյունքում շեշտվում էր գրականության՝ գրավոր տեքստ լինելը, որի գնահատման մեջ բովանդակության առաջնահերթությունն արդեն ինքնըստինքյան հասկանալի ու բնական էր դառնում: Այդպես ձևավորվել էր գեղարվեստական գրականության և՛ գիտական ուսումնասիրության, և՛ հանրությանը մատուցման կարծրատիպ, որի մեջ գեղարվեստական առանձնահատկությունների բնութագիրը հաճախ հպանցիկ, վերջապահ խոսք էր՝ մի քանի ակնհայտ իրողություններին անդրադարձի ձևով:

Գեղարվեստի գնահատման այս մթնոլորտում է ստեղծագործել նաև Գ. Մահարին: Ու անկախ այն բանից, թե որքանով է նրա գրականությունը խորհրդային չափանիշներով արժեքավոր կամ այդ չափանիշներին անզամ հակասող, միևնույն է, այն խորհրդային գրականու-

թյուն է: Նրա նույնիսկ մերօրյա ընթերցումով ակնհայտ դարձող արտա-
ու հակախորհրդային լինելն էլ արդյունք են հենց խորհրդային իրա-
կանության: Եվ ժամանակագրորեն, և թեմատիկ ընդգրկումներով, և
բովանդակությամբ Գ. Մահարու գրականությունը խորհրդային իրա-
կանության արդյունք է: Պատահական չէ, որ առանց դժվարության
կարելի է ցույց տալ խորհրդահայ գրական գործընթացի և Գ. Մահա-
րու ստեղծագործության զգալի առնչություններ, քանի որ նրա ստեղ-
ծագործության տարիքը (1917-69) համարյա ընդգրկում է խորհրդա-
հայ գրականության պատմական ժամանակաշրջանը (1920-91):
Մեր անդրադարձն այդ իրողությանը հպանցիկ է լինելու, որովհետև
Գ. Մահարու ստեղծագործության նախորդ ուսումնասիրողները ման-
րամասն ներկայացրել են այն:

Գ. Մահարին արևելահայ իրականություն և ապա՝ գրական
կյանք մտավ աղետալի հանգամանքների թելադրանքով՝ բերելով
արևմտահայության ողբերգությունը և արևմտահայ գրական մթնո-
լորտի ազդեցությունն իր վրա: Դրա համար էլ նրա գրական մուտ-
քի բանաստեղծական թոթովանքներն արևելահայ իրականության
հետ շոշափելի կապեր չէին կարող ունենալ: Չէին կարող նաև լրջո-
րեն իմաստավորված կենսափորձի ու գեղագիտական համոզմունքի
արտահայտություն լինել: Դրանք, նույնիսկ ստեղծագործական ակն-
հայտ շնորհի առկայությամբ էլ, առավելապես սթրեսային ապրում-
ներից և պատանեկան տարիքի առանձնահատկություններից ծնված
չափատող ինքնապարպումներ էին: Տարիներ հետո որքանոցային
կյանքի նկարագրություններում ինքն էլ նկատել է, որ արևմտահայ
որբերին կյանքի դաժան փորձությունները և տարիքը բանաստեղծ
էին դարձրել:

Միաժամանակ ակնհայտ էր նաև, որ Գ. Մահարու համար հեշտ չի
լինելու արևելահայ իրականությանն ինտեգրվելը: Ռուսական իրո-
ղությունների անմիջական կամ միջնորդավորված ազդեցություննե-
րով ձևավորվող արևելահայ կյանքը նա դեռ պիտի հասցներ ապրել
ու մարսել: Բայց դեռ պատանի էր, ուներ այդ իրականությանը նվազ
կապերով առնչվող ընդամենը որքանոցային կամ որբի կենսափորձ:
Շատ իրադրությունն ավելի խճճվեց-անհասկանալի դարձավ դար-

ձյալ Ռուսաստանից եկամուտ քաղաքական-գաղափարախոսական
ցնցումով՝ սոցիալիստականացմամբ: Հայրենիքից մնացած մի ափ
հողի վրա կուտակված ժողովրդի թշվառ զանգվածի համար կառուց-
վող նոր կյանքի ճանաչողությամբ էր սկսվելու երկրի քաղաքացու և
գրական գործընթացին մասնակցի նրա բուն գործունեությունը: Այս-
պես թե այնպես, Գ. Մահարին հայտնվեց խորհրդահայ գրականու-
թյունը ձևավորելու ակամա պարտավորությունն ունեցող փորձարար
սկսնակների շարքում:

Երկիրը ղեկավարող կուսակցության գաղափարախոսությամբ
առաջնորդվող գրականությանը պարտադրվեց նոր կյանքի փառա-
բանության և խորհրդային մարդու ձևավորման կուլտուրական հեղա-
փոխության առաջամարտիկներից մեկի պատասխանատվությունը:
Դրան անմասն չէր կարող մնալ նաև Գ. Մահարին (անդամակցությու-
նը «Նոյեմբեր»-ին և այլն): Սակայն նոր գրականության բովանդա-
կության, ձևի և խնդիրների համար չավարտվող բանավեճերը շուտով
հանգեցրին թայֆայական պայքարի, գերիշխող լինելու հավակնոտու-
թյամբ անհանդուրժող մրցակցության և թշնամանքի: Իրադրությունը
բարդանում էր գրականության մեջ հեգեմոնի բացահայտ ախորժակ
դրսևորող ոչ պրոֆեսիոնալ, անտաղանդ, քայց մարտնչող գրչակների
զարմանալի և ինքնավստահ համառությամբ:

Այս մթնոլորտում Գ. Մահարու՝ հիմնականում չափածոյով ծավալվող
ստեղծագործությանը բնորոշ էր նորի որոնումը, ինքնահաստատման
ձգտումը: Պահանջարկ ունեցող կամ վերևից առաջադրվող թեմաների
գաղափարական մարմնավորման նախապայմաններն անառարկելի-
որեն ճշգրտված էին՝ անիծյալ անցյալ և ստեղծարար, իմաստավոր-
ված ներկա, նախադեպը չունեցած երջանիկ ապագա: Գ. Մահարին
ճիգ ու ջանք չէր խնայում որոշակիացնելու կյանքում և գրականության
մեջ իր տեղն ու կշիռը: Սահմանագծային տառապալի որոնումների
այս շրջանում նրա պոեզիան (իհարկե նաև հեղինակը) հնից իրաժա-
րումի, տիբրության, նորի համար ուրախության, նորը մարմնավորելու
հաճախ անգույն դրսևորումների արդյունքում աստիճանաբար հաս-
նում է վաստակի ամփոփման հանգրվանային դրսևորումին՝ «Միգա-
հաս» (1933): Չափածոյով քնարական տաղանդի ակնհայտ փայլա-

տակումների հետ դրսևորված անարդյունք, իր ստեղծագործական նկարագրին անհամապատասխան ու անհամարժեք գործերով հանդերձ՝ ժողովածուն որոշակիացնում էր երկու կարևոր իրողություն: Նախ՝ հեղինակն ակնհայտորեն հաղթահարել էր մուտքի գրական ազդեցությունները, նաև ժամանակի անցողիկ գրական հովերով պարտադրված փորձարարությունը: Եվ երկրորդ՝ ստեղծագործական լրջության, մնայուն արժեքներ ստեղծելու քնատուր օժտվածությամբ այն մակարդակում էր, որը խորհրդահայ գրականության կայացման մեջ նշագծվում էր Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի ստեղծագործություններով: Այդ իրողությունների անառարկելի հավաստումները եղան նաև արձակով առաջին լուրջ ու նշանակալի ձեռքբերումները՝ «Մանկությունը» (1928) և «Պատանեկությունը» (1929-30):

Այս ամենը միաժամանակ ցույց էր տալիս նաև թեմատիկ հետաքրքրությունների այն շրջանակը, որը հոգեհարազատ էր Գ. Մահարուն: Իսկ դա քաղաքականացած խորհրդային գրական միջավայրում լուրջ վտանգներով էր հղի. նրան չէր տրվում անիծյալ անցյալ և երջանիկ ներկա հակադրությունը, նա չէր տեղավորվում աշխարհացունց հեղափոխության, քաղաքացիական պատերազմի, սոցիալիստական շինարարության, գյուղի կոլեկտիվացման, դասակարգային թշնամի վնասարարների մերկացման, նոր մարդու դրական օրինակի և պահանջարկ ունեցող նման այլ թեմաների մարմնավորման սխեմաների մեջ: Ստացվում էր տաղանդին անհամարժեք արդյունք: Մինչդեռ գաղափարական ու քաղաքական շահարկումների դաշտ մտած մի խումբ սերնդակիցներ ակտիվորեն գրոհում էին հենց այդ թեմաներով ու սխեմաներով՝ առանց առանձնապես մտահոգվելու խոսքի գեղարվեստական արժեքով:

Գ. Մահարու նշված երկու վիպակներն էլ գրվել են հինը ժխտելու և նոր կյանք կառուցելու խորհրդային ակտիվ գաղափարախոսական ու աշխատանքային մթնոլորտում: Սակայն նրանց բնորոշ չէ հնի և նորի հակադրությամբ անիծյալ անցյալի սկզբունքային մերժման սխեմատիկ ոգին: Գ. Մահարու համար անցյալն առաջին հերթին կորուսյալ հայրենիքի ու ոչնչացված ժողովրդի համար մորմոք է, եղեռնի, գաղթի և կորուստի, չկայացած մանկության ու պատանեկության դառնալու

պատմության նյութ: Դա աննախադեպ ճակատագրական իրադարձությունների փորձով ազգային նկարագրի ու պատմության ընթացքի տրամաբանության ըմբռնման փորձ է, իրական հայրենիքի վերաբերյալ իմացության և հիշողության ամրապնդման միջոց: Հասկանալի է, որ այդպիսի ստեղծագործության մեջ ինչքան էլ արտահայտված լինեին դասակարգային պայքարի ոգին, ազգային կուսակցությունների մերժումը և հայրենիքից մնացած չնչին կտորի վրա վերածնվող կյանքի մեծարանքը, միևնույնն է, սիրով չէր ընդունվելու, եթե կորուսյալ երկրի, օջախի համար ցավ ու ակնհայտ ունեք: Արևմտահայ և նախախորհրդային արևելահայ անցյալի գեղարվեստականացման իր այսպիսի մոտեցումով նա ստեղծագործական հոգեհարազատություն ուներ Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Վ. Թոթովենցի, Զ. Եսայանի հետ:

Պիտի նկատել, որ կորուսյալ եզերքի թեմատիկան քսաներորդ դարասկզբից առ այսօր հայ գրականության համար եղել և մնում է առանցքայիններից մեկը: Անկախ գրականության պատմության մեջ ըստ բովանդակության նրան տրված բնութագրերի տարբերությունից (վերհուշի, հիշողության, եղեռնի, կարոտի, ուժացման դեմ պայքարի, էրգրի մասին և այլն)՝ ի վերջո դա կորուսյալ հայրենիքի և վտանգված ազգային գոյության հիմնախնդիրների գրականություն է: Դրա համար էլ պատահական չէ, որ հասարակական միանգամայն տարբեր հանգամանքներում ապրող, իրարից էականորեն զանազան կենսական հարցեր առաջադրող և խորհրդահայ, և սփյուռքահայ գրողների ստեղծագործություններում կորուսյալ եզերքի թեմատիկան առանցքայիններից մեկն էր: Մասնավորաբար սփյուռքահայ գրականության մեջ էլ նշանակալի էին Համաստեղի, Հ. Մեծուրու, Վ. Շուշանյանի, Ա. Ծառուկյանի, 1950-60-ական թվականների գրական սերնդի ստեղծագործությունները:

Դասակարգային թշնամանքի գաղափարախոսությամբ մոլեգնող պայքարի ոգին նոր ավերածություններ էր նախապատրաստում գրականության մեջ և դժբախտություններ՝ մարդկանց ճակատագրերում: Զոհասեղանի մատաղացուներ նախապատրաստողների մեջ առանձնակի ակտիվությամբ աչքի էին ընկնում չարությունից կուրացած ներմիտ ապաշնորհները: Պատահական չէ, որ գոհաբերվող

րը հասկապես տաղանդավորներն էին: Այդ թվում՝ նաև Գ. Մահարին: Խորհրդային չափանիշներով կասկածելի մարդ և գրող Գ. Մահարին արժանացավ խորհրդային քաղաքացու համար մանրամասնորեն նախապատրաստված տաժանակրության և աքսորի ձևկատագրին: Նախորդ բոլոր կորուստներից ու դժբախտություններից հետո այս անգամ բախտը բերեց խոշոր հաշվով... չգնդակահարվեց: Դա 1936 թ. էր: Հաջորդ տասնյոթ տարիներին խոսք չէր կարող լինել ստեղծագործական աշխատանքի և գրական գործընթացին թեկուզ հեռվից հեռու մասնակցության մասին: Սակայն այդ տարիների կենսափորձը մի օր պոռթկալու էր՝ որպես տառապանքի կսկիծ ու իր ապրած իրականության մերժում:

Խորհրդահայ կյանք և գրականություն Գ. Մահարու ֆիզիկական ու ստեղծագործական վերադարձը (զգուշավոր, մասամբ սպասողական, մասամբ զննող պահվածքով) տեղի ունեցավ 1950-ականների կեսերին: Մանավանդ հին մեղքերով լի գրական միջավայրում այս ու հետագա տասնամյակներում էլ մարդկային հարաբերությունները չէին առանձնանում անչարությամբ, միայն ստեղծագործական ազնիվ մղումներով, բայց հասարակական կյանքի մթնոլորտը գոնե զգալիորեն այլ էր: Եվ այդ օրվան սպասած Գ. Մահարին երիտասարդական եռանդով նորից ծավալում էր ակտիվ գրական գործունեություն՝ ստեղծագործելով տարբեր ժանրերով (չափածո, արձակ, հուշագրություն, դրամա) և գրական կյանքի անցուղարձին մասնակցելով: Նա կուտակված հսկայական ասելիք ուներ, և ժամանակներն էլ կարծես նպաստավոր էին իր հասուն փորձի ու ինքնատիպ տաղանդի ողջ կարողությունը դրսևորելու համար:

Գ. Մահարու ստեղծագործական երկրորդ շրջանի (1950-60-ականներ) առաջին ծավալուն երկը եղավ սիբիրյան աքսորից հետը Երևան բերած ինքնապատումի հերթական հատորը՝ «Երիտասարդության մահին» (1952-55): Վերադառնալով՝ նա խորհրդահայ գրականության մեջ ակտիվացրեց հրատապ թեմաներ: Դրանցից առաջինը սիբիրյան աքսորի կենսափորձով շարադրված պատմվածքներն էին: Սրանցում, թեկուզ պաշտոնական գաղափարախոսության թույլատրած շրջանակներում, ցույց էին տրվում խորհրդային կյանքի արատները:

միջանձնային հարաբերություններում և մարդկանց ներաշխարհում, որոնք Ստալինի կառավարման շրջանում դիտվում էին իբր լենինյան ուղուց շեղվելու հետևանք: Դրանք «Լոռույան ձայնը» (1962) ժողովածուի «Նախօրյակին» շարքի պատմվածքներն ու նովելներն էին:

Նրա արձակում շատ ավելի հզոր տաղանդով հնչեց հանիրավի բռնադատված խորհրդային մարդու ողբերգության և իրավունքի պաշտպանության թեման: Նույնիսկ ողջ խորհրդային գրականության համար «Ծաղկած փշալարերը» (1965) և նույն թեմայի պատմվածքները հարցադրումների սրությամբ ու գեղարվեստական կատարելությամբ եզակի ձեռքբերումներից էին: Թեկուզ վերապահումներով տրված հնարավորության շրջանակներում արարված այդ թեմատիկայի գրականությունը համաշխարհային ճանաչում ստացավ: Նրա հասարակական հնչեղությունը պայմանավորված էր խորհրդային վարչակազմի և գաղափարախոսության բռնապետական բնույթի քացահայտումով, որը դրսևորվել էր որպես քաղաքացիական պատերազմ, կոլեկտիվացում, ներքին թշնամու դեմ պայքար և այլն: Նույն թեմայի շրջանակներում էին ստեղծագործում նաև Վ. Արամյանը, Մ. Արմենը և ուրիշներ:

Իր ձևկատագրի ողջ ողբերգականությամբ հանդերձ՝ Գ. Մահարուն ի վերջո վիճակված էր անչափելի մի երջանկություն: Դա դեռևս տասնամյակներ առաջ մտահոլացած, բայց անավարտ մնացած և ավարտվելու քիչ հավանականություն ունեցող հանրագումարային ստեղծագործությունը՝ «Այրվող այգեստանները» (1935-64) ավարտին հասցնելն էր: Արդեն պատմական դարձող անցյալին վերադարձը հայ գրականության մեջ Ե. Չարենցով, Ա. Բակունցով ամրապնդված ավանդներ ուներ: Ծննդավայրի թեմատիկ հրապուրանքն ակտիվորեն գործում էր նաև միջին սերնդի արձակագիրների (Խ. Դաշտենց, Ս. Խանգաղյան, Ս. Այվազյան, Ա. Սահինյան և ուրիշներ) շրջանում: Թեմայի հրատապությունը պայմանավորված էր նաև Եղեռնի հետ գուգորդումներով, որի հիսուն տարին էր լրանում: Գ. Մահարու երկունքը հզոր պոռթկում եղավ, անմրցելի գեղարվեստ և պրոբլեմատիկ հարցադրումների համարձակ անկեղծություն: Նույնքան անզիջում եղավ և վիպի նկատմամբ մերժողական վերաբերմունքը: Սակայն ժամանակը

ցույց տվեց, որ նրա ստեղծագործությունը ծանրակշիռ ձեռքբերում է ընդհանրապես հայկական արձակի համար: Այդ վեպն իր մասին հիշեցնելու է հայի ազգային ճակատագրին ու նկարագրին առնչվող յուրաքանչյուր անդրադարձի կամ քննարկման ժամանակ: Իսկ իրեն գեղարվեստական խոսք՝ այն, թույլ ու վիճարկելի տեղերով հանդերձ, մշտապես պահպանելու է ընդօրինակելի չափանիշի և ուսանելի շտեմարանի իր անփոխարինելի արժեքը:

Այս և բազմաթիվ այլ իրողություններով է, որ Գ. Մահարու արձակը եղավ խորհրդահայ գրականության նշանակալի բաղկացուցիչներից ու ձեռքբերումներից մեկը և մշտապես մնալու է հայ գրականության ընթացքի ակտիվ մասնակիցը:

Գ. Մահարու ստեղծագործությունը խորհրդային տարիներին (քացառությամբ տաժանակրության և աքսորի) գրականագիտական ուշադրության պակաս համարյա չի զգացել: Այդ առումով նա տրտնջալու հիմք համարյա չի ունեցել: Սակայն նույնքան միանշանակ է և այն, որ այդ գրականագիտական ուշադրությունը, սկսած 1920-30-ականներից, հաճախ եղել է կոպիտ ու բռնադատող, ստեղծագործական նկարագրի առանձնահատկությունները հաշվի չառնող, քաղաքական-ոչնչացնող¹: Ինչ խոսք, Գ. Մահարին էլ անսխալական, վրիպումներից ու սայթաքումներից զերծ չէր: Բայց եթե դա գրողի, ստեղծագործող անհատականության իր իրավունքն էր կամ, որ ավելի ճիշտ է, գուցե նաև անխուսափելի ճակատագիրը, ապա քննադատության պարտքն էր նախ հաջողվածն ու ինքնատիպը մատնացույց անելը, գրողին խրախուսելը: Իսկ սայթաքման դեպքում՝ սրտացավ լինելը և ոչ թե ոչնչացնելը՝ հաճախ անգամ գիտակցելով անձին ու ստեղծագործությանը դաջվող քաղաքական-գաղափարական գնահատականների² հնարավոր հետևանքները:

¹ Այս մասին մանրամասն տես Կ. Աղաբեկյան, Գուրգեն Մահարի (Ե., 1975), Ս. Բողոսյան, Գուրգեն Մահարի (Ե., 1981) մենագրություններում, Գ. Աճեմյան, Գուրգեն Մահարու վաղ ողիսականը («Նոր-Դար» ամս., Ե., 2002, թիվ 2-3):
² Գրական, օրինակ, այս մեկը՝ Գրական մշականիշի ու սթանդիտության ընդհանուր սահմանադրությունը: Տես «Գրական դիրքերում» ամս., Ե., 1928, թիվ 11-12:

Գնահատականների կոպտությամբ, մերժողականությամբ առանձնապես ուրախալի չէին նաև 1950-60-ականները, թեև Գ. Մահարու վաստակի լուրջ վերագնահատումների ու գնահատումների փաստերն էլ արդեն քիչ չէին:

Ինչևէ, Գ. Մահարի և գրականագիտություն, Գ. Մահարի և գրչակից շրջապատ փոխհարաբերությունները երբեք էլ միանշանակ երես տվող, խաղաղաբեր չեն եղել:

Ստանդարտ, սովորական դարձած մտահոգումների ու հեշտությամբ ենթադրելի լուծումների կաղապարների մեջ հաճախ չտեղավորվող մահարիական գրականությունը հիմնականում գնահատվել է պաշտոնապես թույլատրելի գաղափարների (երբեմն նաև՝ հասարակականորեն ամրակայված տարրերի) չափումներով ու չափանիշներով: Եթե 1920-30-ականներին ճիգ ու ջանք չէր խնայվում նրա հակախորհրդային լինելն ապացուցելու համար, ապա 1950-60-ականները (այդ ժամանակ խորհրդային հասարակական կյանքը մասամբ վերանայվում էր) նշանակալի էին նրա գրականությունը նման մեղադրանքից մաքրելու գրականագիտական տրամադրվածությամբ: Հետո «Այրվող այգեստանների» տպագրությամբ (1966) բորբոքվեց վեպի հակազգային ու հակապատմական բովանդակության վերաբերյալ կրքոտ-մերժողական գնահատանքը: Ցավոք, միշտ էլ ակնհայտ էր ժամանակի՝ առավելապես գաղափարախոսական մոտեցմամբ գնահատման ոգին: Այսպես համարյա խորթ, անտեսված գավակի վիճակում էր հայտնվում գեղարվեստական գրականության դեպքում ամենաքննադատական և առաջնային հատկանիշներից մեկը՝ գրողի ստեղծագործական անհատականությունը: Այն, ինչով գրողը նույնիսկ շատերի հետ ասելիքի նմանությամբ, անգամ նույնությամբ հանդերձ, անկրկնելիորեն եզակի, միակն է՝ իրեն ինքնարտահայտման գեղարվեստական կերպի կրող:

Ինչևէ, Գ. Մահարու գրականության վերաբերյալ կուտակվել է ծավալուն գրականագիտական նյութ: Նրա ստեղծագործության համակարգված և լուրջ գնահատման առաջին ամբողջական դրսևորումը եղավ Ս. Աղաբաբյանի «Գուրգեն Մահարի» (1959) մենագրությունը: Ոչ ծավալուն այդ ուսումնասիրության (151 էջ) հրատարակումն արդեն

իսկ յոջագույն քայլ էր հանիրավի բռնադատվածի քաղաքացիական և ստեղծագործական իրավունքների վերականգնման առումով: Գրողի համար դա կենսական կարևորության խնդիր էր:

Սակայն Ս. Աղաբաբյանի գիրքը կարևոր էր ոչ միայն այդ առումով: Պակաս նշանակալի չէր և այն, որ դա նրա վաստակի բարեհաճ ու հնարավորինս օրյեկտիվ գնահատման առաջին ամբողջական քայլն էր՝ թեկուզ և խորհրդային գրականագիտության գաղափարական ու գեղագիտական արժեհամակարգով: Այլ կերպ լինել չէր էլ կարող, քայց դրանից մենագրությունն առ այսօր էլ չի կորցրել իր կարևորությունը մահարիագիտության համար:

Ս. Աղաբաբյանի ուսումնասիրությունն ընդգրկում է մինչև 1950-ականների երկրորդ կեսը Գ. Մահարու հրատարակած չափածո և արձակ ստեղծագործությունների վերլուծությունը: Առանձին արժևորված է պոեզիան, այնուհետև՝ փոքր արձակը և վերջում՝ «ինքնակենսագրական տրիլոգիան»¹ («Մանկություն» (1928), «Պատանեկություն» (1929-30), «Երիտասարդության սեմին» (1952-55): Հընթացս անդրադարձներ կան Գ. Մահարու ստեղծագործության նաև գեղարվեստական առանձնահատկություններին (երգիծանքը, մանրամասնությունների կարևորությունը, արձակին բնորոշ ուժը, ածականների գործածությունը և այլն):

Ընդհանուր առմամբ ուսումնասիրությունը կառուցված է ստեղծագործությունների ժանրային, թեմատիկ-գաղափարական խմբավորման ու ժամանակագրական վերլուծության սկզբունքով: Արդյունքում որոշակիացվել է գրողի ստեղծագործական ճանապարհն առաջին տպագիրներից (1910-ական թվականների երկրորդ կես) մինչև 1950-ականների կեսը: Մենագրության մեջ Ս. Աղաբաբյանը շեշտադրում է Գ. Մահարու՝ որպես խորհրդային գրողի, կայացման ստեղծագործական ճանապարհի բնորոշ իրողությունները: Այսպես, նրա գրական ուղին ներկայացվում է որպես էվոլյուցիա, որն սկսվել է քնարական պոեմներով, շարունակվել բալլադներով և ավարտվել «Արգահաս» (1933) գրքով: Այս ընթացքի մեջ կարևորվում է գրողի գաղափարական-թեմատիկ նոր հետաքրքրությունների ամրակա-

յումը՝ «... հայ գյուղերի կյանքը իմպերիալիստական պատերազմի տարիներին, ռևոլյուցիոն տրամադրությունների ներթափանցումը գյուղացիության միջավայրը, հերոսական պաթոսի ծնունդը, պատերազմի և դաշնակցության տիրապետության խավար գիշերվա միջից լուսավոր ափեր երագող ժողովրդի մտորումները»¹: Թեմատիկ այս ընդգրկումներն առավելապես Ե. Չարենցի և Ն. Զարյանի գրականությանը բնորոշ համարելով՝ գրականագետը Գ. Մահարու չափածոյի ինքնատիպությունը տեսնում է քնարականության մեջ և կարևորում ստեղծագործությունից ստեղծագործություն կենսականության ուժեղացումը, «պասսիվ հայեցողական պոեզիայից դեպի սոցիալական պրոբլեմատիկան»² ընթացքը:

Գ. Մահարու չափածոյի աղաբաբյանական գնահատականներից այսօր իրենց արդիականությունը պահպանել են հատկապես «Մրգահասին» վերաբերողները: Դրանցում էականը ժամանակի գրական մթնոլորտում ժողովածուի քնարական ոգու կարևորության ընդգծումն է: Սակայն հարկ է նաև նշել, որ գրականագետը կարծես չի ուզում նկատել կամ մեղմում է գրողի մանավանդ չափածոյում արտահայտված ստեղծագործական այն երկվությունը, որը հայտնի է որպես սահմանագծի հոգեվիճակի դրսևորում: Մինչդեռ, հակառակ իր ծրագրային բանաստեղծություններին, կյանքի առօրեականությանն ավելի սերտորեն կապվելու ինքն իրեն ուղղված կոչերին, Գ. Մահարին նույնիսկ հայրենիքի վերածննդի, կառուցման, նոր կյանքի և բերք ու բարիքի մասին իր չափածոյում զգալիորեն վերացական է, սոցիալիստականությունից և հեղափոխականությունից գերծ:

Գ. Մահարու փոքր արձակի գնահատականներում Ս. Աղաբաբյանը հաճախ առաջնորդվում է գաղափարական բովանդակությամբ և գովեստով գրում «Էլեկտրական լուսին» (1927), «Երգի և աշխատանքի լեզուն» (1933), «Հին այգու պատմությունը» (1928), «Մայրը» (1927), մի շարք այլ գործերի մասին, որոնք, սակայն, այսօր զգալիորեն այլ կերպ են ընկալվում:

Գեղարվեստական արժանիքների ընդհանուր առմամբ համոզիչ

¹ Նույն տեղը, էջ 25-26:

² Նույն տեղը, էջ 38:

¹ Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 90:

վկայակոչումներով բարձր գնահատելով Գ. Մահարու եռագրությունը՝ գրականագետը փաստը չի արժևորում որպես սահմանագծի ստեղծագործական երկվության հաղթահարում:

Հետաքրքիր է նաև հետևյալը: Իր վերլուծությունների մեջ ընդհանուր առմամբ մանրակրկիտ ու հետևողական Ս. Աղաբաբյանը մենագրության վերջում զարմանալի հպանցիկությամբ է անդրադառնում Գ. Մահարու 1950-ականների պատմվածքներին: Ինչ խոսք, հեշտ չէր արարվող գրականությանը համընթաց նկատել, որ դրանցով Գ. Մահարու արձակում սկսվում է գեղարվեստական բարձրարժեք ձեռքբերումների մի նոր շրջան, բայց և զարմանալի են այն գնահատականները, որոնցով գրականագետն ավարտված է համարել այդ ստեղծագործություններին վերաբերող իր գործը: Ահա մի քանի օրինակ: «Հոգեբանական պայքարը կամ կենցաղային հասարակ մակրուքը, — ահա նրա ստեղծագործական ուղեցույցը: Այս սկզբունքով են գրված «Մի անգամ գերեզմանատանը», «Արջը ծխամորձով», «Ամենդ մեղավորներ», «Ողբերգություն թռչնանոցում» պատմվածքները»: Կամ այս մեկը. «Այդ մարդկանց (վերը թվարկված պատմվածքների հերոսների — Ս. Ա.) կյանքի մի ակնթարթի ցուցադրումով Մահարին ոչ թե հետապնդում է ինչ-որ հոգեբանական բարդ խնդիրների լուծում, այլ ասում է, — տեսեք, թե ինչպիսի մարդկային ազնիվ նյութից է կառուցված աշխարհը, ինչպես են այդ մարդիկ իրենց իսկական և դժվարին աշխատանքով գեղեցկացնում ու բովանդակալից դարձնում կյանքը»²:

Գ. Մահարու գրական վաստակի գնահատման մեջ հաջորդ ուշարժան ներդրումը եղավ Գ. Շահինյանի «Գուրգեն Մահարի. վաթսունի հանգրուանին» (Բեյրութ, 1964) ուսումնասիրությունը: Վերնագրից իսկ պարզ է, որ այն իրականացվել է որպես նշանավորում գրողի վաթսունամյակի: Հասուն տարիքն առիթ էր գրական վաստակի ամփոփման, և նշանակալի էր այն, որ դա իրականացնողը սփյուռքահայ գրականագետն էր: Առաջին հերթին այն հասկանալի հանգամանքով, որ այս դեպքում նա գրողի վաստակի գնահատման մեջ խորհրդային գաղափարախոսական կողմնորոշիչներով առաջնորդվելու պարտադրանք չի ունեցել:

Ինչ վերաբերում է գրքի կառուցվածքին կամ Գ. Մահարու ստեղծագործությունը վերլուծելու համար ընտրված սկզբունքին, ապա այն դարձյալ նույնն է՝ ըստ դրանց տպագրման ժամանակային հաջորդականության: Դրանից էլ՝ Գ. Շահինյանի գրքի բաժինների վերնագրերը, որոնք ճշգրիտ արտացոլում են գրողի ստեղծագործական ուղու և կենսագրության էական ժամանակահատվածները: Հետևաբար գրքի մեջ արժեքավորն առաջին հերթին պայմանավորված է այն գնահատականներով, որոնք գերծ են պաշտոնական գաղափարախոսության պարտադրանքից: Այսպես, օրինակ, նա առանձնապես գնահատելի չի համարում Գ. Մահարու պոեմները¹: Չհամաձայնելով առանձին ստեղծագործություններին վերաբերող նրա գնահատականներին՝ հնարավոր չէ անտեսել, որ ընդհանուր առմամբ Գ. Մահարու չափածոյի և արձակի նրա բնութագրերը վիճելի չեն, ձևավորված են գրական փաստերի էական առանձնահատկությունների հաշվառումով: Եվ նրա գնահատականներում միշտ էլ առկա է գրողի ստեղծագործության մեջ գաղափարախոսական շերտը (թե՛ խորհրդային, թե՛ հակադաշնակցական) մի կողմ թողնելու ձգտումը՝ հանուն գրական արժանիքների: Այդպես նա նշում է Գ. Մահարու հատկապես արձակին բնորոշ երգիծանքը, պատումի կտրտվածությունը, լաց ու ծիծաղի համադրվածությունը և այլն²: Հարկ է նշել Գ. Մահարու նաև հուշագրությանը նրա տված բարձր գնահատականների, այդ առիթով՝ ընդհանրապես հուշագրելու սկզբունքներին վերաբերող հետաքրքիր դիտարկումների մասին³: Վերլուծելով տասնամյակների նրա գրական վաստակը՝ Գ. Շահինյանն ամենից խիստ քննադատական խոսքեր է ասում դրամաների առիթով: Իսկապես, հակառակ իր հետևողական փորձերին՝ այդ ժանրում գրողին այդպես էլ չհաջողվեց թողնել մնայուն արժեք:

1975 թ. լույս տեսավ Կ. Աղաբաբյանի «Գուրգեն Մահարի» մենագրությունը, որը կարևոր և ամբողջական ներդրում էր մահարիագիտության մեջ: Այս ուսումնասիրությունն էլ նախորդների պես կազմված է գրողի ստեղծագործություններն ըստ ժամանակագրության վերլուծելու

¹ Շահինյան Գ., Գուրգեն Մահարի. վաթսունի հանգրուանին, Գեյրութ, 1964, էջ 19-20:

² Նույն տեղը, էջ 53-65:

³ Նույն տեղը, էջ 101-108:

¹ Նույն տեղը, էջ 144:

² Նույն տեղը, էջ 147:

սկզբունքով: Ջուգահեռաբար և գրականագիտական տեքստի համար թույլատրելի մանրամասնությամբ ներկայացվում է գրողի կենսագրությունը ծննդից մինչև մահ: Այսպես ձևավորվում է Գ. Մահարու կենսագրության և մանավանդ (որն այս դեպքում ավելի կարևոր է) գրական-ստեղծագործական ուղու ամբողջական պատկերը:

Սակայն նախորդ երկու մենագրություններից Կ. Աղաբեկյանինը տարբերվում է մի քանի էական առանձնահատկություններով: Նախ՝ այստեղ Գ. Մահարու արձակի վերլուծության հատվածում զգալի տեղ է հատկացված «Այրվող այգեստաններ» (1935–64) վեպին: Հաջորդ կարևոր իրողությունն այն է, որ գրողի և չափածոն, և՛ արձակը վերլուծված են մինչ այդ չհանդիպող մանրամասնությամբ, փաստարկվածությամբ, ստեղծագործական առանձնահատկությունների, գրական ուղու օրինաչափությունների ընդգծումով: Այս խնդիրները հաջողությամբ լուծելու համար գրականագետն ըստ տեղի և անհրաժեշտության ուշադրությունից բաց չի թողել համապատասխան տասնամյակների ինչպես գաղափարախոսական մթնոլորտը, այնպես էլ հասարակական-քաղաքականը, որոնցից անկախ չէր կարող կայանալ Գ. Մահարու ստեղծագործությունը: Առանձնակի մանրամասնությամբ ներկայացվում են գրողի ստեղծագործությանն ընթացիկ գրականագիտության անդրադարձներն ու գնահատականները՝ սկսած 1920-ականներից մինչև մենագրության տպագրությունը:

Եթե փորձենք հնարավորինս համառոտ ներկայացնել Կ. Աղաբեկյանի մենագրության բովանդակությունը, ապա կունենանք հետևյալ պատկերը: Գ. Մահարու գրական մուտքի չափածոյի առանձնահատկությունների բնութագրից հետո գրականագետն անդրադառնում է նրա առաջին ժողովածուներից արդեն ակնհայտ կոնֆլիկտին՝ ստեղծագործական ես-ի և ժամանակի հրամայականի անհամադրելիությանը: Այնուհետև, հատկապես 1928 թ. գրված բանաստեղծություններով փաստարկում է նրա բանաստեղծական «ընդգծված ինքնուրույնությունը»¹, որի ավարտուն դրսևորումն է համարում «Մրգահաս» ժողովածուն:

Գ. Մահարու արձակին Կ. Աղաբեկյանի անդրադարձում էական

տեղ է հատկացված 1920-ականներին ակտիվորեն քննարկվող նոր ընտանիքի, սիրո, բարոյականության, սեռերի հարաբերությունների թեմաներով գրված պատմվածքներին: «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզանների մասին» (1929) ժողովածուի ստեղծագործությունները վերլուծելիս առանձնացնում է հատկապես «անցվորների և եկվորների»՝ ժամանակի հրատապ թեմային Գ. Մահարու անդրադարձները: Այնուհետև վերլուծվում են գրողի ինքնակենսագրական եռագրության վիպակները՝ յուրաքանչյուրի դեպքում առանձնահատկությունների, հաջողվածի ու չհաջողվածի սեփական գնահատականներով: Ուսումնասիրության մեջ առանձին բաժնով ներկայացվում են գրողի 1940–60-ականների չափածոն, փոքր արձակը, հուշագրությունը:

Կ. Աղաբեկյանի մենագրության վերջին մասը նվիրված է «Այրվող այգեստաններ» վեպի վերլուծությանը: Այն պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու մասի՝ հիացում և մերժում: Այն ամենը, ինչը վեպում վերաբերում է Վանին և վանեցիներին, նաև պատկերավորման գրողական վարպետությանը, գրականագետը հիացումով գովաբանում է: Այնուհետև ավելի շատ տեղ է հատկացվում վեպի պատմաքաղաքական բովանդակության և գրողի քաղաքական սխալի վերլուծությանը: Հիմնական փաստարկ է դարձվել հայկական ջարդերի մեջ ազգային կուսակցությունների և գործիչների դերի մահաբիական մեկնաբանությունը: Չմանրամասնելով Կ. Աղաբեկյանի մեկնաբանություններն ու գնահատականները՝ հարկ ենք համարում անդրադառնալ հետևյալ հանգամանքին: Ի տարբերություն «Այրվող այգեստանների» գաղափարաբանությունը գնահատած բազմաթիվ գրականագետների և պատմաբանների՝ Կ. Աղաբեկյանն աշխատել է հարցը քննարկել շրջահայեցությամբ՝ հեռու մնալով հախտուն մերժման արդեն սովորական դարձած պահվածքից: Նա մի կողմից՝ չի սրբացնում ազգային կուսակցությունների ու գործիչների վարքն ու գործունեությունը, մյուս կողմից՝ փորձում է ցույց տալ այն օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ հանգամանքները, որոնք կարող էին Գ. Մահարուն հանգեցնել մերժելի մտայնության¹: Գրողի վերը նշված քաղաքական հայացք-

¹ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 59:

¹ Նույն տեղը, էջ 241–255:

ների քննադատության ողջ ընթացքում բացահայտորեն զգացվում է քննադատի հարգալից վերաբերմունքը և անձի, և ստեղծագործության նկատմամբ, ախտասանքը գաղափարական վրիպումի համար, գեղարվեստորեն հաջողվածի ու կատարյալի վերաբերյալ մեծարման խոսք ասելու պատրաստականությունը:

Գ. Մահարու ստեղծագործության վերաբերյալ հաջորդ մենագրության («Գուրգեն Մահարի», Ե., 1981) հեղինակը Ս. Բողոսյանն է: Այստեղ ևս նրա ստեղծագործությունները վերլուծված են ժողովածու առ ժողովածու՝ ըստ տպագրության հաջորդականության: Մենագրությունը կազմված է երկու բաժիններից: Նյութի այսպիսի պարբերացման հիմքը գրողի կենսագրական հանգամանքն է՝ պարտադրված ստեղծագործական պարապուրդը: Ս. Բողոսյանն էլ մանրամասն կանգ է առնում Գ. Մահարու չափածոյի վրա՝ չանտեսելով գրական մուտքի առանձնահատկությունները, ազդեցությունները, ժամանակի գաղափարական պարտադրանքի և գրողական նախասիրության կոնֆլիկտը, 1920–30–ականների գրապայքարի ծայրահեղությունները: Թեև վերլուծում է նաև առաջին արձակ ստեղծագործությունները, դրանք խմբավորում թեմատիկ ընդհանրության սկզբունքով, բայց չի անդրադառնում դրանցում ևս առկա ակնհայտ փորձարարությանը, գրողի ասելիքի անորոշությանն ու երկակիությանը, ստեղծագործական ինքնատիպության փնտրտուքին: Համեմատաբար մանրամասն և դիպուկ է եռապատում ինքնակենսագրական վիպակների վերլուծություններում, առանձնահատկությունների բնութագրերում, թեև առանձին էջերում գերիշխում է դրանց բովանդակության վերաշարադրանքը:

Գ. Մահարու հետաքսոյան շրջանի գրքերից համեմատաբար մանրակրկիտ է «Լուռության ձայնը» (1962) ժողովածուին, մանավանդ «Նախօրյակին» պատմվածաշարին անդրադարձը: Ըստ արդեն կայունացած մոտեցումների՝ բարձր է գնահատում «Սև մարդը» (1960) պատմվածքը: Նույն հիացական–գովաբանական բնութագրերով են ներկայացվում նաև քանդակները: Համարյա անտեսվում են տաժաճակրության կենսափորձի մահարիական մի շարք պատմվածքներ, որոնք մեր գրականության մեջ մնացին անմրցելի:

Ս. Բողոսյանի գրքի էական կողմերից մեկն էլ այն է, որ նրանում

զգալի տեղ է հատկացվել «Այրվող այգեստաններ» վեպի վերլուծությանը: Նա փորձում է մեղմել վեպում ակնհայտ քաղաքական գնահատականներն ու հեղինակային վերաբերմունքն ազգային գործիչների նկատմամբ: Դրա համար վկայակոչում է Գ. Մահարու երկերի ժողովածուի նաև չորրորդ հատորի (Ե., 1979 թ.) տարբերակի խմբագրումները: Սակայն պիտի նկատել, որ վեպի առանձնահատկությունները նշելու, կերպարները բնութագրելու համեմատաբար մանրակրկիտ փորձն առկա է Ս. Բողոսյանի մենագրության մեջ: Ուսումնասիրությունն ավարտվում է Գ. Մահարու գրական հայացքների, գրականագիտական ժառանգության, գրական միջավայրի հետ հարաբերությունների չհամակարգված վերլուծությունով:

Ինչ խոսք, ներկայացված մենագրություններով չի սահմանափակվում գրականագիտության անդրադարձը Գ. Մահարու ստեղծագործությանը: 1960–ականներից առ այսօր նույնիսկ անզիջում մերժման մթնոլորտում էլ տարբեր առիթներով գրվել են բազմաթիվ հոդվածներ, խորհրդահայ արձակին նվիրված մի շարք ուսումնասիրություններ, որոնք կամ հենց Գ. Մահարու ստեղծագործությանն են վերաբերում, կամ գրական գործընթացում նրա առանձին ստեղծագործությունների տեղին ու նշանակությանը: Հիշարժան են Լ. Հախվերդյանի, Ս. Սարիսյանի, Ս. Արզումանյանի, Ժ. Քալանթարյանի, Ս. Գրիգորյանի, Ն. Աղալյանի, Շ. Շահնուրի, Ա. Ծառուկյանի, Ա. Անդրեասյանի, Ա. Եղիազարյանի, Ս. Ավետիսյանի և ուրիշների գնահատականները:

Հետխորհրդային շրջանի համար առանձնապես կարևոր են գրողի որդու՝ Գ. Աճեմյանի ուսումնասիրությունները, հրատարակված ստեղծագործություններին վերաբերող ծանոթագրությունները: Վստահորեն կարելի է ասել, որ մանավանդ Գ. Աճեմյանի հետևողական ու նպատակամետ ջանադրությամբ սկիզբ է առել Գ. Մահարու ստեղծագործությունը հանրությանը ոչ միայն անխաթար ու ամբողջական ներկայացնելու, այլ նաև վերագնահատելու արդյունավետ մի շրջան: Վերջին իրողության դրսևորումը պիտի համարել նաև վերջերս պաշտպանված թեկնածուական ատենախոսությունները: Դրանք եթե նույնիսկ ամբողջությամբ նվիրված էլ չեն միայն Գ. Մահարու ստեղծագործությանը, բայց շարադրվել են նոր ժամանակների հայ գրականությանը

վերաբերող այնպիսի հիմնախնդիր կամ թեմատիկ հարցադրումներով, որոնց վերլուծության ամբողջականությունը հնարավոր չէր լինի առանց Գ. Մահարու ստեղծագործության էական գործոնի հաշվառման¹:

Այս ամենը հասունացրել է Գ. Մահարու ստեղծագործությանը նորովի անդրադառնալու անհրաժեշտությունը: Միանգամայն համամիտ ենք արդեն բարձրաձայնված հետևյալ մտահոգությանը. «Մահարին գտնվում է հայոց դասականների պանթեոնում, սակայն առ այսօր չի արժանացել իրեն վայել խոր ու համակողմ քննաբանության, նրա մասին տարիներ առաջ տպագրված երկու մենագրությունները² և «Սովետահայ գրականության պատմություն» ակադեմիական հատորի «Գուրգեն Մահարի» գլուխն ընդամենը բարի սկիզբ են՝ քազմաշերտ լուռությամբ (ընդգծումն իմն է – Ս. Ա.)»³: Այս դեպքում թերևս կարևոր էլ չէ, թե Գ. Մահարու ստեղծագործության վերաբերյալ քանի մենագրություն է տպագրվել: Առավել կարևոր է նրանցում հողվածագրի միանգամայն տեղին նկատած «քազմաշերտ լուռության» ակնհայտությունը:

Գ. Մահարուն նորովի անդրադարձն անհրաժեշտ, նաև հնարավոր է խոսքի ու կարծիքի մերօրյա ազատությունների շնորհիվ, հետևողականորեն հաստատվող արդի արժեհամակարգի չափումներով: Չէ որ նա մեր գրականության խորհրդային շրջանի այն հեղինակներից է, որոնց ստեղծագործությունը նախկինում չէր կարող արժևորվել առանց վերապահումների: Հետևաբար նրա գրականության համար միանգամայն կիրառելի է հետևյալ անվիճելի ճշմարտությունը. «Գրականության գիտակցումը կամ մեկնական–քննական ընթերցումը պարբերաբար

նորոգվող քննակարգ է ենթադրում, որի ընթացքում հայտնակերպվող ընկալումները, հաստատվող չափանիշները, վերակառուցվող արժե-սանդղակները, իշխող ընթերցման եղանակներն ու կարգերը ածանցվում են պատմաքաղաքակրթական տվյալ իրավիճակի գերարվեստա–իմացաբանական փորձառությունից ու հնարավորություններից»⁴:

Այժմ, իհարկե չանտեսելով արդեն իսկ ձեռք բերվածն ու առկա փորձը, հնարավոր է Գ. Մահարու և ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության վերաբերյալ մեր իմացությունը վերանայել, և չանտեսել, որ ուսումնասիրվող նյութը գեղարվեստական է, որի համար էական են խոսքարվեստային առանձնահատկությունները: Այսինքն՝ ոչ թե նրա ստեղծագործությունը պիտի հնարավորինս հարմարեցնել ինչ–ինչ գաղափարախոսության, այլ ելնել հենց այդ ստեղծագործությունից՝ իբրև հեղինակի փորձով գոյացած կենսանյութի ինքնակա, ինքնին բովանդակություն: Ոչ պակաս կարևոր է նաև նրա տեքստի ընթերցումն իբրև խոսքարվեստ, որին քնորոշ որակներն էական են գեղարվեստական ինքնատիպության ձևավորման համար:

Նաև այս նկատառումներից ու մոտեցումներից ելնելով ենք Գ. Մահարու արձակին նորովի անդրադարձը համարում հրատապ ու արդիական:

Գ. Մահարու չափածոն արձակից անհամեմատ ավելի մանրակրկիտ է ուսումնասիրված: Դա պայմանավորված է մի քանի հանգամանքներով: Գրականագիտությունը Գ. Մահարու ստեղծագործությանը պատշաճ լրջությամբ սկսեց վերաբերել հեղինակի «վերադարձից» հետո՝ 1950–ականների երկրորդ կեսից: Այդ ժամանակ նա արդեն դեպքից դեպք էր դիմում չափածոյին, և իր գրականությունն այդ մասով վաղուց կայացած ու ավարտուն իրողություն էր, որը մանավանդ հետադարձ հայացքով գնահատելն ավելի հեշտ էր, իսկ սխալվելու հավանականությունը՝ քիչ: Կարևոր է և այն, որ Գ. Մահարու արձակը չափածոյից անհամեմատ ավելի բարդ ու քազմաշերտ գեղարվեստական արժեք է, որն արարվել է մինչև 1960–ականների վերջը: Չպետք է անտեսել նաև հետևյալը: Գ. Մահարու «Ծաղկած փշալարեր» (1965) վիպակը

¹ Տես Հայրապետյան Մ., Գեղարվեստական հուշագրությունը 1920–30–ական թթ. հայ արձակում (Չարենց, Մահարի, Թոթովենց, Եսայան) (թեկն. ատեն.), Ե., 1994, Պապոյան Ա., Ծաղկած փշալարերի հայ արձակը (թեկն. ատեն.), Ե., 2000, Խաչատրյան Մ., Հայ ինքնակենսագրական վեպի ժանրային առանձնահատկությունները (20–րդ դարի 20–50–ական թվականներ) (թեկն. ատեն.), Ե., 2010, Նիկոյան Շ., Գուրգեն Մահարու պոեզիան (թեկն. ատեն.), Ե., 2010, Սարգսյան Մ., Գուրգեն Մահարու «Արվող այգեստաններ» վեպը քննադատության գնահատմամբ (թեկն. ատեն.), Ե. 2011, և այլն:

² Իրականում Գ. Մահարու ստեղծագործության վերաբերյալ մինչև սույն հողվածի տարեթիվը տպագրվել են չորս մենագրություններ, որոնց հեղինակներն են Ս. Աղաբաբյանը (1959), Գ. Շահինյանը (1964), Կ. Աղաբեկյանը (1975) և Ա. Բողոսյանը (1981):

³ Աղայան Ն., Մահարի: Տես «Գրական թերթ», Ե., 2008, 19 սեպտ. (թիվ 31):

⁴ Եփրեմյան Վ., 20–րդ դարի հայ գրականություն. մշակութաբանական ենթատեքստեր, Ե., 2007, էջ 8:

Հայաստանի զանգվածային ընթերցողին մատչելի դարձավ հեղինակի մահվանից համարյա քսան տարի հետո¹ (1988), իսկ «Այրվող այգեստաններ» վեպի հեղինակային անխաթար տարբերակը հրատարակվեց միայն վերջերս (2004): Եթե նկատի ունենանք նաև այն, որ Գ. Մահարու լավագույն ստեղծագործությունը՝ «Այրվող այգեստաններ» վեպը, առաջին տպագրությունից (1966) առ այսօր ավելի շատ դարձել է քաղաքական կրթերի դրսևորման առիթ, քան գնահատվել որպես գեղարվեստական արժեք, ապա ակնհայտ կդառնա վերագնահատումների հասունացած անհրաժեշտությունը:

Նկատի ունենալով այս ամենը և ձեռնարկելով մեր ուսումնասիրությունը՝ նախընտրեցինք այն չկառուցել արդեն սովորական դարձած սկզբունքով՝ վերլուծություն ըստ Գ. Մահարու ստեղծագործական ուղու փուլերի կամ ստեղծագործությունների ժամանակագրական հաջորդականության: Գրողի ժառանգության գնահատման այդ տարբերակը, եթե իրեն չի էլ սպառել, համենայնդեպս, արդեն բավական փորձ է կուտակել: Ավելի նպատակահարմար և արդյունավետ թվաց նրա ստեղծագործությունների վերլուծությունը հիմնախնդրային կամ քննութագրող առանձնահատկությունների հարցադրումներով:

Սույն ուսումնասիրությունը կազմված է չորս գլուխներից: Առաջինում («Գրողը և ժամանակը») ներկայացվում են Գ. Մահարու արձակում դրսևորված ստեղծագործող անհատականություն, ստեղծագործություն և ժամանակ փոխհարաբերության մի քանի իրողություններ: Այստեղ քննել ենք ոչ միայն նրա արձակի կայացման ճանապարհի դժվարությունները խորհրդային իրականության պայմաններում, այլ նաև ու հատկապես 1950–60–ականների այն ստեղծագործությունները, որոնք այսօր քաղաքական բովանդակության տարընթերցման հնարավորություն են ընձեռում: Խոսքը գրողի ակամա թերասացության մերօրյա իմաստավորման մասին է, որի արդյունքում նրա արձակը կարող է մասամբ ընկալվել նաև իբրև խորհրդային իրականության անուղղակի մերժում:

«Երգիծանքը» գլխում նախ դիտարկել ու որոշակիացրել ենք մեր

¹ «Ծաղկած փշալարեր» (1965) վիպակն առաջին անգամ տպագրվել է Բեյրութի «Նաիրի» շաբաթաթերթում 1971–72 թթ.:

տեսակետները երգիծանքի տեսությանը վերաբերող որոշ հարցերի կապակցությամբ այնքանով, որքանով որ դրանք կարող են օգնել Գ. Մահարու արձակում երգիծանքի դրսևորման առանձնահատկությունների ճանաչմանը: Կոնկրետ օրինակով ցույց ենք տվել նրա երգիծանքին բնորոշ պարադոքսալությունը, հանկարծակիությունը, ողբերգականի հետ համադրվածությունը, օգտագործված լեզվական ու արտալեզվական երգիծական միջոցները: Առանձին բաժնով ներկայացրել ենք նրա քաղաքական երգիծանքը, որին բնորոշ է նաև անցյալի ապամիջականացումը:

Երրորդ գլուխը («Պատումի ինքնատիպությունը») ներկայացնում է մեր դիտարկումներն «Այրվող այգեստաններ» վեպի բովանդակության վերաբերյալ: Այս գլխում անդրադարձել ենք նրա պատումի նաև այնպիսի առանձնահատկությունների, ինչպիսիք են տեքստում հեղինակի ներկայության ձևերը, հեղինակի և հերոսի խոսքի միաձուլումը, տեքստի կառուցվածքի և ժամանակի փոխհարաբերությունը, պարադոքսալությունն ու խորհրդանիշ պատկերները:

Ուսումնասիրության վերջին՝ «Կերպարակերտումը» գլխում նախ ներկայացրել ենք ընդհանրապես գրողական աշխատանքում կերպարակերտմանը բնորոշ իրողություններն ըստ մեր ընկալման: Դա իրականացրել ենք գրող և արտիստ պրոֆեսիոնալ գործունեության որոշ առանձնահատկությունների համադրմամբ: Այնուհետև Գ. Մահարու ինքնապատում ստեղծագործությունների հատկապես գլխավոր կերպարների մարմնավորման մեջ ցույց ենք տվել հեղինակի վերհուշ–վերապրումի կարևորությունը, իսկ մյուսներում՝ փոխակերպում–վերամարմնավորման էական նշանակությունը՝ որպես ստեղծագործական գործընթացի կարևորագույն բաղադրիչ և հաջողության նախապայման: Այսպես տարբերակել ենք նրա մարմնավորած կերպարների երկու խումբ՝ գեղարվեստական կատարման իմաստով հաջողված ու համոզիչ և հակառակը, ցույց տվել պատճառները:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐՈՂԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

Օ՛, որքան դժվար է դավել
մարդը՝ իր ներքին մարդուն...

(«Երգի տեղ՝ դրոշակ»)

«ՍԱՀՄԱՆԱԳԾԻ» ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՃԳՆԱԺԱՄԸ

Հայտնի իրողություն է, որ արվեստի արժևորման մեջ էական նշանակություն ունի ժամանակի գործոնը: Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան ձևավորում է գեղարվեստական պահանջմունքի հասարակական կողմնորոշիչներ, որոնք հաճախ դառնում են գրական ստեղծագործությունների վերագնահատման հիմք: Այդպես նորովի հայտնաբերվող կամ վերադարձող արժեքների թվում է, անշուշտ, նաև Գ. Մահարու ստեղծագործությունը հետևյալ կարևոր պատճառով: Նրա ն՝ չափածոն, ն՝ արձակը հաճախ երկիմաստությունների, կամա-ակամա թերասացության, ժամանակի հետ քանակիճող, հարցեր առաջադրող, ներքին դրամայի գրականություն է: Այդպիսի գրականությունը խորհրդային իրականության մեջ, նայած հանգամանքների, կարող էր գնահատվել հասկանալի վերապահումներով, որոշ իրողությունների անտեսումով կամ չափազանցումով:

Գ. Մահարու գրականությունը երբեմն՝ անթաքույց, ավելի հաճախ՝ ենթատեքստային ակամա բովանդակությամբ զգալիորեն տարբերվում է ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսությունից: 1920-30-ականներին նա լրջորեն մեղադրվել է նոր գաղափարախոսությամբ արարվող կյանքին ու գրականությանը չձուլվելու, հնից պոկվել չկարողանալու պատճառով: 1950-60-ականներին քանք էր գործադրվում ապացուցելու այդ գնահատականների սխալականությունը, նրա գրականության բովանդակության համապատասխանությունը խորհրդային գաղափարախոսությանը: «Այրվող այգեստանների» տպագրությունը (1966) նորից սրեց իրադրությունը՝ բորբոքելով քաղաքական գնահատականների հայտնի մթնոլորտը: Երջանիկ հանգամանքների բերումով խորհրդային երկրում դրությունը ստալինյան բռնապետության ժամանակներից մի քիչ այլ էր: Թե չէ Գ. Մահարու տառապալի հոգեկան ապրումներին կարող էր ավելանալ ևս մի տասնյոթամյա բռնադատվածություն: Մինչդեռ պիտի նկատի ունենալ, որ ինչպես նրա՝ խորհրդային չափանիշներով ընդունելի գրականություն ստեղծելու ճիգերը, այնպես էլ հակադաշնակցական գաղափարները ոչինչ չեն ավելացրել վաստակի գեղարվեստական արժանիքներին: Գ. Մահարու համար քաղաքական գաղափարների ոլորտը միշտ էլ սայթաքուն հարթություն է եղել: Նրա գրականությունը բարձր որակի չափանիշ է առավելապես իրեն գեղարվեստական խոսք, իրեն միանգամայն ինքնատիպ տաղանդով գործադրված գեղարվեստական պատկերավորման միջոցների ամբողջություն, որը լի է ժամանակի կենսական իրողությունների և մարդկանց նկարագրերի խորքային քացահայտումներով:

Թեև Գ. Մահարու չափածոն արձակից ավելի մանրամասն է ուսումնասիրված, քայց դա դեռևս չի նշանակում, թե վերանայումների տեղ այլևս չկա: Իրականում կա, թեկուզ և այն պարզ պատճառով, որ նրա չափածոն գնահատվել է գլխավորապես խորհրդային գրականության թեմատիկ-գաղափարական շրջանակներում տեղակայելու ձգտումով: Խորհրդային իրականության հանգամանքներում Գ. Մահարին իսկապես աշխատել է լինել նոր գաղափարների մարմնավորող և գրական

նոր ընթրումները, ինչպես նկատվել է, գործադրել է «յախուռն ձեռով»¹: Դիտարկումն իհարկե ձիշտ է, սակայն չպիտի անտեսել խնդրին վերաբերող կարևոր մի հանգամանք. նա իր կենսափորձով ու գաղափարների ընթացքով չէ, որ հանգել էր նորին: Հասարակական կյանքն ու գրականության ընթացքը նրան հասցրել էին նորը յուրացնելու, նորի կրողը լինելու անհրաժեշտության (ձիշտ կլինի ասել՝ պարտադրանքի) գիտակցմանը: Եվ սկսվել է ստեղծագործողի հոգեկան դրաման, որի մի երեսը Գ. Շահինյանը դիպուկ է նկատել. «Նորը տարբեր չէ միայն հինէն. ժխտումն է անոր: Մահարիի համար նման ժխտում մը համապատասխան է ինքնաուրացումի»²: Հենց դրա համար էլ «հաղորդական ջերմութենէ գուրկ են» այս շրջանում գրված պոեմները, որոնք շարադրվել են «նոր երգի բոլոր հրամայականները նկատի ունենալով, բայց բռնագրոս ձիգով մը կարծես»³: Մինչդեռ խորհրդահայ գրականագիտությունը, պոեմների և բալլադների մեջ թերություններ մատնանշելով հանդերձ, համենայն դեպս, դրանք Գ. Մահարու ստեղծագործության մեջ կարևորում էր՝ որպես հեղափոխական և խորհրդային թեմատիկայի գեղարվեստական յուրացման փորձ:

Այսօր եթե նույնիսկ լրջորեն վերագնահատվի էլ Գ. Մահարու չափածոն, ապա դրանից այն ոչինչ չի շահելու. այդ պոեզիան չի դառնալու գրական պրոցեսի մասնակիցը և մնալու է որպես գրապատմական արժեք: Հայտնի է, որ Գ. Մահարին Գ. Շահինյանին և Շ. Շահնուրին գրած նամակներում դժգոհել է իր պոեզիայի լիարժեք գնահատված չլինելուց. «...ես շարունակում եմ մնալ այն համոզման, որ իմ բանաստեղծութիւնը դեռ չի գտել իր քննադատողին եւ գնահատողին», նաև՝ «Եթէ ես արձակ չունենայի, այո, իմ չափածոն պիտի գնահատուէր ըստ արժանւոյն, բայց իմ արձակը... խիստ լեզուով ասած՝ իմ արձակը եղաւ բանաստեղծութեանս գերեզմանափորը»⁴: Գ. Մահարին թերևս հիմքեր ուներ դժգոհելու իր պոեզիայի չգնահատվածությունից: Սակայն, վատահ ենք, նա հանիրավի է «գերեզմանափորի» դեր վերապահում իր արձակին: Անցած տասնամյակները միանշանակորեն ճշտեցին իր

¹ Շահինեան Գ., Գուրգէն Մահարի, Պէրոս, 1964, էջ 15:

² Նույն տեղը, էջ 17:

³ Նույն տեղը, էջ 18:

⁴ «Բազմավէպ», Վենետիկ, 2005, թիվ 1-4, էջ 17:

չափածոյի արժեքը. ստեղծման տարիներին այն հայ գրականության համար ողջ կարևորությամբ հանդերձ՝ հետագայում դարձավ միայն գրապատմական արժեք: Անկախ իր արձակի կշռից՝ Գ. Մահարու չափածոյի այդ ճակատագիրն անփոփոխ կմնար:

Բոլորովին էլ մտադիր չենք թերագնահատելու Գ. Մահարու չափածոյի գրականագիտական գնահատականների մեջ առկա արժեքավորը: Նշենք, որ այսօր էլ իրենց արդիականությունը պահպանում են նրա պոեզիայի ծագումնաբանության, քնարական էության բնութագրերը, քնարական պատկերների վերլուծությունները, նաև սրինգ-շեփոր փոխհարաբերության, ճամփաբաժանում հայտնված գրողի ստեղծագործական դրամայի փաստարկումները: Ահա դրանցից մեկը. «Մահարու ստեղծագործական հակասության ակունքը բանաստեղծական հույզին, սրտին ու սիրուն, բնական ապրումին ու քնարականությանը հրաժեշտ տալու ներքին անկարողությունն է»¹:

Կարծում ենք՝ Գ. Մահարու չափածոյին մերօրյա անդրադարձի համար ամենից հետաքրքիրը կարող է լինել հենց այդ դրաման: Դա գրողի ստեղծագործական անհատականության և ժամանակի գաղափարական պարտադրանքի հակասության արդյունք է, որը լիարժեքորեն արտահայտվել է նրա մի խումբ բանաստեղծություններում: Սակայն մեզ համար վերը նշված դրամային անդրադարձն առավելապես կարևոր է այնքանով, որքանով որ ստեղծագործական նույն հոգեվիճակն առկա է նրա նաև առաջին շրջանի (1920-30-ական թթ.) արձակում: Մեկի միջոցով մյուսն ավելի հեշտ ճանաչելի է դառնում:

Վերափոխվելու ձգտման, ժամանակի պահանջին հնազանդ լինելու դրսևորումներ են այդ բանաստեղծությունները, որոնց վերաբերյալ Գ. Շահինյանը դիպուկ դիտարկում ունի. «Մահարի տեսաբար ինքն իրեն հրաէր կը կարողայ մոռանալու անցեալը, երգելու ներկան ու պայծառ գալիքը: Տասնեակներով բանաստեղծութիւններ կը վերածուին մանիֆեսթի (ընդգծումը հեղինակինն է - Ս. Ա.), այս ձեռով: Ըսելու ձեւը քիչ մը կը տարբերի, վերնագիրը կը փոխուի, բայց արտա-

¹ Աղաբեկյան Կ., Գուրգէն Մահարի, Ե., 1975, էջ 75:

հայտնուած միտքը կը մնայ նոյնը»¹: Ստեղծագործական նույն ձգտումի արտահայտություններն են այդ բազմաթիվ բանաստեղծությունները, որոնց վերաբերյալ «մանիֆեստ» բնորոշումը թերևս ճիշտ է գտնված: Բայց ոչ միայն այդքանը: Նրանք հաճախ հեղինակի հոգեվիճակների բազմազանությունն են դրսևորում, որն ավելի մանրակրկիտ դիտարկման է արժանի: Նույն խումբ բանաստեղծությունների առիթով Ս. Աղաբաբյանը նկատել է. «Դա պոլեմիկա էր նախ և առաջ իր անցյալի, իր նախկին գրական դավանանքների, իր դավանած հին ուղիների դեմ»²: Բայց ահա թե ինչպես է տեսել գրականագետն այդ հանգույցի լուծումը. «Այն (պոլեմիկան – Ս. Ա.) արդյունավետ անդրադարձավ նրա գաղափարական և ստեղծագործական էվոլյուցիայի վրա: Այդ էվոլյուցիան, որ և՛ թեմատիկական, և՛ ժանրային, և՛ մանավանդ՝ էսթետիկական որոշակի սկզբունքների վրա էր խարսխվում, Մահարուն կանգնեցրեց սովետահայ պոեզիայի մայրուղու՝ չարենցյան տրադիցիաների ուղու վրա: Մահարու էվոլյուցիան սկսվեց նրա լիրիկական պոեմներով, շարունակվեց բալլադներում և ավարտվեց «Մրգահաս» գրքով, որտեղ առավել որոշակի արտահայտվեցին նրա ինքնատիպ տաղանդը և գրական վարպետությունը»³:

Թեև Գ. Մահարին 1920–30–ականներին դարձավ բնության, հնձանների շենացող հայրենիքի թեմաներով ժամանակի համար նշանակալի բանաստեղծությունների հեղինակ, անգամ ձևավորեց «բնանկարային քնարերգության»⁴ միանգամայն նոր տրամադրություն, գույներ ու պատկերներ, սակայն դա դեռևս չէր նշանակում «պոլեմիկայի» ավարտ: Մանավանդ որ պոեմներն ու բալլադները չէ, որ դրսևորում էին բանաստեղծի վարպետությունը չափածոյում: Ճիշտ է, հնարավոր չէ անտեսել «Մրգահասի» կարևորությունը տպագրության ժամանակի խորհրդահայ պոեզիայում: Բայց այն ամիսին էր հեղինակի ինչպես չափածոյի, այնպես էլ ներաշխարհի նաև ակնհայտ հակասականության: Գ. Մահարու պոեզիան ինքնատիպ էր այնքանով, որքանով հեղինակին հաջողվում

¹ Շահինեան Գ., Գուրգեն Մահարի, Պեյրուֆ, 1964, էջ 37:

² Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 24:

³ Նույն տեղը, էջ 24–25:

⁴ Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի–քնարերգակը: Տես «Գարուն» ամս., Ե., 1981, թիվ 12, էջ 28:

էր նույնիսկ հրատապ թեմաները մարմնավորել իր քնարական նկարագրին հարազատ մնալով: Այս առումով միանգամայն անվիճելի են Կ. Աղաբեկյանի համառոտ, բայց դիպուկ բնորոշումները. «Չնայած ներքին ծանր տառապանքով նա հաճախ հայտարարում է, որ ինքը շարունակ է հին սրինգը և դարձել է նոր օրերի շեփորահար, բայց ըստ էության նա երկար տարուբերվեց այս հակասական մտքերի մեջ»¹: Նաև՝ «Քնարականության լքումը Մահարուն գրկում է ինքնատիպությունից»²:

Ս. Բողոսյանը ևս, նկատելով Գ. Մահարու պոեզիային բնորոշ երկվությունը, դրան տվել է որքան անսպասելի, նույնքան էլ անհամոզիչ մեկնաբանություն. «Այս տարիներին (1920–30–ականներին — Ս. Ա.) Մահարին հաճախ գրում է գրական դեկլարացիաներ հիշեցնող բանաստեղծություններ («Խոհ», «Եկավ ինձ այցի», «Հաշտություն», «Սոնետ անձկության» և այլն), ուր նա ի լուր բոլորի հրաժարվում է իր, այսպես կոչված, «հին երգերից», սիրո, բնության, հոգեկան ապրումների թեմաներից: Սակայն սրանք, մի տեսակ, վահաններ էին, որոնց ետևում գրողը փարթամորեն աճեցնում էր իսկական պոեզիայի ծաղիկները»³: Կարծում ենք՝ ակնհայտորեն պարզեցվել է հեղինակի հոգեկան ու ստեղծագործական լուրջ դրաման, դրան տրվել գրական խաղի, խորամանկ վարքագծի տեսք:

Խնդրո առարկա բանաստեղծությունների նկատմամբ «մանիֆեստ»–ից և «դեկլարացիա»–ից զատ, թերևս կիրառելի է նաև «ծրագրային» բնորոշումը: Դրանք չափածո տողեր են, որոնցով հեղինակը ձևակերպել է իր անելիքը, գրական գործունեության առաջիկա իր ծրագիրը: Այդ ստեղծագործությունների հետ հպանցիկ ծանոթությունն անգամ ցույց է տալիս, որ Գ. Մահարին որոշակիորեն գիտակցել է երեք կարևոր հանգամանք՝

ա. իր տաղանդի բնույթը և ստեղծագործական հետաքրքրությունների շրջանակը.

բ. ժամանակի պարտադրանքը, որը լրջորեն տարբեր է իր նախապիրություններից.

¹ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 27:

² Նույն տեղը, էջ 30:

³ Բողոսյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1981, էջ 57:

գ. իր ստեղծագործական ճգնաժամը՝ որպես հնարավորից հրաժարումի և ժամանակի պարտադրանքին տուրքի հետևանք:

Ստեղծագործական այս իրադրությունը գոյացել էր ակամա: Դա հասարակական հանգամանքների, նոր կենսապայմանների անկասելի հրամայականի հետևանքն էր և ոչ թե հեղինակի ստեղծագործական հասունացման ճանապարհի հերթական աստիճանը: Ժամանակն իր հարկն էր պահանջում գրողից: Հենց այդ պատճառով էլ Գ. Մահարու ծրագրային բանաստեղծությունները նոր անելիքի, գտնված նոր թեմատիկայի կամ ոճի համար ուրախությունից, պոեզիայի առաջ բացվող նոր հորիզոնի հրապույրից ավելի լցված են հոգեկան այնպիսի ապրումներով, որոնց մեջ գերիշխողը, համենայնդեպս, գոհությունը կամ ոգևորությունը չէ: Ստեղծագործող անհատ և ժամանակաշրջան փոխհարաբերության այս մասնավոր դրսևորումը հետաքրքիր է հեղինակի հատկապես հոգեկան ապրումների բազմազանությամբ: Այդ բանաստեղծությունները միայն որպես մանիֆեստ, դեկլարացիա կամ ծրագրային չափածո դիտարկելը զգալիորեն կվնասի երկվության մեջ հայտնված հեղինակի մարդկային դրաման ճանաչելուն: Իսկ այն, մեղմ ասած, աննախանձելի է:

Դեռևս «Տիտանիկ» (1924) ժողովածուում տպագրված «Մեռնող երգեր» (1920)¹ բանաստեղծության մեջ Գ. Մահարին վարակիչ տխրությանը արձանագրում է հուր հազած աշխարհի համար խորթ ու օտար, սրտակեզ իր երգերի մահը: Բանաստեղծի խոսքը զգալիորեն անորոշ է. այն ասես ավելի շատ տրամադրություն է, հաջողությամբ չափածոյի վերածված անկումային հոգեվիճակ, սակայն վերը նշված հակադրությունն ընդգծված է.

Աշխարհի երգերը հին մեռնում են քո ցուրտ շնչում,—

Աշխարհը հուր է հազել, քո երգը չի ճանաչում.

Աշխարհում սաստիմենտալ, քաղաքում իմ խենթ հոգու,

Մեռնում են խորթ ու օտար սրտակեզ երգերը քո...²

¹ Գ. Մահարու Երկերի ժողովածուի առաջին հատորում (1966) բանաստեղծությունը թվագրված է 1919 թ.:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. առաջին, Ե., 1966, էջ 4:

Բանաստեղծության որոշակիության պակասը կարող է լրացնել հետևյալ հանգամանքը: Գ. Մահարին չնչին խմբագրումներով այն հետագայում ընդգրկել է «Երկերի ժողովածու»-ի առաջին հատորի (1966) «Արտամետյան գիշերներ» շարքում: Ուրեմն խոսքը հայրենի, քայց կորույսյալ եզերքի վերաբերյալ երգի մասին է: Բանաստեղծության հույզը և միտքը խտացնելու, «մեռնող երգեր»-ի առթած խաղաղ, անաղմուկ ցավն ընդգծելու համար հեղինակը դիմել է պոեզիայում իր նախասիրած կոմպոզիցիոն հնարանքներից մեկին: Դա որոշ խմբագրումով կամ տողերի վերադասավորումով բանաստեղծության առաջին տունը վերջին տուն դարձնելն է:

Այսպես՝

Աշխարհում սաստիմենտալ, քաղաքում իմ խենթ հոգու

Հնչում է որթ ու օտար, սրտակեզ սունետը քո:

և

Աշխարհում սաստիմենտալ, քաղաքում իմ խենթ հոգու,

Մեռնում են խորթ ու օտար սրտակեզ երգերը քո...¹

Բայց ժամանակը ցույց տվեց, որ դրանք մեռնող երգեր չէին: Այդ մոտիվը գալիս էր իր էության շաղախից ու ճակատագրից և մի օր, հաղթահարելով արտաքին ու ներքին արգելքները, ավելի հուժկու էր հնչելու: Նույն «Տիտանիկ» (1924) ժողովածուի մեկ այլ՝ «Հանգույցում»² բանաստեղծության մեջ արդեն բացահայտորեն արտահայտվել է ինքնապաշտպանական ըմբոստությունը: Նա գիտակցում է, որ անցյալն ամուր է նստած իր մեջ, ինքը հետը բերել է «գորշ ստվերների» հիշողություններ, ապրում է օրերի «չփոթների տազնապով»: Եվ եթե անգամ

¹ Նույն տեղը, էջ 4:

² Գ. Մահարու «Հնձաններ» ժողովածուում (1959) բանաստեղծությունը թվագրված է 1924 թ.:

*Գուցե վաղն իսկ ես գղջամ
այս երգերի համար հին,
գուցե վաղն իսկ գույների
հյուսկենները միֆանան
կամ կարոտս միօրյա
տարիներով համառի
ու ավելորդ բեռ դառնա
այս երգեցիկ սիմֆոնիան!...*

միևնույն է, ինքն իր մեջ անանց ցավ ունի, հնի հետ՝ անքակտելի կապ: Հասկանում է, որ հայտնվել է վճռական ճամփաբաժանում, որից նոր հեռուներ են երևում, որը շրջադարձային է գալիքի իր ոգով: Բայց անհնար է հեշտությամբ մի կողմ թողնել սկիզբը, հիշողությունը, եթե այն անզամ անհարիր է նորին: Դրանից էլ այն ըմբոստ վճռականությունը, որով գրողը տեր է կանգնում իր կենսափորձին, մտքի ազատության իր իրավունքին:

*պիտի ձջամ օրերիս
շփոթների տագնապով.
— Հեռն պահեք ձեր ձեռքը,
մենք հասել ենք ձեր երթին,
բայց դուք մեր դարը վերջին
չեք ապրել ո՛չ մի բույե...*

Սակայն այդ ինքնավստահությանը չէր վիճակվելու երկար գոյատևել: Նոր քաղաքական կարգը շուտով որոշակիացնում է գրողի ու գրականության նկատմամբ իր վերաբերմունքը, նրանցից իր սպասելիքներն ու հարկը: Այդ ճշգրտումները գրողին ստիպում են ավելի սթափ հայացքով նայել կյանքի իրողություններին, լրջորեն մտածել ոչ միայն սեփական ստեղծագործական սկզբունքների, այլև նոր արվեստում, հատկապես նոր կառուցվող կյանքում տեղ ունենալու մասին:

¹ Այստեղ և այսուհետ բնագրերը մեջբերվել են արդի ուղղագրությամբ:

Ահա հասունացած անհրաժեշտության գիտակցման արտահայտություններից մեկը՝ «Օրեր իմ օրորուն, օրեր անհանգիստ...» (1926): Հուլզի ու զգացմունքի համարյա բացակայությամբ գրված այս բանաստեղծությունը միանշանակ մտքի չափածո շարադրանք է: Առաջին տան երկու տողն իր ձգտումի, իսկ հաջորդ երկուսը՝ դրանից ունեցած մտավախության խոստովանությունն են:

*Հագար թելերով կապում եմ ինձ կյանքին,
Հագար թելերով՝ արևոտ այս գարնան.
— Օրեր իմ օրորուն, օրեր իմ անհանգիստ,
Թող որոնումը ձեր մորմոք չդառնա!:*

Հաջորդ երեք տները ժամանակի ոգուն ձուլվելու, «մարտնչումի բիրտով» գրահավորվելու կոչ ու հորդոր են ինքն իրեն: Հասունացած անհրաժեշտության գիտակցումը («Հերոսաբար անցիր անցման այս կամուրջը»²), սակայն, մի քանի տեղ ձեռք է տալիս, ի հայտ բերում ստեղծագործական իր այն «թուլությունները», որոնք իրեն հարազատ են, և որոնցից դեռ պիտի ազատվի:

*..... թող սիրտդ, սիրտդ,
Որ ցավում է աշնան այս թաց առավոտով:
Ու թող մորմոքը հին էլ ետ չդառնա!:*

Դրանից առաջ՝ 1925 թ. («Այսօր»), Գ. Մահարին իր սրտին հղում էր հորդորով ու խրատով լի խոսք, որի իմաստը սթափ լինելն է («խելոք պիտի մնաս») և հրաժարումը:

*Հինս պետք չէ ո՛չ սեր, ո՛չ էլ քնար,
Ոչ էլ քնքշանք՝ շաղախված հին ցավով:*

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. առաջին, Ե., 1966, էջ 122:

² Նույն տեղը, էջ 122:

³ Նույն տեղը, էջ 122:

*Թող քեզ թույլ նոր օրերի վարդը,
Թող մորմորը¹, թող ցնորքը, անգին,
Այսօր, այսօր դու ավելի հանդարտ ես,
Մի՛րտ անուրախ, իմ գանգրահեր մանկիկ...²*

Այս երկու բանաստեղծությունները նման են ոչ միայն բովանդակությամբ, այլ նաև հեղինակի հոգեվիճակով կամ ստեղծագործելու պահի տրամադրությամբ: Դա սթափ խաղաղությունն է, իրադրության գիտակցումը, բայց որը լցված չէ գտնված, գիտակցվող նորի ուրախությամբ: Ավելին, դա «անուրախ», կոտրված սրտի թևաթափ վիճակ է:

Նոր կյանքին կապվելու, նրա առօրյայով լցվելու ինքն իրեն ուղղված կոչերն ավելի կտրուկ ու միանշանակ են դառնում հատկապես շենացող հայրենիքի բանաստեղծական համայնապատկերում («Մտերիմ խոսքեր»³): Այստեղ բացակայում է նախորդներին բնորոշ հոգեկան կիսաթաքույց խոռովքը: Անցած տարիների կենսափորձն ու ստեղծագործությունն ամփոփելիս էլ ասես շատ ավելի թեթև սրտով է խոսում ճակատագրով իր համար կանխորոշված «ոսկեոր ու մեղմ սրնգի», «շաղոտ»⁴ երգի մասին: Սա հրաժեշտ է մուտքի ստեղծագործական նախասիրություններին («Մնաք բարով, երգեր մշուշոտ ու տարտամ»⁵), որը, սակայն, վերնագրված է «Մոնետ անձկության» (1936): Ուրեմն... թեև հրաժեշտ է տալիս մշուշապատ ու տարտամ երգին, բայց ոչ ուրախությամբ, այլ կարոտով, հոգու անձուկով:

Խոսքերը խոսքեր, սակայն ստեղծագործական հոգեվիճակն ակնհայտորեն մատնում է իրեն թեկուզ հենց միայն նրանով, որ անցյալի նախասիրություններից հրաժարումի և նորը երգելու կոչերն ու պատրաստակամության հավաստիացումները տևել են... տաք տարուց ավելի՝ մինչև իր հանիրավի ազատագրկումը: Այդ հոգեվիճակին բնորոշ էր, մեղմ ասած՝ երկվությունը, սահմանագիծը մեկընդ-

¹ «Մրգահաս» (1933) ժողովածուում «արևը» բառի փոխարեն (էջ 32) այստեղ «մորմոր»-ն է, որն ավելի համահունչ է բանաստեղծության ոգուն:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. առաջին, Ե., 1966, էջ 45:

³ Բանաստեղծությունն անթվագիր է:

⁴ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. առաջին, Ե., 1966, էջ 238:

⁵ Նույն տեղը, էջ 238:

միշտ անցնելու անկարողությունը: Գ. Մահարուն հանգամանքները հրում էին սահմանագծից այս կողմ: Նա փորձում էր անցնել, բայց հակառակ իր կողքին ստեղծագործող ոմանց, ովքեր շնչակտուր փոխել ու փոխում էին իրենց գույնն ըստ պատեհության, չէր կարողանում հայացքը կտրել անցյալից: Դա և՛ ճակատագրի, և՛ ստեղծագործության առումով իր խոցելի տեղն էր 1920–30–ական թվականների մթնոլորտում: Որ Գ. Մահարուն իսկապես չի հաջողվել մեկընդմիջտ մի կողմ թողնել «ոգին հին երգի», երևում է հրաժարումի երգերի թվականներին գրած այլ բանաստեղծություններից ևս:

*Այսօր ոգին հին երգի
Ծեծեց իմ դուռը,
Ու երբ բացի ես դուռը՝
Ընկել է սեւին-
Ճերմակ, ճերմակ մի աղջիկ՝
Բերնին փրփուրը,
Թղթե ծաղկած մի պսակ
Դեղին վարսերին:՝*

Բանաստեղծ Գ. Մահարու այս ինքնավստահ հավաստումը 1926 թ. է վերաբերում: Բայց ժամանակը ցույց տվեց, որ ավելորդ էր այն: 1933 թ. գրված «Շունը» բանաստեղծությունը դրա վկայություններից է: Թեև հեղինակի գրասեղանը ծանրաբեռն է նոր երգերով, բայց «տխրության շունը» ողջ գիշեր հաչացել ու նվազել է իր տան շեմին: Այստեղ էլ հին երգի ոգին խորհրդանշող տխրության շունը ներկայացվում է «անշնչացած»:

*Ու ընկել էր իմ սեւին անշնչացած, անկենդան
Տխրության շունը,
Աչքերը փակ, վայրենի, անօթևան ու հերթափ...*

Ուրեմն այն չէր մեռել, ինչպես հավաստիացնում էր բանաստեղծը 1926 թ.: Եթե վերադարձել է, ուրեմն ողջ այդ ընթացքում, թեկուզ

¹ Նույն տեղը, էջ 70:

անտեսված ու արհամարհված, գոյություն է ունեցել, իրեն զգալ տվել: Խոստովանության արժեք ունի բանաստեղծության տողերից մեկը.

Սովերի պես սովերիս հետևել է նա համառ...¹

Դեռևս 1924 թ. Գ. Մահարին հրապարակավ ազդարարել էր.

*Վերջին պոետն եմ, լսեցեք ինձ,
Վերջին կարոտն եմ՝ նահրաբաղձ...
Ինձանից հետո վիհ կբացվի,
Սահմանագիծը կլինի պարզ:*

«Վերջին պոետը», «սահմանագիծը», «վիհը» և այլ արտահայտություններ, թեև անորոշություններով, բայց մարմնավորում են հնի ու նորի սահմանում հայտնված գրողի տազնապները, ինչ-որ թանկ բան կորցնելու մտավախությունը և նորի առաջ շփոթմունքը:

*Կբայլեմ հետո դեպի քաղաք,
Ու հին սրինգը նետելով դեմ,
Կվերցնեմ շեփո՞ր բազմադադակ,
Պղնձե երգեր հետո կերգեմ:*

*Իսկ ինձանից հետո վիհ կբացվի
Սահմանագիծը կլինի պարզ.
Վերջին պոետն եմ, լսեցեք ինձ,
Վերջին կարոտն եմ՝ նահրաբաղձ²:*

«Մրգահաս» ժողովածուից սկսած՝ «Վերջինը» վերնագրով ներկայացված այս բանաստեղծությունը նախապես ունեցել է «Ես» («Յես») վերնագիրը³: Գ. Մահարին հետագայում վերամշակել է բանաստեղ-

¹ Նույն տեղը, էջ 217:

² Նույն տեղը, էջ 28:

³ Մահարի Գ., Տիտանիկ, Լենինական, 1924, էջ 5:

ծությունը, որի արդյունքում դուրս է մնացել հնի և նորի ճամփաբաժանում հայտնված պոետի անորոշ խոսքն ու շփոթմունքը մարմնավորող արտահայտություններից մի խումբ: Օրինակ՝

*Վերջին պոետն եմ, որ եկել եմ
շփոթ գույների հյուսկեններից...*

..... որ տեսել եմ
վառվող գծերը հանգույցների,

տազնապն իմ շփոթ ու անծիր է:

Արդեն «Տիտանիկում» (1924) տպագրված այս բանաստեղծությունը թեկուզ ուրիշ վերնագրով (իմիջիայրոց, բանաստեղծության բովանդակության առումով կարելի է երկու վերնագրերն էլ հաջողված համարել) նոր ժողովածուի մեջ ընդգրկելը, նույնիսկ նրանով ժողովածուն բացելը պատահական չէ: «Մրգահասի» մուտքի «Երկու խոսքում» Գ. Մահարին նշում է, որ գրքում չի ընդգրկել «բազմաթիվ բանաստեղծություններ և պոեմներ», սակայն ավելորդ չի համարել ընդգրկել իր անցած «գրական ճանապարհը»¹ ցույց տվող բանաստեղծություններ: «Վերջինը» (1924) դրանցից մեկն է և ժողովածուի առաջին բանաստեղծությունը: Ուրեմն՝ հեղինակը ժողովածուի տպագրության ժամանակ էլ կարևորել է համարյա տաս տարի առաջ գրած բանաստեղծության բովանդակությունը, նրանում արտահայտված ստեղծագործական հոգեվիճակը:

Գիտակցելով «պղնձե երգերի» անխուսափելիությունը՝ համեմայնդեալս անհրաժեշտ է համարում հրապարակել «նահրաբաղձ» իր էության մտատանջությունները: Թեև չի մանրամասնում, սակայն ակնհայտ է, որ «սահմանագիծն» ու «վիհը» նոր քաղաքական հանգամանքների բերումով ձևավորված երկընտրանքի խնդիր էր: Ընդ որում, ընտրության տարբերակը... կանխորոշված մատուցվում էր: Գ. Մահարին չի անտեսել ավերի ու որբի երկրի թեկուզ մի փոքր մասում կյանքի վերածնության նշանները: Սիրտն ուտող թախծի «ժանտաթեթթ վար-

¹ Մահարի Գ., Մրգահաս, Ե., 1933, էջ 5:

դերի», «ցավով դժգունող երգերի» անխուսափելիությամբ էլ՝ նա բաց է նոր կյանքի ուրախությունների առաջ («Բրունզե լուսին» (1927): Բայց դրանով հոգեբանական իրադրությունը չի պարզվում: Ճշմարտախոս արվեստագետի պատասխանատվությունը ստիպում է չգունազարդել նոր կյանքը, չանտեսել առկա թշվառությունը: Եթե պետք լինի, ինքն էլ կարող է չլսված խոսքերով գովերգել իր երկիրը: Բայց երկրին դա չէ, որ հարկավոր է՝ «խնդությունն այդ սին ու թեթև...»:

*Երկիր հյուղերի, պասկ հասկե,
Եթե պետք է քեզ անվերջ գովել,
Ես էլ կգտնեմ ոսկե խոսքեր,
Խոսքեր, որ չունի ոչ մի պոետ...
Եվ միթե այդ է քեզ հարկավոր,
Եվ կարո՞տ ես դու նրան միթե՝
Հաճույքին այդ խեղճ ու անկարող,
Ու խնդությանն այդ սին ու թեթև...*

.....
*Հիվանդ է հոգիս քո ցավերով,
Երկաթի սերը տանջում է քեզ,
Կարո՞տս խորն է ու ավերող,
Իսկ քո թևերին աթար ու դեզ...¹*

Մանավանդ այդ օրերի համար սա լուրջ, ներհուն դիտարկում էր, նաև գրականության դերի, գրողի կոչման ճշգրտում: Իրենը վատի, պակասության ցավն ու հոգսն է: «Երկիր» (1925) վերնագրով այս ծավալուն բանաստեղծությամբ դժվար չէ ամբողջական պատկերացում կազմել հոգեբանական այն անելանելի վիճակի վերաբերյալ, որի մեջ հայտնվել էր Գ. Մահարին: Սահմանազօհ այն կողմում անդարձ կորուստների կսկիծն էր, այս կողմում՝ աննախադեպ թշվառությունը: Առաջինի մասին չէր կարելի գրել ու խոսել, երկրորդի մասին կարելի էր գրել, բաց կարմիր ակնոցների տոնականությամբ՝ շատ ու շատ բաներ անտեսելով:

Գ. Մահարուն դժվարությամբ էր հաջողվում համակերպվել թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի հետ: Անխուսափելի էր դառնում ստեղծագործական կեցության այն կերպը, որին բնորոշ է ինքնամիտի, ընդհանուր եռուզեռից մեկուսի լինելը: Մինչդեռ հենց իր աշխարհի մեջ էր հաճախ նրա վտանգավոր մխիթարությունը:

*Ու երգում է թախիծը անօթևան սրտում քո,
Ու թախիծն այդ քաղցր է ու թախիծն այդ թո՛ւյն է...¹
(«Ինձ հետ», 1929)*

Ստեղծագործական այսպիսի մթնոլորտում, ճգնաժամի մոտ հոգեկան երկփեղկվածության իրադրությունում օրինաչափ են այն բանաստեղծությունները, որոնք կարելի է պայմանականորեն անվանել «հակածրագրային»: Դրանք սթափության, անհրաժեշտի գիտակցման նկատմամբ գրական նախասիրության հաղթանակի դրսևորումներն են: Նաև իր անգորության, սրնգի, տխրության ստեղծագործական ներշնչանքին հոգեհարազատության անուղղակի խոստովանությունը:

*Տխուր իմ տխրություն,
Անուշ իմ ցավ,
Մտար դու իմ սիրտը
Ու էլ չանցար:*

*Բախտ իմ սևազգեստ,
Հարազանտ բույր,
Հնազանդ եմ քո դեմ,
Եվ կո՛ւյր:*

*Համբուրում եմ ահա
Մատներդ պաղ,
Քո գիրկն ինձ համար
Շիրիմ ու բախտ...²*

(«Տխրություն», 1926)

¹ Նույն տեղը, էջ 203:

² Նույն տեղը, էջ 110:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. առաջին, Ե., 1966, էջ 137:

Ճակատագրով դատապարտվածությանը հնազանդ լինելու, սեփական խաչը կրելու պատրաստակամությունը հասկանալի պատճառով շաղախված է տառապանքով ու ցավով: Նոր օրերի երգիչը դառնալու իր պատրաստակամության ու վճռականության վերաբերյալ հայտարարություններից հետո նա պետք է որ ուրախությամբ հրապարակեր իր ստեղծագործական աշխարհում կույր ու խեղճ սրնգահարի մահը: Մինչդեռ հնարավոր չէ չնկատել «Սրինգ» (1927) բանաստեղծության գերիշխող տրամադրությունը՝ կորստի ցավը:

*Ու կմեննի նա մի օր
Այդ մայթերի վրա պառ,
Սրնգահարը կույր ու խեղճ,
Ու փողոցը կդառնա
Նրա համար ցուրտ դագաղ¹:*

Նույն թվականին գրված «Առաջինը» բանաստեղծության մեջ հեղինակի պահվածքը շատ ավելի հաստատուն է, իր ճշմարտության մեջ աներեր: Հակառակ «Վերջինը» (1924) բանաստեղծության տագնապոտ կոչերին («Վերջին պոետն եմ, լսեցեք ինձ, / Վերջին կարոտն եմ նաիրաբաղձ...»)՝ այստեղ ամբողջ ձայնով խոսում է համոզմունքը, անսխալականության վստահությունը, որով էլ դիմում է «վերջին պոետ»-ին.

*Որքան խաչեն քեզ ու հայիոյն,
Այնքան թող երգդ խորունկ հուզե
կամ
Վերջինը չեմ ես, հասկացե՛ք ինձ,
Ու բորբ կարոտն իմ վերջինը չէ...²*

Այս բանաստեղծությունը խմբագրվել է՝ էականորեն փոխելով թուվանդակությունը: «Մրգահասի» և «Երկերի ժողովածուի» առաջին

¹ Նույն տեղը, էջ 76:

² Նույն տեղը, էջ 78:

հատորի (1966) տարբերակների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ առաջին տունը լրջորեն վերափոխվել է՝ արտահայտելով միանգամայն հակադիր միտք ու տրամադրություն:

Այսպես՝ «Մրգահասի» տարբերակը՝

*Ես վերջինը չեմ, հասկացե՛ք ինձ,
Եվ որբ կարոտն իմ վերջինը չէ,
Ախ, կծնվի դեռ այնքան թախիծ,
Այնքան վիհեր դեռ պիտի շնչեն:*

Առաջին հատորի տարբերակը՝

*Ես վերջինը չեմ, հասկացե՛ք ինձ,
Եվ բորբ կարոտն իմ վերջինը չէ,
Կմահանաս դու, կապույտ թախիծ,
Այնքան նոր երգեր պիտի հնչեն:*

Ակնհայտ է, որ առաջին տունը նախնական տարբերակով ավելի համահունչ է բանաստեղծությանը:

Նկատի ունենալով դիտարկված ստեղծագործությունները՝ կարելի է փաստել, որ 1920–30-ականներին բանաստեղծ Գ. Մահարին ըստ էության կանգնած էր «իր ներքին մարդուն»¹, բանաստեղծական էությանը դավելու երկրնտրանքի առաջ: Իսկ դա ոչ այնքան թեմատիկայի, որքան ստեղծագործական նկարագրի խնդիր էր: Որովհետև բոլոր այն դեպքերում, երբ Գ. Մահարին հարազատ է մնացել քնարական իր էությանը, քառապաշարին, նույնիսկ նոր կյանքի, հնձանների, շենացող երկրի երգը ստացվել է անբռնագրոս, անկեղծ ու սրտառույզ: Այս ստեղծագործություններում գերիշխող է հեղինակի ներքին խաղաղությունը, աներկդիմի խոսքի միանշանակությունը:

Ծավալով ու քանակով քիչ չեն Գ. Մահարու նաև այն չափածո ստեղծագործությունները, որոնք շարադրվել են ժամանակի անցողիկ գրական հովերի չափանիշներով: Ու դժվար է համաձայնել գրականագետի կարծիքի հետ, թե իբր «Բանաստեղծութեան մեջ (Գ. Մահարի

¹ Մահարի Գ., Տիտանիկ, Լենինական, 1924, էջ 20:

րու – Ս. Ա.) նորի փառաբանումը անլի տեսական հրաւրի բնոյթ կը ստանայ, քան՝ գործնական իրականացումի¹: Հեղափոխության, քաղաքացիական պատերազմի, երկաթի ու շինարարության մոտիվներով նրա բազմաթիվ ստեղծագործությունները ժամանակի գրական կաղապարի հարահուսից են և ինքնատիպ միայն նրանով, որ մահարիական չեն: Մինչդեռ հաճախ գրական փորձարարության նմանվող այդ գործերը նրանից բավական ժամանակ ու ջանք են խլել:

Գ. Մահարու ստեղծագործական առաջին քայլերը եղան դարասկզբի ազգային ողբերգության մեջ ծավալված անձնական ցավի ու անդարձ կորուստների, որբանոցային անհեռանկար կյանքի տպավորություններով: Պատանեկան տարիքին բնորոշ կենսասիրությանն ու լավատեսությանը հակառակ՝ դրանք հուսալքության, անորոշության մորմոքներ էին²: Միգուցե հենց այդպես էլ կընթանար քնարական խառնվածքի նրա բանաստեղծական նկարագրի ինքնահաստատումը: Սակայն հեղափոխական անցուղարձը, քաղաքական նոր կարգի հաստատումն Արևելյան Հայաստանում բերեցին նոր գեղագիտություն, պահանջեցին նաև գրականության թարմացում նոր թեմաներով ու արտահայտչամիջոցներով: Շուտով այդ անհրաժեշտությունը վերածվեց վարչական պարտադրանքի՝ տեղի տալով դաժան հավատաքնությունների՝ գրականության պատմությանը հայտնի ու անհայտ բազմաթիվ ողբերգություններով: Մի բան է, երբ գրողն իր ներքին համոզմունքով, ստեղծագործական ազատ նախասիրություններով տեղավորվում էր նոր գեղագիտության ձևարկանդակային համակարգում: Միանգամայն այլ է, երբ գրողն ստիպված էր դառնալ ժամանակի խոսասիրողն ըստ պարտադրված գեղագիտության՝ մանավանդ հալածանքից ու սադրանքից պաշտպանվելու, հասարակարգի խորթ-թշնամական տարրերի շարքում չհայտնվելու համար: Նորի, ժամանակակցի, պաշտոնապես պահանջվողի շրջանակներում լինելը եթե գրողի նույնիսկ անկեղծ ձգտումն էլ էր, միևնույն է, դրանից նրա ստեղծագործական անհատականությունը սուտում էր, որովհետև այդ նորի ու պահանջվածի գեղարվեստական

մարմնավորումները ոչ թե ինքնաբուխ էին, այլ անհրաժեշտության գիտակցման դրսևորումներ:

Գ. Մահարին քնարական ներհայեցումի բանաստեղծ էր: Դա նրա ինքնաբուխ էությունն էր: Դրանից հեռանալու՝ հեղափոխության, սոցիալիստական շինարարության բանաստեղծ դառնալու ամեն ճիգ ու ջանք հանգեցնում էր իր էությանը խորթացնող երկատման: Նրա նույնիսկ հնձանների, աշխատանքի ու մրգահասի երգերը հաճախ զուրկ են նոր կյանքի քաղաքական բովանդակությունից: Դրանցում ավելի շատ շենացող երկրի, ավերումից ու կոտորածից աչք բացող իր ժողովրդի համար ուրախ բանաստեղծի ապրումներն են, քան սոցիալիստական աշխատանքի նկարագրությունը կամ գաղափարախոսությունը: Բոլոր այն դեպքերում, երբ նա փորձում է բանաստեղծության նյութ դարձնել երկրորդը, հայտնվում է իրեն խորթ ստեղծագործական գոյակերպի մեջ: Դա չապրված, իր աշխարհը չդարձած կենսական մի միջավայր էր, որն իր համար դեռ ճակատագիր, էություն ու կենսասիրտ չէր դարձել: Մինչդեռ դրանից առաջ նա արդեն ապրել էր իր աշխարհի ձևավորման վրա էական ազդեցություն թողած կենսասիրտ, համազգային ճակատագրական անցուղարձերի դառը փորձ:

Այսպես, հանգամանքների բերումով, Գ. Մահարին հայտնվել էր այն հեղինակների շարքում, ում ստեղծագործական ինքնատիպությունը լրջորեն տարբերվում էր ժամանակի գրական մթնոլորտի ստանդարտացված չափի ու կշռույթից: Իր ինքնատիպությունը քնարական պատկերներով ու խորհրդանիշներով վկայակոչած Գ. Մահարուն այդպես էլ չհաջողվեց դառնալ հեղափոխական պայքարի, սոցիալիստական ոգևորության ու շինարարության, երկաթի ու շեփոթի ինքնամոռաց բանաստեղծ: Դրան չօգնեցին ո՛չ սպառնալի քննադատությունը, ո՛չ հասունացած անհրաժեշտության հեղինակային գիտակցումը, որն արտահայտվեց ծրագրային ամբողջ խումբ բանաստեղծությունների ձևով: Գրողի տաղանդի բնույթը չէր հնազանդվում գիտակցությանը: Իսկ ժամանակի գրական մթնոլորտը ոչ մի կերպ չէր ուզում ընդունել մահարիական սրնգի նվագների գոյության իրավունքը¹: Թշնաման-

¹ Շահինեան Գ., Գուրգեն Մահարի, Պեյրուք, 1964, էջ 37:

² Մահարի Գ., Արտամետայան գիշերներ, Ե., 2006, էջ 11–97:

¹ Այս ժամանակաշրջանի գրական մթնոլորտի վերաբերյալ տես Աձեմյան Գ., Գուրգեն Մահարու վաղ ողբականը («Նոր-Դար», Ե., 2002, հ. 2–3, էջ 28–42):

քի հասնող անհանդուրժողականությունը ստիպում էր պաշտպանվել՝ պաշտպանելով գրական ինքնության և ինքնաբուխ գրականության իրավունքը: Դրա դրսևորումներից մեկը եղավ «Գրական դիրքերում» ամսագրի խմբագրությանն ուղղված նամակն օրերի պոեզիայի վիճակի վերաբերյալ բանավեճի առիթով: Գ. Մահարին բացահայտ ու աներկիմաստ շարադրել էր իր սկզբունքները:

1. Պետք է պայքարել սխեմատիզմի դեմ:

2. «Մենք չենք ժխտում «ինքն իրեն վերափոխելու, վերամշակելու խնդիրը» (Ն. Ջարյան), բայց եթե այդ պիտի կատարվի պոետական ներքինը խեղաթյուրելու և այլանդակելու գնով, հրաժարվում ենք դրանից»:

Մարքսով «... շատերն են փորձում ծածկել իրենց պոետական անճոռնի աղամամերկությունը: ... Ես ընդգծում եմ այն միտքը, որ մարքսիստ լինելուց հետո կամ առաջ, պետք է քիչ էլ ... պոետ լինել: ... Մարքսիզմը հզոր ուսմունք է, բայց մարքսիզմը չի կարող Մարքսին (?) Ապոլոն դարձնել»¹:

Թեև Գ. Մահարու չափածոյի ժողովածուները հաճախ (մանավանդ 1920-ական թվականներին) փոքրիկ գրքույկներ էին, բայց համարյա բոլորի մեջ արտահայտվել է բանաստեղծի հոգեբանական ճգնաժամը: Դրանից է, որ ուսումնասիրողները չեն անտեսել նրա ինքնահաստատման ճանապարհի տևականությունն ու դժվարությունը: Մանավանդ որ առկա էր «Մրգահասը», որը դարձավ նրա բանաստեղծական ուղու և ճակատագրի ամփոփը: Այդ ժողովածուն Գ. Մահարի բանաստեղծի սահմանային վիճակի ամենամբողջական հավաստումն էր ավելի, քան մինչ այդ որևէ գիրք: Մի կողմում ինքնաբուխ, անկեղծ, թեկուզ և ազդեցություններ ցույց տվող, բայց խոհուն, քնարական, ներաշխարհի նրբին զգացողությունների, ինտիմ հույզ ու ապրումի բանաստեղծն էր: Մյուս կողմում՝ ժամանակի հարկադրանքին կամաակամա տուրք տվող, իր բանաստեղծական անհատականությունից ու էությունից, մարդկային կենսափորձից հեռու, չապրված, համոզմունք չդարձած գաղափարներ բանաստեղծականացնողը: Այս ճամփան փակուղի էր: Այստեղ էլ ակնհայտ էին ազդեցությունները, որոնք,

սակայն, չէին տանում սեփական անհատականության հայտնաբերմանն ու հաստատմանը: Մերօրյա մոտեցմամբ սխալ չի լինի արձանագրել, որ Գ. Մահարու չափածոյի ակամա արժեքը նաև ստեղծագործական անհատականության և իր ժամանակների գաղափարական պարտադրանքի հակասության արտացոլման մեջ է:

Բանաստեղծությունների այդ ժողովածուի տպագրությանը մերձ տարիներին, երբ հասարակական ու գրական միջավայրն անհիմն չափազանցությամբ խիստ քաղաքականացված-գաղափարականացված էր, ակնհայտ դարձավ, որ Գ. Մահարին գրողական իր ինքնատիպությունը պետք է փնտրի ոչ թե հեղափոխական ու սոցիալիստական շինարարության ներկայի, այլ դրան նախորդած իր կենսափորձային անցյալի թեմատիկայում: Նույն այդ տարիներին արձակում ձգնաժամն արդեն հաղթահարվել էր, ինքնահաստատումը՝ կայացել: Դա նրա համար համարժեք էր կյանքում կամ գրականության մեջ հաստատվելու միջև ընտրություն կատարելուն: Գ. Մահարին ընտրեց երկրորդը:

«Մրգահասից» հետո նա չդադարեց բանաստեղծություն գրելուց: Բայց դրանք արդեն առանձին հոգեվիճակների, կենսական իրադրությունների չափածո արձագանքներ են, դեռևս երիտասարդական տարիներին ձևավորված վարպետության հատ ու կենտ դրսևորումներ, որոնք, սակայն, այլևս ոչինչ նոր չէին կարող հավելել ո՛չ իր, ո՛չ խորհրդահայ պոեզիային: Հատկապես «Մանկություն» (1928) և «Պատանեկություն» (1929-1930) վիպակներից հետո ակնհայտ դարձավ, որ եթե Գ. Մահարին հայ գրականության մեջ մնայուն ասելիք կարող է ունենալ, ապա միայն արձակով: Մանավանդ որ այն անմիջապես դրսևորեց արձակագրին բնորոշ ամենանշանակալի ոճական առանձնահատկություններից մեկը, որը համարյա չէր արտահայտվում չափածոյում: Դա հազվագյուտ տաղանդի այն որակն էր, որը դրսևորվում էր իբրև լաց ու ծիծաղի վարպետ համադրում:

Եթե գրողի 1920-30-ականների և չափածոն, և արձակը դիտարկենք համադրելով, ապա անմիջապես նկատելի ամենաէականը կլինի գրողի ու իր գրականության երկփեղկվածությունը: Մի կողմից նա ձգտում է լինել նոր կյանքի երգիչը, մյուս կողմից նրան կարծես առանց

¹ «Գրական դիրքերում» ամս., Ե., 1930, թիվ 6, էջ 54:

լուրջ ջանքերի, բայց նախանձելի գեղարվեստական արդյունքով տրվում է հին, թիկունքում մնացած կյանքը՝ համարյա զերծ արտացոլման դասակարգային, հեղափոխական բովանդակությունից: Ի վերջո նրա «ներքին մարդը» հաղթահարում է ժամանակի պարտադրանքը և մանավանդ արձակում ողջ ձայնով խոսում «նաիրաբաղձ» գրական հղացումներով:

ԳՐԱԿԱՆ ՄՈՒՏՔԻ ԱՐՁԱԿԸ

Հակառակ հայտնված տեսակետի («Նրա արձակը խուսափեց երկունքի ցավերից...»¹)՝ Գ. Մահարու արձակը ևս անցել է փնտրտուքի, ինքնահաստատման որոշ ճանապարհ: Ուղղակի այն չափածոյի համեմատ կարճատև էր, ավելի արդյունավետ: Հենց այդ պատճառով էլ չափածոյին զուգահեռ շարադրվող պատմվածքների այդ խմբին կարելի էր և չանդրադառնալ. նրանք այսօր ունեն զուտ գրապատմական արժեք: Թեև ներկայի թեմաներով ու հասարակական խնդիրներով մտահղացված պատմվածքները նրա համար դեռևս փորձարարության դաշտ էին, սակայն դրանք են հայ գրականության ամենաինքնատիպ իրողություններից մեկի՝ մահարիական արձակի սկիզբը և հենց դրանով էլ՝ ուշադրության արժանի:

Գ. Մահարու 1920–30–ականների պատմվածքները չեն վրիպել նրա ստեղծագործությունն ուսումնասիրած գրականագետների ուշադրությունից (Ս. Աղաբաբյան, Գ. Շահինյան, Կ. Աղաբեկյան, Ս. Բողոսյան): Նույնիսկ ավելին՝ դրանք վերլուծվել են համարյա հատ առ հատ: Այսպես, օրինակ, Ս. Աղաբաբյանը Գ. Մահարու պատմվածքները հիմնականում քննում է թեմատիկ արժարժումների շրջանակներում՝ խորհրդային ընտանիք և պրոլետարական էթիկա, սիրո պրոբլեմ, անցվորներ և եկվորներ²: Գ. Շահինյանը խնդրո առարկա պատմվածքները ճշմարտացիորեն դիտարկում է «Որոնումի ժամանակաշրջան»³ քննորոշված ստեղծագործական ժամանակահատվածի մեջ: Նրա գեա-

հատականները, անկախ համոզիչ լինել կամ չլինելուց, ունեն կարևոր տարբերություն: Նա պարտավորված չէր լինել խորհրդային գրականագիտական մտքի ներկայացուցիչը և ավելի ազատ է գաղափարախոսական կողմնորոշիչներից: Կ. Աղաբեկյանի վերլուծությունները նույնպես պատմվածքների թեմատիկ տարբերակման շրջանակներում են մնում՝ շահեկանորեն հարստացված ու մանրամասնված օրերի գրապայքարի, գրողների և քննադատների տեսակետների փաստարկումներով: Նրա դիտարկումների մեջ կա էական մի նկատառում: Դա հետևյալն է. «Այսօրվա հեռավորությունից առավել ևս արժեքավոր է թվում Մահարու մղած պայքարը մարդկային ապրումների ինքնուրույնությունը հաստատելու ճանապարհին, որովհետև այն առնչվում էր նաև սխեմատիզմի դեմ մղվող պայքարին»⁴: Ցավոք սրտի, գրականագետը չի մանրամասնել իր դիտարկումը: Այլապես ակնհայտ կդառնար, որ սխեմատիզմի դեմ մղվող մահարիական պայքարը վերաբերում է ոչ միայն մարդկային ապրումներին, այլ նաև հին կյանքի խորհրդանիշ անցվորների ու նորը ներկայացնող եկվորների սոցիալական նկարագրին:

Հիմնականում թեմատիկ տարբերակման ու խմբավորման սկզբունքով վերլուծությունները հանգեցրել են նրան, որ, ասենք, «Մայրը» (1927), «Էլեկտրական լուսին»² և նման այլ պատմվածքների շարքում առանց տարբերակման ներկայացվել են նաև «Հին այգու պատմությունը» (1928), «Երբ գարունը բացվում է» (1928), նույնիսկ «Լուսինը ձախից կամ սովորական սեր» (1927–28) գործերը: Վերջինները գրության տարիներին վեճեր հարուցած և անգամ քաղաքական գնահատականների արժանացած ստեղծագործություններից են: Կարելի է մտածել, որ դրան լավատեղյակ գրականագետներն այդպես են վարվել հանուն Գ. Մահարու՝ հանիրավի բռնադատվածին և կյանքից ու գրականությունից վտարվածին «վերադարձնելու» համար. իրականությունը դարձյալ խորհրդային էր (թեկուզ և ձնհալի մթնոլորտով) ու պետք էր որոշ բաներ չնկատելու տալ: Սակայն այսօր Գ. Մահարին այդպիսի անտեսումների կարիք չունի:

¹ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 106:

² «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» (1929) գրքում անթվագիր է, իսկ «Երիտասարդության սեմին» (1956) և հաջորդ ժողովածուներում՝ 1927:

¹ Բողոսյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1981, էջ 92:

² Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 74–84:

³ Շահինյան Գ., Գուրգեն Մահարի, Պեյրուք, 1964:

Գ. Մահարու՝ ժամանակակից թեմատիկայի պատմվածքները կարելի է բաժանել երկու մասի: Մի խումբ են կազմում առաջադրված խնդրի, թեմայի և սյուժեի հանգուցալուծման որոշակիությամբ, ավարտվածությամբ ու հեղինակի ասելիքի միանշանակությամբ առանձնացողները: Խոսքն այստեղ ոչ այնքան այդ ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժանիքների, որքան առաջադիր խնդրի և այն մարմնավորող հյուսվածքի որոշակի ավարտվածության մասին է: Այս խմբի պատմվածքներն արժարժում են գրության ժամանակների հասարակական-քաղաքական ամենահրատապ, պահանջարկ ունեցող ու խրախուսվող թեմաներ: «Մայրը» (1927) պատմվածքը կառուցված է միակ հերոսի ներքին խոսքով: Դա քաղաքական գործունեության պատճառով բանտարկված որդուն այցի գնացող մոր մտքերն են նախախորհրդային անցյալի ու խորհրդային ներկայի վերաբերյալ: Թվում է, թե հեշտ բան է երկիրը քարոքանդ արած հների ու շենացնող նորերի տարբերությունը տեսնելը: Մայրը դա գիտակցում է ու նեղվում որդու համար, որը չի հասկացել այդքանը և համագործակցել է հների հետ: Սոցիալիստական շինարարությունը, նոր կյանքի կառուցման տարերքը նույնպես ունի իր համոզված ներկայացուցիչները: Կուսդպրոցի սովորող Սերգոյի և ակտիվիստ Թամուշի համար («Էլեկտրական լուսին») նոր միայն բացվում է գոյության հմայքն ու իմաստը, որովհետև աղքատի ու շահագործվածի երազանքն իրականություն դառնալու հնարավորություն է ստացել: Իրենք էլ դրա ակտիվ մասնակիցներն են:

Գրության ժամանակների համար պարզ ու սովորական ասելիք, կենսագրության, նկարագրի կայունացած գծերով կերպարներ, արտացոլվող կենսական նյութի նկատմամբ մահարիական ակտիվ վերաբերմունքից զուրկ շարադրանքներ: Թեկուզ սակավաթիվ, բայց հետագայում ևս այսպիսի պատմվածքներ գրվեցին: «Երգի և աշխատանքի լեզուն» (1933) ակնարկախառն մի պատմություն է սոցիալիստական շինարարությանը զուգահեռ անձնական երջանկություն գտած մարդկանց մասին: Իսկ ահա «Սարդերը» (1933-34) սոցիալիստական շինարարության ճակատում վնասարարության և վնասարարների դատապարտվածությունն է մերկացնում՝ ժամանակին

ընտրոշ ագիտացիոն պաթոսով: Ակնհայտ է գրականությունը կյանքին մոտեցնելու, խորհրդային աշխատանքային առօրյան և քաղաքական գաղափարախոսությունը գեղարվեստական նյութի փոխակերպելու ձգտումը: Սակայն սրանց և համանման մյուս բոլոր ստեղծագործություններին էլ բնորոշ է չապրված կենսական նյութի մակերեսայնությունը, դեռևս իմաստավորված կենսափորձ չդարձած խորհրդային բարդ ու հակասական իրականության հպանցիկ նկարագրությունը: Ոձի մահարիական աշխուժությամբ, հումորի վարպետ գործադրումով առանձնանում է թերևս միայն «Մեծ գործի սկիզբը» (1934) պատմվածքը: Այստեղ որբանոցային կյանքի առօրյան փետրվարյան խոռվության առիթով հմտորեն «հարստացվել է» պատանիների «գիտակցված» քաղաքական կողմնորոշումով:

Պատմվածքների այս խմբում քաղաքական գաղափարախոսությամբ և դասակարգային անհանդուրժողականությամբ առանձնանում է «Օրերը»: Հերոսուհին, որ սիրում է հարուստ ու ողորմած լինել, չի ընդունում, մերժում է աղքատությունը: Նա այնքան «ողջախոհ» չէ, որպեսզի հասկանա, որ օրերն իրեն դնելու են ճիշտ տեղում, և իրենից, իր հպարտ կեցվածքից, աղքատներին ուղղված ողորմածությամբ լի իր հայացքից ոչինչ չի մնալու: Որովհետև... «այսօր մենք ունենք բանվորական դիկտատուրա. նա թքեց բոլոր ողորմած տիկիներին ողորմածության վրա և նրանց վրա, որոնք գեղեցիկ գլխարկներով և ոտներով միայն ի վիճակի էին մտածել, զգալ...»: Թեև հեղինակը փորձում է անցյալի անդարձության մասին խոհական մթնոլորտ ստեղծել, ցույց տալ, որ ներկա օրերի խորհուրդը հենց դա է, բայց և այնպես, պատմվածքի առանցքը վերը բերված միտքն է:

Գ. Մահարին այս շրջանում ծրագրային մի շարք բանաստեղծություններ է գրել: Դրանք արտահայտում են գրականությանը և թեմայի, և բովանդակության առումով ժամանակի առաջադրած պահանջի իր գիտակցումը: Արձակում անհամեմատ ավելի քիչ են Գ. Մահարու այն գործերը, որոնք կարելի է ծրագրային համարել: Դրանցից է 1928 թվականին շարադրված «Ծառերը ոսկևորվում են» գրույցը: Այստեղ էլ, ինչպես չափածոյում, նա առաջադրում է իր համար ուղենիշ կար-

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երրորդ, Ե., 1975, էջ 153:

գախոս («Անօրյան, ահա իմաստությունը, գեղեցկությունն ու շոշափն-լին»¹), փորձում իրագործել: Դիտարկված պատմվածքները հեղինակի այս ստեղծագործական ծրագրի մարմնավորման թույլ փորձեր են:

Առավել հետաքրքիր են 1920–30–ականների խորհրդային իրակա-նության թեմաներով Գ. Մահարու շարադրած այն պատմվածքները, որոնք առաջիններից տարբեր՝ երկրորդ խումբն են կազմում: Սրան-ցում ակնհայտ է համեմատաբար ազատ, ստանդարտները խախտած մտքի աշխատանքը, ոչ միագիծ, ոչ պարզ լուծումներ գտնելու հեղի-նակի ձգտումը: Ժամանակակից թեմատիկայում ստեղծագործական ինքնատիպության փնտրտուքի դրսևորում էր դա: Նորը հասկանալու Գ. Մահարու ձգտումը հուշում էր, որ գրականության մեջ պետք է տեղ թողնել նաև այլակարծությանը, ընդդիմությանը: Բայց որովհետև նորի մեջ շատ քան դեռ անորոշ էր, անհասկանալի, նորի ու հնի մահարիա-կան հակադրությունները հաճախ հանգեցնում են երկիմաստություն-ների, թերասացության կամ ուղղակի մնում որպես բանավեճի կյուր՝ առաջադրված հարց:

Բնորոշ օրինակ է «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» (1928)² պատմվածքը: Թեև այն սկզբում որոշակիորեն երգի-ծական է, որն արտահայտում է պատմող հեղինակ–հերոսի վերաբեր-մունքը դաշնակցականների (Անտեսյան, Չերքեզյան, Նավյան, Կայ-ծակյան, Շախթախթունի) և դաշնակցական միջավայրի նկատմամբ, բայց աստիճանաբար լրջանում և վերածվում է երկու ճշմարտություն-ների բանավեճի: Հերոսուհին՝ Մելինեն, կապված է դաշնակցական սպայի հետ, որպեսզի կարողանա այդ դժվարին ժամանակներում հոգալ հարազատների կարիքները: Միաժամանակ գիտակցում է, որ նորերի համեմատ նա «մշակված մարդ» է ու կարողանում է «կյան-քը հետաքրքիր» դարձնել: Դրան հակառակ՝ նորերը (ըստ Մելինեի) «գոնեիկներ ու տականքների խուժան»³ են. «Դուք (նորերը – Ս. Ա.)

ուզում եք բոլորիս վայրենացնել»⁴: Իմիջիայլոց, Գ. Մահարին հետա-գա ժողովածուներում այս պատմվածքն ընդգրկելիս դուրս է թողել նոր հասարակարգ կառուցողների վերաբերյալ մեջբերված արտահայ-տությունները: Նաև սյուժեի այն մասը, ուր երևում է պատմող հերո-սի զանգ–միջնորդությունը ձերբակալված դաշնակցական սպայի համար: Հերոսուհու լացն ու խոստովանությունն անկեղծ են. ինքն ունի ապահով ու երջանիկ կյանքի իրավունք: Իսկ պատմող հերոսը նրան «Կոմունիստական մանիֆեստ»–ից, ժամանակին բնորոշ բոլշևիկ-յան ոգևորությունից, մի գիշերվա մխիթարանքից ավելի ոչինչ չունի առաջարկելու: Ի վերջո նրանցից ամեն մեկը գնում է իր ճանապար-հով: Պատմվածքն ավարտվում է համաշխարհային հեղափոխության հայտնի գաղափարն ակնարկող մի մտքով. հերոսը հայրական խան-դով շինարարական պայքարում ևս կկռվի ու կկառուցի նաև «այն» մանկան համար: Պիտի ենթադրել, որ այդ մանուկն արտասահման փախած Մելինեի՝ իրենից ունենալիք երեխան է:

Խորհրդային հասարակարգի քաղաքական և տնտեսական կայու-նացումն ուղեկցվում էր նաև ընտանեկան, մարդկային–բարոյական խնդիրներին ու հարաբերություններին վերաբերող հարցադրումնե-րով: Մեծ ու փոքր արձակով դրանց գեղարվեստական արժևորումնե-րը (Հ. Սիրաս, «Չգրված օրենք», Հր. Քոչար, «Ամուսնություն» և այլն) հաճախ լի էին հարցադրումներով, անորոշություններով, նոր մարդու պաշտոնապես ընդունելի նկարագրին կերպարների անհամապա-տասխանություններով և այլն: Այս թեման առկա էր նաև սոցիալիս-տական շինարարությանը, գյուղական կյանքին, հին ու նոր սերունդ-ների փոխհարաբերությանը նվիրված Ստ. Զորյանի, Վ. Թոթովենցի, Մ. Արմենի, Հր. Քոչարի, Ն. Զարյանի ստեղծագործություններում: Գ. Մահարու «Փոքրիկ Վիտուշի մտածմունքները» (1928)², «Աշնանա-յին պատմություն» (1928)³, «Էջեր (հարբեցողի) շան հիշատակարա-

¹ Նույն տեղը, էջ 95:

² «Երիտասարդության սեմին» (1956) և «Լուսության ձայնը» (1962) ժողովածու-ներում թվագրված է 1926 թ.:

³ Մահարի Գ., Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին, Ե., 1929, էջ 148:

¹ Նույն տեղը, էջ 149:

² «Լուսության ձայնը» (1962) ժողովածուում և «Երկերի ժողովածուի» երրորդ հատորում (1975) թվագրված է 1926 թ.:

³ «Լուսության ձայնը» (1962) ժողովածուում և «Երկերի ժողովածուի» երրորդ հատորում (1975) թվագրված է 1927 թ.:

նից» (1928)¹ պատմվածքները ևս արծարծում են այդպիսի հարցեր: Թեև ևս գրքից զիրք է տեղափոխել այս պատմվածքները, երբեմն վերամշակել, որոշ դեպքերում հերոսների ձևատառերն ավարտել անժամանակ մահով, բայց արդյունքում ստացվել են մելոդրամատիկ, մտահղացմամբ ու կատարմամբ թույլ ստեղծագործություններ: Այսպիսի պատմվածքների մեջ առանձնանում է «Լուսինը ձախից կամ սովորական սերը» (1927–28): Բավական ծավալուն պատմվածք է, որը զգալի մասով կառուցված է որպես հերոսուհու՝ Սոֆիի նամակների մեջբերում: Ներկայացվում է նոր ամուսնացած մի զույգ: Տղամարդը կուսակցական աշխատանքի է. թթվում է կնոջ շարվելու, զարդեղեն օգտագործելու, շրջագզեստների վրա: Կինը համառում է: Ամուսինը՝ աշխատանք, ժողով, կնոջը քաղաքականապես զրազիտացնելու ձգտում: Մինչդեռ կինն իր կողքին ամուսնու ներկայությունն է ուզում, թատրոն, կինո... «Ընտանեկան փակ ջերմություն, հանդարտ կյանք...»²: Պատմվածքի գործողություններին պատմող հեղինակի ակամա մասնակցության հանգամանքը մտածված է կարծես թե առավելապես մի նպատակով. այդպես ևս հնարավորություն է ստանում ներկայացնելու իր կարծիքն ու դատողությունները նոր հասարակարգում ընտանիքի, կին-տղամարդ հարաբերությունների վերաբերյալ: Երբեմն դա ուղղակի դրսևորվում է որպես գաղափարախոսություն-հրապարակախոսություն:

Եվ այսպես, ամուսինը սիրում է, խանդում կնոջը, բայց նրանով զբաղվելու ժամանակ չունի: Կինը դա տեսնում է, բայց իրեն զբաղեցնող հին ծանոթ է ձարել և հասկանում է, որ այդպես շարունակվելու դեպքում մի օր հաստատ դավաճանելու է ամուսնուն: Ամուսինն արդեն դավաճանել է կնոջը (մի գործուղման ժամանակ) և դա խոստովանել նրան: Կինը նույնպես դավաճանում է, որը հայտնի դառնալուց հետո հեռանում է ամուսնուց: Դրանից հետո միայն Արամը (ամուսինը) գիտակցում է, որ իր կյանքից պակասեց «իսկական կինը»³: Այսպես Գ. Մահարին

¹ «Լուսինը ձախից» (1962) ժողովածուում և «Երկերի ժողովածուի» երրորդ հատորում (1975) թվագրված է 1926 թ.:

² Մահարի Գ., Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարսիզպանների մասին, Ե., 1929, էջ 201:

³ Նույն տեղը, էջ 216:

հասունացնում է պատմվածքի գրության ժամանակների համար կարևոր մի խնդիր. ընտանիքի փլուզումն անսովոր ու անպատկերացելի է, իսկ պահպանումն իր մեջ մասնատիրական բան ունի. անձնական ու հասարակական երջանկությունները չեն համատեղվում:

Սրան հաջորդում է այս շրջանում Գ. Մահարու՝ նույն հիմնահարցի պատմվածքներին բնորոշ լուծումը՝ մշուշապատ, առկախ, բազմիմաստ: Մեղքի մեջ ամուսնուն հավասարված կինն էլ հանկարծ հայտնաբերում է, որ առանց նրա չի կարող ապրել: Կնոջ նամակը ստանալուց հետո Արամն առաջարկում է. «Վերադարձիր, մի կերպ կկարկատենք...»¹: Կինն ակնահայտորեն կեղծավոր է իր զոջումի ու վերադարձի մեջ: Նա Սուրիկի (հին ծանոթը – Ս. Ա.) անհեռանկար, անորոշ զբաղմունքի մարդ, սակավարժաթ լինելը տեսնելուց հետո է որոշում վերադառնալ Արամի մոտ, իսկ Սուրիկի հետ էլ... կապը չկտրել:

Հետաքրքիր է նաև, որ թե՛ Արամը, թե՛ Սոֆին գիտակցում են ապրիլի մեկով իրենց ընտանիքի վերակազմվելու կեղծ, խաբեություն լինելը: Արամը զգալի դեր ունի նրանում, որ կինը հասնում է բարոյագրկության, իսկ վերջինս էլ կյանքի փորձով սովորում է հանուն անձնական շահի համակերպվել անհրաժեշտ կեղծիքի հետ: Կուսակցական ամուսինը և իր կինը նոր ժամանակների հերոսներ են: Նրանց ընտանիքը և ընտանեկան խնդիրները նույնպես պայմանավորված են նոր կյանքի հանգամանքներով: Իսկ այդ ամենի մեջ, ինչպես հեղինակն է ներկայացնում, չկա ոչինչ բարձր ու բարոյական: Ուրեմն Գ. Մահարին մերժում է այդպիսի ընտանիքն ու բարոյականությունը: Թերևս պատահական չէ, որ հետագա ժողովածուներում պատմվածքը չի ընդգրկվել:

Գ. Մահարու այս ծավալուն պատմվածքը հատվածաբար տպագրվեց «Գրական դիրքերում» ամսագրի 1928 թ. 6–12–րդ համարներում: Հետաքրքիր է, որ պատմվածքի վերջին հատվածը տպագրվելու հետ ամսագրի խմբագրությունը նպատակահարմար էր համարել ստեղծագործության և հեղինակի վերաբերյալ արտահայտել իր գաղափարական գնահատականը. «... այս պատմվածքում հեղինակը ընտանեկան պրոբլեմի լուծմանը մեշչանական հայացքներով է մոտեցել: Նրա կոմունիստ հերոսները հանդես են բերված կոմունիստական շրջապա-

¹ Նույն տեղը, էջ 220:

տից կտրված, մեշչանական հոգեբանությամբ և հաճախ կարիկատուրային ձևերով»¹: Այսպիսի գնահատականն արդեն իսկ ժխտումն էր Գ. Մահարու գաղափարական կանխադրույթի, որը նա արտահայտել էր պատմվածքի վերնագրով: Նրանում «ձախ» բառը մտածված էր նոր հասարակարգում միջմարդկային-ընտանեկան հարաբերություններում մերժելիի նկատմամբ հեղինակի բուշնիկաբար սկզբունքայնությունն ու անհանդուրժողականությունն ընդգծելու համար: Իմիջիայլոց, խնդրի ծավալված քննարկման արդյունքում Մ. Արմենը գրեց ու «Գրական դիրքեր» ամսագրի 1929 թ. 8-9-րդ համարներում տպագրեց «Լուսինն իր տեղում կամ սերը որպես սեր» վերնագրով ստեղծագործությունը: Այս վերնագիրը ևս գաղափարական դիրքորոշման դրսևորում էր:

Սակայն վերադառնանք Գ. Մահարու պատմվածքի ձևկատարարին: Ստեղծագործության տպագրությանը հաջորդած 1929 թ. «Գրական դիրքեր»-ի համարները դարձան Գ. Մահարու դեմ պարբերական հարձակումների հրապարակ: Ամսագրի առաջին համարում տպագրված հոդվածով քննադատներից մեկը սկզբունքորեն մերժում է պատմվածքը հենց գաղափարական դիրքերից՝ անընդունելի համարելով արձակագրի ներկայացրած կոմունիստի կերպարը, նոր ընտանիքի նկարագիրը, իսկ կնոջ դերի նրա ըմբռնումն ուղղակի «մեշչանական» է համարում: Մեղադրանքներից մեկն էլ այն է, որ հեղինակն իբր համամիտ է հերոսուհու ասած ճշմարտություններին (կոմունիստը չպիտի ամուսնանա և այլն): Հոդվածագրի եզրակացությունը միանշանակ է. «... Մահարին ինքը աջից է (ընդգծումը մերն է - Ս. Ա.) դիտում լուսինը»²: Հաջորդը «Մեշչանիզմի գրական «Պարտիզապանությունը» պետիրատի հովանավորությամբ» հոդվածն է «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզապանների մասին» ժողովածուի տպագրության առիթով: Այստեղ արդեն ամբողջ ժողովածուն է համարվում հեղինակի մեշչանականության դրսևորում՝ սկսած անցյալի պատկերներից («Մանկություն» և ավարտած ժամանակակից թեմատիկայի պատմվածքներով, որոնց մեջ առանձնացված է հատկապես «Լուսինը ձախից կամ սովորական սերը»:

¹ «Գրական դիրքերում» ամս., Ե., 1928, թիվ 11-12, էջ 69:

² Նույն տեղը, Ե., 1929, թիվ 1, էջ 48:

Ամեն ինչ ակնհայտության չափ պարզ էր: Հակառակ իր ձախությունն ընդգծելու փորձերի՝ Գ. Մահարին գնահատվում էր որպես աջ, մանր բուրժուական-մեշչանական կողմնորոշման գաղափարակիր:

Բայց, կարծում ենք, այս ամենի մեջ Գ. Մահարու համար հոգեբանորեն ամենածանրը եղավ Ն. Զարյանի հասցրած հարվածը: Վերջինս «Ով-ում» շարադրանքում¹ ստեղծում է իր և Գ. Մահարու գեղարվեստական կերպարները: Վարդգեսը (Գ. Մահարին - Ս. Ա.) սխալ ճանապարհով գնացող ձախողված մեկն է, իսկ ինքը՝ նորի ջատագով, գաղափարախոս և ուսուցանում է մոլորվածին. «— Ինչո՞ն ես կարծում, բարեկամ, որ «մարդու հոգեկան ուժերը կարող են լիովին փթթել միայն ազգային հողի վրա»: Ինչո՞ն այդքան նեղ: Ինչո՞ն մարդն ավելի հեռուն չնայի այդ «ազգային» հավաքնից»²: Ինքը զարմացած է Վարդգեսի «հիվանդագին, ուղղակի հակահեղափոխական» տրամադրությունից, իր նկատմամբ նախանձից: Բայց հակառակ այդ ամենի՝ մեծահոգաբար վտանգում է իրեն՝ չանելով նման դեպքերում անհրաժեշտ ձիշտը. «Եթե Վարդգեսի հայտնած մտքերը նա ուրիշից լսեր, անկասկած, առանց այլևայլության, կզանգահարեր, որտեղ որ հարկն էր, ձեռք կառներ համապատասխան միջոցներ»³: Ցավոք, իրական կյանքը գրականությամբ ասվածի հակառակն է ապացուցել:

Այս ամբողջի մեջ զուտ գրական-գեղարվեստական հարցադրումներից, հաջողվածի կամ չհաջողվածի ձիշտ-սխալ գնահատականներից առավել կարևորը և անընդունելին քաղաքական բովանդակություն ունեցող անզիջում գաղափարական պիտակավորումների առկայությունն ու առատությունն է:

Նախորդին նման հարցադրումների և բացահայտ քանավիճային ստեղծագործություն է «Երբ գարունը բացվում է...» (1928) պատմվածքը, որը, հակառակ նախորդի, որոշ չափով խմբագրվելով, ընդգրկվել է տարբեր ժողովածուներում: Համալսարանի հանրակացարանաբնակ ուսանողները քանավիճում են սիրո բուրժուական, թե «ելնող դասակարգի» սեփականություն լինելու վերաբերյալ: Գեղամն այդ զգաց-

¹ Նույն տեղը, Ե., 1929, թիվ 11:

² Նույն տեղը, Ե., 1929, թիվ 11, էջ 6:

³ Նույն տեղը, Ե., 1929, թիվ 11, էջ 2:

մունքի «թարմությունն ու կենսունակությունն» է վկայակոչում, որով այն կարող է համարվել նոր հասարակությանը պիտանի: Ընդդիմախոսը՝ Գարեգինը, անառարկելիորեն իր տեսակետն է արտահայտում է նոր ժամանակների բնորոշ ծայրահեղությամբ. «...նրա (սիրո – Ս. Ա.) հետ կապված «ախ»-երն ու «վախ»-երը, մեղանխուլիան և իդիոտացումը խորթ է և խորթ պետք է լինի մեր դասակարգին...»: Չքավորական ծագում ունեցող Գոհարը սիրում է Գեղամին, բայց և մտատանջվում նրա ռուսաստանյան կրթության հեռանկարի առիթով Գարեգինի ստոր սաղրանքից (Գեղամն այնտեղ իբր կմոռանա Գոհարին): Եվ պատմվածքն ավարտող հեղինակային բազմանշանակ մի անորոշություն. «...անձրևից հետո Նորքի վրա շողշողում է ծիածանի բազմագույն կամարը, իսկ ծիածանի կամարի տակով դեռ ոչ ոք չի անցել, չի անցել»²: Այսինքն՝ Գեղամը չի կարող բացառություն լինել և անհնար է Գոհարի երջանկությունը...

Այս պատմվածքում էական թերությունը ոչ այնքան պլուծատային անավարտությունն է, հերոսների ճակատագրի անորոշությունը, որքան հեղինակի ասելիքի, մտահղացման գեղարվեստական անավարտությունը: Թերևս չենք սխալվի՝ մտածելով, որ դա նորի մեջ իր համար անընդունելի նկատմամբ Գ. Մահարու «ակամա ընդդիմության»³ դրսևորման ձևերից էր:

Հնի և նորի սահմանաբաժանումի միջև ստեղծվող կենսակերպի պատկերները և հեղինակային ասելիքը շատ ավելի երկիմաստ են ու ենթատեքստային շերտերով հարուստ «Հին այգու պատմությունը» (1928) պատմվածքում: Այս ստեղծագործությունը Գ. Մահարին շարադրել է հերոսի՝ այգու անունից: Ոճական այդ հնարանքով (պատմող հերոսն անձնավորված առարկա է) մի քանի պատմվածքներ էլ է նա ընդգրկել արձակի իր առաջին ժողովածուում⁴: Ինչպես չափածո և արձակ շատ գործեր, այս պատմվածքը ևս Գ. Մահարին մշակել է

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երրորդ, Ե., 1975, էջ 113:

² Նույն տեղը, էջ 120:

³ Աձնյան Գ., Գուրգեն Մահարու «գծվարին» տարիներից մեկը: Տնն «Ազգ», 2007, 10 փետրվարի, թիվ 3 (22):

⁴ Մահարի Գ., Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզայանների մասին, Ե., 1929, 206 էջ:

հետագա ժողովածուներում ընդգրկելիս: Փոփոխությունները հիմնականում մի քանի բառերի են վերաբերում, սակայն էական են:

Ստեղծագործությունը կառուցված է պատմող հերոս այգու օրագրային գրառումների ձևով: Բոլոր բնութագրերն ու գնահատականներն այգուն են, ողջ անցուդարձը ներկայացվում է նրա հայացքով: Պատմվածքի վերնագրի «հին այգի» արտահայտությունը հուշում է, որ այգին նախախորհրդային կյանքի խորհրդանիշն է: Այն երկու լուրջ փորձության է ենթարկվում. նախ խլվում է տիրոջ՝ Բեյնար Բեյնարովիչի ձեռքից, հետո նաև ավերվում, որովհետև ընկնում է նոր կառուցվող ճանապարհի տակ: Ամբողջն իրականացվում է որպես նոր կյանքի կառուցում: Սակայն այդ ամենը շաղախված է անանց տխրությամբ, ափսոսանքի զգացումով, որովհետև հնի այդ խորհրդանիշը գեղեցիկ, հոգատարությամբ խնամված անկյուն է: Այգուն ներդաշնակ ու միաձուլված է պարտիզայանը: Նրա կյանքի իմաստը թեև իրեն չպատկանող, բայց իր խնամած այգին է: Նրա ծերունական նույնիսկ անհրապույր տեսքի նկարագիրը բանաստեղծական է: Այսպես ամբողջականանում է հնի ներկայացուցիչներից երկուսի՝ այգու և պարտիզայանի հովվերգական նկարագիրը: Սրան հավելված նաև այն, որ պարտիզայանը, հակառակ կյանքում տեղի ունեցող էական փոփոխությունների, տասնամյակների սովորությամբ պահպանում է իր հարգալից ու խոնարհ վերաբերմունքն այգու տիրոջ նկատմամբ: Հնի մյուս խորհրդանիշը Բեյնարն է, որ հեռանկար ունենալ չէր կարող:

Նորի բնութագրական տիպը պարտիզայանի տղան է: Սրա ձեռքերն աշխատանքից սևացած են, ինքը կոպիտ է, կամային: Միգուցե այսպիսի նկարագրով Գ. Մահարին ցանկացել է ցույց տալ նոր կյանքը կերտողների հաղթանակող, անկասելի լինելը: Սակայն կերպարի նկարագրին զգալի բացասական երանգ է հաղորդում առևտուր հիշեցնող նրա գործարար պահվածքը: Նա թույլ է տալիս տան ու այգու տիրոջ տղային ամուսնանալ իր քրոջ հետ՝ տունն իրեն թողնելու պայմանով:

Տպավորությունն այնպիսին է, որ Գ. Մահարին չի կարողացել տեքստը համապատասխանեցնել ժամանակի քաղաքական ոգուն կամ էլ դրան հակադրվելու ներքին մղում է ունեցել: Հին կյանքը քանդվում է՝ հետն էլ՝ նրանում եղած բանաստեղծականը: Իսկ նորը գուրկ

է դրանից: Եվ ոչ միայն: Հին այգու տեղով անցնող փողոցի առիթով ահա թե ինչ դատողություններ է անում պատմողը՝ այգին. «Գրագ եմ գալի, որ ապագա փողոցի մայթերի վրա պիտի շրջի Բեյնար Բեյնարովիչի թողը, և նրա մտքով անգամ չպիտի անցնի, որ նա անցնում է իր պապի հողերի վրայով:

Նա կլինի այնքան առողջ, որքան Բեյնար Բեյնարովիչի մաղձոտ որդին և այնքան խելոք, որքան պարտիզայանի թեթևամիտ աղջիկը:

Ես արհամարհում եմ նրանց. ինձ վախ ու պատկառանք է ազդում միայն և միայն պարտիզայանի սև ձեռներով տղան, որովհետև նա համառ է և անողորք»:

Սա և հաջորդող մի քանի նախադասությունները պատմվածքի վերջին էջն են: Ակնհայտ է, որ Գ. Մահարու բնութագրերը նորերի նկատմամբ համակրական վերաբերմունք չեն կարող ձևավորել: Մանավանդ պատմվածքի վերջին բառերը՝ «Կացին: Մահ»: Ըստ էության՝ ստացվել է ողբերգություն: Ոչ թե նորի կենսահաստատ, ոգևորող արարում, այլ եղածի ավերում: Ստեղծվում է յուրովի պարադոքսալ վիճակ. Գ. Մահարին լիովի ապրել էր անցյալի ցավն ու տառապանքը, կորուստների անդառնալիության կսկիծը և ստեղծարար նորին կարծես թե դեմ չէր: Միայն թե դրա նկարագրության, նորի ոգու ըմբռնման մեջ նա ոչ մի կերպ չի կարողանում հասնել այնպիսի վստահության, երկինաստություններից ու անորոշություններից զուրկ համոզվածության, որ որոշակի լինի՝ նա ընդունում է այդ նորը, թե՛ ժխտում կամ նորի մեջ ինչևէ ընդունում և ինչը՝ ոչ:

1975 թ. տպագրված «Երկերի ժողովածու»-ի երրորդ հատորում այս պատմվածքը ներառվել է որոշ խմբագրումով: Գ. Մահարին փորձել է մեղմել նորը ներկայացնող մարդկանց վերաբերյալ որոշ բնութագրեր և ստեղծագործության ողբերգական մթնոլորտը: Նա, մասնավորաբար, հանել է «Կացին: Մահ» նախադասությունները և պարտիզայանի աղջկա վերաբերյալ «թեթևամիտ» արտահայտությունը, իսկ Բեյնարի թոռան վերաբերյալ «այնքան առողջ, որքան» արտահայտությունը դարձրել է «ավելի առողջ, քան»¹:

Հետաքրքիր է, որ կործանվող հների շարքում (այգի, Բեյնար Բեյ-

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երրորդ, Ե., 1975, էջ 87:

նարովիչ, նրա կինը) Գ. Մահարին դնում է և պարտիզայանին: Երևի որովհետև պարտիզայանը չի կարողանում եթե ոչ ընդդիմանալ, ապա գոնե կտրվել հնից: Իսկ ապագա ունեցող նորերը Բեյնարի տղայի և պարտիզայանի աղջկա սերունդներն են՝ վերը բերված հատկանիշներով: Նաև պարտիզայանի տղան, որովհետև ձեռքերը «սև» են (սև-ը կարող է ընկալվել ոչ միայն որպես աշխատավոր լինելը ցույց տվող խորհրդանիշ), ինքն էլ՝ «համառ է և անողորք»:

Այս պատմվածքները ցույց են տալիս, որ Գ. Մահարին, որքան էլ ուրախ իր խաղաղված հայրենիքի ու երջանիկ կյանքի կառուցման խոստումների համար, միևնույն է, չի դարձել նորի կույր փառաբանողը, ինչպես այդ օրերի իր շատ ժամանակակիցները: Չնայած հալածանքներին, գրականության մեջ ու կյանքում խորթ գավակի պես մեկուսի մնալու վտանգին՝ գրել է՝ սպիտակ էջից չթաքցնելով իր կասկածներն ու երկվությունները, ժամանակի ոգին հասկանալու ձգտումը: Ըստ էության՝ նրան չէր հաջողվում նոր կյանքը տեսնել ու պատկերել այնպես, որ բավարարեր պաշտոնական պահանջարկը: Իսկ բուլշևիկաբար զգոն մտքից ու արթուն աչքից ոչինչ չէր վրիպում: Նոր գաղափարներով խանդավառ գրաքննադատությունն անմիջապես գնահատում էր ու պիտակավորում նրա նաև առաջին արձակ գործերը. «Երբ հեղինակը փորձում է գրել մեր հասարակական կյանքի մասին, դուրս գալ մենության խաղաղ գերեզմանոցից, նա անպայման տեսնում է մեր կյանքի ստվերոտ կողմերը, ոչ մի դրական գործ ու խոսք. ամեն ինչ մեռնում է, քայքայվում, նորը երագ է, գառանցանք»¹:

Այսօր արդեն վիճելի են սիրո, ընտանիքի, հին ու նոր սերունդների, նոր կյանքի կառուցման թեմաներով Գ. Մահարու պատմվածքներին հետագայում տրված բարձր գնահատականները, մանավանդ եթե դրանք վերաբերում են նրանց գեղարվեստական հաջողվածությանը: Իրականում այդ ստեղծագործությունները սխեմատիկ կամ մտացածին, կենսականությամբ աղքատ գործեր են և երբեք չեն կարող համադրվել, ասենք, Ա. Բակունցի նույն թվականների պատմվածքներին, որոնք մնայուն արժեքի չափանիշներ են: Գ. Մահարու ստեղծա-

¹ «Երիտասարդ բուլշևիկ» ամս., Ե., 1929, թիվ 1-2, էջ 92: Տե՛ս նաև «Գրական դիրքերում» ամս., Ե., 1929, թիվ 1, հ. 3, և այլն:

գործությունները կամ տուրք են ժամանակի ոգուն, կամ գեղարվեստական պատկերներով բանավեճ գրականությանն առաջադրված թեմաների շուրջ: Պատմվածքի ժանրում նա մնայուն արժեքներ ստեղծելու էր հետո՝ 1950–60–ականներին, տաժանակրության և աքսորի տարիների կենսավորով: Բայց 1920–30–ականներին ժամանակակից թեմատիկայի նրա փոքր արձակն ակնհայտորեն ի հայտ էր բերում ճգնաժամային նույն իրավիճակը, ինչ որ չափածոն: Մենք դրանում կարևորում ենք Գ. Մահարու հոգեվիճակը: Դա, համոզված ենք, լավագույնս բնորոշելի է հոգեբանության վերաբերյալ գիտության մեջ հայտնի «մարզինալություն» հասկացությամբ: Մանավանդ փոխակերպվող հասարակություններում ու հատկապես մտավորականությանը բնորոշ բարոյահոգեբանական ճգնաժամ, որն արդյունք է մշակութային նոր հանգամանքների հետ ձևավորված (կամա–ակամա) կոնֆլիկտի: Այն դրսևորվում է իբրև հատկապես ներքին ճգնաժամ, որից ելքը երկուսն է՝ օտարում, խորթացում իրականությունից կամ նոր մշակութային հանգամանքներին հարմարվելու ակտիվ ձգտում՝ անկախ հնարավոր արդյունքից: Գ. Մահարու դեպքում մարզինալ կենսավիճակն ակնհայտորեն հանգեցրել է հետևանքի երկրորդ տարբերակին:

Սակայն սա արձակում նրա մուտքի ստեղծագործությունների մի մասին բնորոշ վիճակն էր: Կար կենսավորձի, թեմատիկ նախասիրության հոգեհարազատ ու թանկ մի աշխարհ, ուր Գ. Մահարին միանգամայն կայացած, անկրկնելիորեն ինքնատիպ արձակագիր էր: Դա նախախորհրդային ոչ վաղ անցյալն էր, որը «Մանկություն» և «Պատանեկություն» վիպակներով դրսևորված մահարիական հայտնությունն էր գրականության մեջ: Նոր կառուցվող երկրի նույնիսկ գրականության մեջ քաղաքական շաչ ու շառաչ էր, դասակարգայնացված գաղափարախոսության անհանդուրժողականությունն հնի նկատմամբ: Դա անցյալից իրենց պորտալարը կտրելու անխոհեմությամբ վարակված մարդկանց կենտրոնում էր: Բարեբախտաբար գրողներից ոչ բոլորն էին այդպես ստեղծագործում. նրանց համար անցյալը միայն անիծյալ և ամեն ինչով մերժելի չէր: Գ. Մահարու համար ևս: Դրան ավելանում էր նաև այն, որ մարդկային իր նկարագիրը չէր հարմարվում բացա-

հայտ պարտադրանքով ստեղծագործելու մթնոլորտին: Նա փորձում էր հասկանալ նորը, որն արդեն իսկ հավասար էր ընդդիմություն լինելուն: Այդպես, ուզեր, թե ոչ, ինքը դառնում էր հարցեր առաջադրող և ոչ թե պատրաստի պատասխանների էպիգոն: Մանավանդ որ գրականության մեջ այդպիսի պատրաստի պատասխանների ակնհայտ մի խումբ էր ձևավորվել, որի սխեմատիզմից, անկենդան լինելուց դեռևս քսանականներին արդեն շատերն էին փորձում ազատվել կամ խուսափել: Այդ թվում և Գ. Մահարին: «Ինչպես են գրվում պատմվածքները» (1928) ֆելիետոնը, նրա արձագանքները՝ ճշտորեն արտացոլում են ժամանակի գրական մթնոլորտի էությունը: Մի կողմում կյանքի բազմազանության ընդգրկումով գրական բարձր արժեք ստեղծելու մտահոգությամբ տաղանդն է, որի երգիծանք–քննադատությունը վերաբերում է նաև իրեն, իր գրականությանը: Մյուս կողմում՝ արդեն ակնհայտ սխեմատիզմի մեջ իր տաքուկ անկյունը գտած, դրա վրա դողացող անշնորհք միջակությունը, որը համարձակ հարցադրումների, շարունից դուրս չափանիշներով գրականություն ստեղծելու մեջ տեսնում է իր գոյության վտանգվածությունը: Դա բորբոքում էր նրանց մարտնչող տգիտությունը:

Այդպիսի գրական և ստեղծագործական մթնոլորտում ծնվեցին Գ. Մահարու «Մանկություն» և «Պատանեկություն» վիպակները: Նա ջերմությամբ է ներկայացնում իր մանկությունն ու պատանեկությունը, թեև երկուսն էլ լի են անդառնալի կորուստներով ու աննկարագրելի ողբերգություններով: Նրա պատումի լույսն ու ջերմությունը պայմանավորված են հերոսի տարիքային առանձնահատկությամբ: Դա աշխարհը հայտնաբերող, իր գոյության հրձվանքն ապրող և իր տեղն աշխարհում ճշտող հերոսի տարիքային հոգեբանական առանձնահատկության միանգամայն համոզիչ արձանագրումն էր գեղարվեստական խոսքով: Գ. Մահարու պատումի գեղարվեստական հմայքի կարևոր գրավակներն ոչ թե իր մանուկ կամ պատանի հերոսին կողքից նկարագրելն է, այլ ներսից բացելու դժվարին վարպետությունը: Ինքնապատում վիպակների մտահոգման և հաջողվածության մեջ էական նշանակություն է ունեցել նաև կարոտը, արդեն ակնհայտորեն անդարձ կորսված եզեր-

¹ Մահարի Գ., Երգիծանք և հումոր, Ե., 2004, էջ 73–74, 227–228:

քի կարոտը: Դա դիպուկ նկատել ու քացահայտել է դեռևս Վ. Թոթովենցը՝ նույն կորուստի ու կարոտի մեր գրականության մյուս ներկայացուցիչը. «Ես չեմ նախանձում Գուրգեն Մահարուն: Չեմ նախանձում ինձ: Վերջապես՝ Չարենցին: Մեր օրորոցը մնաց այն կողմը: Ու մենք ունենք մի մաշող կարոտ: Ինչո՞ւ է այդքան սքանչելի Մահարու «Մանկությունը». այդ կարոտից»¹: Այս ճշմարիտ ստեղծագործական մթնոլորտում գրության ժամանակների դասակարգային մերկ գաղափարախոսությունը չէր կարող տեղ ունենալ: Գ. Մահարուն հաջողվել է իր հերոսների կենսափորձն ու աշխարհընկալումն անաղարտ պահել, չվերախմաստավորել իրականում չեղած բաներով: «Մանկություն» և «Պատանեկություն» վիպակները Գ. Մահարու հետադարձ, անցյալին տևականորեն նայելով մնացած հայացքի գեղարվեստորեն հաջողված պոռթկումն էին: Մի բան, որը համարժեք վարպետությամբ չէր հաջողվել չափածոյում և ժամանակակից թեմատիկայի արձակում: Եվ բոլորովին էլ կարիք չկա Գ. Մահարու վիպակների հաջողվածությունը փաստարկել՝ գեղարվեստական արժանիքներին հավասար չափով կարևորելով նաև իբր նրանց ընդգրկած հասարակական-քաղաքական իրադարձությունները. «... հայ ժողովրդի արևմտյան հատվածի ծանրագին ճակատագիրը համաշխարհային առաջին պատերազմին նախորդող և հաջորդող տարիներին, նրա անասելի տառապանքը գաղթի ճանապարհներին և ապա դաշնակցության տիրապետության օրերին, ժողովրդի մարդկանց անցուղիները ծանր կյանքի մղձավանջի միջով մինչև պատմական այն սահմանագիծը, երբ «Հառնեց երկիր Նաիրին՝ ավերներից ու մոխիրներից, և հնամյա ու հավերժական Մասիսների առաջ պարգեց իր դրոշակը մուրճ ու մանգաղով և Արարատի ծագող արևով»²: Իրականում Գ. Մահարու վիպակների թեման հենց ինքնապատումն է: Վերը բերվածը պատումի մեջ ներկա է միայն այնքանով, որքանով առնչվում է հերոսի ճակատագրին: Իսկ հերոսը նոր էր կյանք մտնում: Հետևաբար նա չէր կարող ծավալել այնպիսի գործունեություն, ունենալ այնպիսի կենսագրություն, որոնց արտացոլումով այդպես լիարժեք ընդգրկվեր XX դարի սկիզբը:

¹ Զարյան Ռ., Հուշապատում. գիրք 2, Ե., 1977, էջ 217:

² Աղաբաբյան Ա., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 98:

Անկախ ժամանակին այդ վիպակներին տրված գնահատականներից՝ մի բան տեղի էր ունեցել անդառնալիորեն. խորհրդային իրակա-նությունից ու գրական պարտադրանքից դուրս և անկախ՝ կայացել էր մեծ ճանապարհի լրջագույն հայտ ներկայացրած արձակագիրը («ծննդավայրի ըղձասաց»¹): Ստեղծագործական նախասիրության այս հարթությունում նա չուներ ասելիքի պակաս, ժամանակի պարտադրանքը մարսելու ճիգ, մոդայիկ զանգույակներ կրելու անհրա-ժեշտություն: Գ. Մահարի արձակագիրն այս երկու վիպակներում էր. այնքան վարպետ, ասես գրական ողջ նախորդ փորձն արձակով էր եղել և հիմա դրսևորվում էր կուտակված վարպետությունը: Ստեղծագործողի հոգեբանական վիճակի առումով տարբերությունն էական էր: Ակնհայտ էր իր ասելիքի հետ գրողի ներքին հաշտ վիճակը: Ասե-լիքն իր սրտից, ապրած-վերապրածից ու ինքնօրինակ էությունից էր, որն էլ արտահայտվել էր նույնքան ինքնատիպ գեղարվեստական ձևով: Գործնականում նա իրականացրել էր այն, ինչի վերաբերյալ իր փորձը պետք է ընդհանրացներ տասնամյակներ հետո. «Իմ անձնա-կան փորձով ես եկա նաև այն ընդհանուր եզրակացության, որ գրողը պիտի գրի ապրված կյուրի մասին»²:

ԵՆԹԱՏԵՔՍԵՆ ԻԲՐԵՎ ԱԿԱՄԱ ԹԵՐԱՍԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Մինչ այժմ Գ. Մահարու ստեղծագործության օրինակով ներկայաց-նում էինք գրող և ժամանակ փոխհարաբերության թերևս պարզա-գույն տարբերակը: Անկախ այն բանից, թե դա գրողի համար որքա-նով ցավալի գործընթաց է եղել, մինևնույն է, այն հանգում է ժամանակի մեջ նրա ինքնության կայացման խնդրին: Այլ հարց է, որ Գ. Մահարու դեպքում ժամանակի հասարակական հանգամանքների ոգին կամ ժամանակի հրամայականը ոչ միայն չէր նպաստում, այլև նույնիսկ սկզբունքորեն հակազդում էր գրողի ստեղծագործական նախասի-րություններին, բարդացնում նրա ինքնության կայացումը: Սա գրող

¹ Աղաբաբյան Ա., Դասականներ և ժամանակակիցներ, Ե., 1986, էջ 155:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. առաջին, Ե., 1966, էջ XVII:

և ժամանակ փոխհարաբերության դիտարկումն է ստեղծագործական ներկայի առումով:

Սակայն գրող և ժամանակ փոխհարաբերության խնդիրն ունի դրսևերման ավելի բարդ տարբերակներ: Գեղարվեստական ցանկացած տեքստ արդյունք է որոշակի ժամանակաշրջանի հասարակական հանգամանքների: Հետևաբար այն քննելի է հենց այդ ժամանակաշրջանի հետ ստեղծագործություն, ստեղծագործող անհատ և այլ հարաբերությունների հարցադրումներով: Բայց գրական-գեղարվեստական փաստ դառնալուց հետո ստեղծագործությունը ձեռք է բերում նաև արտածամանակյա կամ վերժամանակյա արտեֆակտի արժեք: Դրա շնորհիվ այն նորովի գնահատման, ընդգրկած նյութի արժևորման ու վերագնահատման մի շարք նոր հնարավորություններ է ընձեռում: Մանավանդ հասարակական կյանքի շրջադարձային փոփոխությունները հաճախ ակտիվացնում են գրական երկերի նորովի ընթերցումը կամ նրանցում կենսական նոր հանգամանքների մտածողությանը համահունչ ենթատեքստային շերտերի կարևորումը: Գեղարվեստական ստեղծագործությունում ենթատեքստի առկայությունը սովորաբար պայմանավորված է լինում երկու հանգամանքով: Առաջին դեպքում, ելնելով ինչ-ինչ նկատառումներից, հեղինակը գիտակցաբար հնարավորին չափ թաքցնում, երկրորդ պլանում է պահում իր համար կարևոր ասելիքը կամ դրա մի մասը: Մյուս դեպքում հեղինակի միտումնավորությունը բացակայում է: Նա, առաջնորդվելով կենսական նյութի ճշմարտացի արտացոլման սկզբունքով, հասնում է իրականության այնպիսի ընդգրկման, որից ինքնին բխող ոչ բոլոր եզրակացությունները կարող են համընկնել իր համոզմունքներին կամ ստեղծագործական ծրագրին: Դրանք կենսական օբյեկտիվ ճշմարտություններն են, գրական երկի այն բաղադրիչը, որը մանավանդ նոր ժամանակների մեջ հնարավոր է դարձնում ստեղծագործության վերընթերցումը: Իրապատում արվեստի, մանավանդ գրականության համար ոչ տարօրինակ, բայց հետաքրքիր այս երևույթը կարելի է բնորոշել որպես հեղինակի ակամա, չնպատակադրված թերասացություն:

Գ. Մահարու ստեղծագործությանն այս նկատառումներով անդ-

րադառնալու համար պիտի նկատի ունենալ մի կարևոր հանգամանք է: Դա նրա արձակի զգալի մասի կենսապատումային լինելն է, որով տեքստի օբյեկտիվությունն ու հավաստիությունը դառնում են կենսափորձով փաստարկված: Ինչ խոսք, գեղարվեստական տեքստն էլ, ճիշտ է, որոշակի պայմանականությամբ, բայց պատմություն է (իրականություն, եղելության վերաբերյալ պատմված նյութ), ու նրան բնորոշ են եղելություն և պատմություն փոխհարաբերության բոլոր հնարավոր տարբերակները, ուր «.... պատմագետի անձը (ընդգծումը հեղինակին է – Ս. Ա.) սկզբունքային կարևորություն ունի պատմության տեքստի կայացման գործում»: Թեև մեջբերումը վերաբերում է պատմագետներին և գիտական ուսումնասիրության մեթոդաբանությանը, բայց միանգամայն կիրառելի է նաև գրողական գործունեության նկատմամբ: Չցանկանալով ավելի ծավալվել եղելություն և պատմություն հետաքրքիր ու բազմազան փոխհարաբերության առիթով, ընդամենը նշենք հետևյալը: Գրողն էլ լյուրովի շարադրում է դեպքեր, ստեղծում կերպարներ, որոնց համահավաքը, թեկուզ և ոչ գիտական ճշգրտությամբ ու պատճառահետևանքային կապի վերլուծական հետևողականությամբ, համենայն դեպս, ստեղծում է արտացոլած ժամանակաշրջանի պատմական (գեղարվեստական-պայմանական) նկարագիրը, որը, եթե ոչ փաստական ճշմարտացիությամբ, բայց գոնե վստահելի հավաստիությամբ անպայման կարևոր է: Թեև գրողն իր կենսափորձից դուրս ոչինչ չի գրում, բայց ինքնապատում ստեղծագործություններն ավելի են կարևորվում իրենց ճանաչողական նշանակությամբ: Այսպես գրողն իր բաժինն է ներդնում «պատմության տեքստի կայացման գործում»: Նայած թե ինչ է պատմում գրողը, ինչ գաղափարական շեշտադրմամբ, այդպես էլ կայանում է պատմության տեքստը: Այստեղ եթե հաշվի առնենք նաև եղելություն և պատմություն ըմբռնումների ընդգրկումների խորքային տարբերությունները, ապա ակնհայտ կդառնա հետևյալը: Եղելությանն զգալի չափով բնորոշ է մութ, անորոշ, մինչև վերջ ու ամենայն ճշգրիտ մանրամասնությամբ անիմանալիությունը. այն անդառնալի անցյալի մեջ է: Հենց այդ պատ-

¹ Ստեփանյան Ա., Պատմությունն իբրև տեքստ: Տե՛ս «Պատմություն և կրթություն» ամս., Ե., 2005, թիվ 1-2, էջ 20:

ճառով էլ պատմությունն զգալի չափով այն է, ինչ եղելության մասին պատմվում է: Բայց եթե եղելությանը բնորոշ է անկրկնելիությունը կամ եզակիությունը, ապա պատմությունն էլ (պատմվածք) պատմություն է այնքանով, որքանով որ վերապատմելի է, չի բացառում, նույնիսկ ըստ անհրաժեշտության պահանջում է հետահայաց գնահատական, նորովի ճանաչում ու նոր տեքստի (պատմության) շարադրում: Այս խնդիրն ավելի մանրամասնելն այստեղ ոչ միայն տեղին չի լինի (այն մեր նպատակադրումից դուրս է), նույնիսկ ավելորդ է. Ա. Ստեփանյանը նշված ուսումնասիրության մեջ մանրամասն անդրադարձել է դրա գիտամեթոդական ասպեկտներին: Բայց այն ուղղակի առնչություն ունի գեղարվեստական գրականության ճանաչողական նշանակությանը: Դա հետևյալն է: Գրական ստեղծագործության ցանկացած նմուշ հասարակության դատին հանձնվելու պահից արդեն իսկ դառնում է եղելություն: Իսկ այդպիսի եղելությունների արժևորումով զբաղվում է գրականագիտությունը: Գրականագիտական տեքստի բովանդակությունը մեկընդմիջտ տրված ու անվիճարկելի ճշմարտություն չէ: Այն նույնպես ենթակա է վերանայումների (ճշգրտում, լրացում, տարակարծություն և այլն), մանավանդ երբ ժամանակների հեռավորությանը հավելադրվում են նաև հասարակական կեցության, գիտակցության, արժեհամակարգի փոփոխությունները: Այսպես նոր ժամանակներում գեղարվեստական գրականությունը կարող է ներկայանալ ինքնին առկա բովանդակության, հարցադրումների, գաղափարների մի խմբով, որը նույնիսկ դուրս է հեղինակի ստեղծագործական ծրագրից:

Այս առումով հետաքրքիր գեղարվեստական իրողություն է Գ. Մահարու ստեղծագործության երկրորդ շրջանի փոքր արձակը: Դա բունդատվածության տարիների կենսափորձով շարադրված նովելի, պատմվածքի, վիպակի ժանրերով միանգամայն նոր խոսք է գրողի ժառանգության մեջ: Ըստ արտացոլվող կենսական նյութի՝ դրանք կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ սփրիդյան տաժանակրության և աքսորի տարիների պատկերներ: Հակառակ կենսագրական փաստի ժամանակագրական հաջորդականության՝ նա սկզբում (հիմնականում 1950-ականներին) շարադրել է իր աքսորական կենսա-

փորձի գեղարվեստական պատկերները, ապա՝ տաժանակրության (1960-ականներին): Մենք այդ հաջորդականությամբ էլ կդիտարկենք Գ. Մահարու ստեղծագործությունները:

Աքսորի տարիների փորձով Գ. Մահարու շարադրած պատմվածքներն ու նովելներն են՝ «Արջը ծխամորձով» (1956), «Ահ» (1956), «Անմեղ մեղավորներ» (1956), «Մի անգամ գերեզմանատանը» (1956), «Մաքուր խղճի համար» (1957), «Ողբերգություն թռչնանցում» (1957), «Նախօրյակին» (1961): Այս խմբի մեջ պետք է դասել և «Անտառային հեքիաթ» պատմվածքը, որը շարադրվել է ավելի ուշ՝ 1966 թվականին:

Հարկ է նշել, որ նովելների և պատմվածքների այս փոքրիկ խումբն աննկատ չմնաց. ակնառուն անմիջապես բարձր գնահատվեց՝ ռուսական հատկապես ձմեռային բնանկար, ռուս մարդու նկարագիր և կենցաղ, ժամանակի խորհրդային իրականությանը բնորոշ հարաբերություններ, մարդկային բարոյական խնդիրների առաջադրում, շարադրելու զվարթ ոճ և այլն: Սակայն, չնայած գրականագիտական իր խորաթափանց հայացքին, Ս. Աղաբաբյանն այս ստեղծագործությունները գնահատում է հպանցիկ՝ դրական կերպարների մեջ առանձնացնելով կյանքը գեղեցկացնելու և բովանդակալից դարձնելու ձգտումը, իսկ բոլոր կերպարների ամբողջության մեջ՝ «սովետական ժողովրդի կյանքի տարեգրությունը»¹: Հպանցիկ են նաև Ս. Բողոսյանի դիտարկումները²: Անհամեմատ մանրակրկիտ և ըստ էության են Կ. Աղաբեկյանի³ և Գ. Շահինյանի⁴ վերլուծությունները: Դրանց ուզում ենք հավելել հետևյալը: Գ. Մահարու այդ պատմվածքները արձակում իր կայացածության նորովի հավաստումն էին, և որ ոչ պակաս կարևոր էր՝ ժամանակակից թեմատիկայում ևս մնայուն գործեր ստեղծելու լուրջ հայտը:

«Նախօրյակին» շարքի կենսական ճշմարտացիությունը կասկածի տեղ չի թողնում: Հենց այդ ճշմարտացիությունն է, որ մերօրյա դիտարկման ժամանակ առիթ է տալիս որոշ եզրակացությունների,

¹ Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 147-148:

² Բողոսյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1981, էջ 133-134: •

³ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 201-208:

⁴ Շահինյան Գ., Գուրգեն Մահարի, Պեյրուֆ, 1964, էջ 120-128:

որոնք կարող էին և չլինել հեղինակի ստեղծագործական ծրագրում: Այսինքն՝ արտացոլված իրականությունը, որ համոզչության պակաս չունի, ինքնին հուշում է մի ճշմարտություն, որը չի համընկնում ժամանակի պաշտոնապես ընդունված, հեղինակի համար նույնպես ընդունելի ճշմարտությանը:

Գ. Շահինյանը «Նախօրեին» շարքի վերաբերյալ ունի մի հետաքրքիր նկատառում. «Հակառակ, սակայն, հեղինակի գուարթախոհ այս կեցուածքին, «Նախօրեակին»-ի մթնոլորտը առհասարակ պրկուած բան մը ունի... Կլիմայի եւ տեղի դաժանութիւնը, քիրտ մարդերու ներկայութիւնը իրար կը լրացնեն կարծես ստեղծելու համար մթնոլորտ մը, որ երբեմն նեղացուցիչ է, ուրիշ տեսներ՝ պարզապէս հեղձուցիչ: Կարծես կեանքի մութ, խորհրդաւոր ուժերը քաղաքակրթութեան կապանքներէն եւ ընկերային ընթացիկ սովորութիւններէն ձերբազատուած՝ ազատ ասպարէզ գտած են»¹: Գուցե մի քիչ խիստ ու ավելի ազատ է ասված, քան կթույլատրվեր խորհրդային երկրի գրականագետին: Բայց արձակագրի ներկայացրած իրականությունը դրա առիթը տալիս է: Այս միտքն առնչվում է քիչ առաջ մեր դիտարկմանը, որը փաստարկելու համար ուզում ենք առանձնացնել «Մաքուր խղճի համար», «Ողբերգություն թռչնանոցում» և «Նախօրեակին» պատմվածքները: Սրանցում ներկայացվում են կոնկրետ մարդկային ճակատագրեր ու փոխհարաբերություններ, վարքի առանձնահատկություններ, որոնց բնույթը, բովանդակությունը հեղինակը պայմանավորում, պատճառաբանում է առաջին հերթին կենսական հանգամանքներով, հասարակական հարաբերությունների ու պատմական իրավիճակի այն առանձնահատկություններով, որոնց մեջ ակամա հայտնվել են այդ մարդիկ: Եվ այստեղ հետաքրքիրն ու կարևորը հետևյալն է. Գ. Մահարու հերոսները գիտակցում են, որ իրենք լավ բանի չեն, որ իրենց վարքի ու նկարագրի մեջ շատ բան մարդկայինի սահմաններից դուրս ու մերժելի է: Ոչ մի հասարակարգում շարքային, սովորական քաղաքացին երբեք ավելի լավը չի եղել, քան դրա հնարավորությունը կարող է տալ նույն այդ հասարակարգն իր կենսական հանգամանքներով: Դրա համար էլ Գ. Մահարու հերոսները հենց այն

են, ինչ կարող էին լինել 1950-ականների խորհրդային մարդիկ: Ահա այդ մարդկանցից մեկը՝ «Մաքուր խղճի համարի» հերոսը: Խորհրդային աշխատավոր գյուղացին իրեն վստահված ցորենից գողանում է, որ հոգա իր հանապազօրյա կարիքները: Բայց դա անում է վախով, սրտի դողով, չկամությամբ: Իսկ երբ դրանից հրաժարվելու նվազագույն հնարավորություն է ստեղծվում, ունենում է հանգիստ խղճով ապրելու ուրախություն:

Իրերի բնույթին պաշտոնական-գաղափարախոսական տեսանկյունից նայող մեկ ուրիշ հեղինակի գրչի տակ դեպքը գուցե իմաստավորվեր միտումնավոր վնասարարության և խորհրդային համակեցությանը խորթ տարրի կրթոտ մերկացումով: Գ. Մահարին այլ ճանապարհ է ընտրել. սոցիալ-քարոյական պրոբլեմը դիտարկել է պատճառի, գնահատելուց առաջ՝ խորքը տեսնել-հասկանալու տեսանկյունով: Արդյունքում ստացվել է հերոս, որը հանգամանքների պարտադրանքի զոհն է: Այդպիսի կերպարներ կան նաև «Ողբերգություն թռչնանոցում» և «Նախօրեակին» պատմվածքներում:

Կա կերպարների մի այլ խումբ էլ, որը կարելի է անվանել կենսական հանգամանքների, այսինքն՝ հասարակական հարաբերությունների թույլտվությամբ ակտիվացած հանցագործների խումբ: Սրանք արդեն զոհեր չեն, այլ ժամանակի շապիկը հագած խարդախներ, գողեր, քարոյագրկություն տարածողներ: Ու բոլորն էլ՝ իրենց բնականվայրի մասշտաբներով պաշտոնյաներ, նյութական պատասխանատուներ: Բնորոշ է հատկապես «Նախօրեակին» պատմվածքում ներկայացված իրավիճակը: Կոլտնտեսության նախագահը, գոյացած կոնֆլիկտից խոսելու փոխարեն, հերթապահ, ամենքին հայտնի և վերացական խոսքերով ճամարտակում է կոմունիզմի մասին: Դրանք այն խոսքերն են, որոնք միշտ ասվել են լսողների համար. ասողները չեն հավատացել, առավել ևս, երբեք չեն ապրել ըստ այդ խոսքերի: Իսկ լսողն էլ, այս դեպքում՝ կոլտնտեսության դարբինը, ոչ մի կերպ չկարողանալով գլուխ հանել նախագահի վերամբարձ բառակույտից, դրանում չգտնելով իրեն տանջող խնդրի լուծումը, դառնացած ձևակերպում է իր ներսում հասունացած կասկածը. «— Մի տեղ մի ծուռ բան կա, Պավել,— շարունակեց դարբինը դատարկ բաժակը սեղանի

¹ Նույն տեղը, էջ 121:

վրա թխկացնելով,— մի տեղ մի ծուռ բան կա, այդ ծուռ տեղը պիտի ուղղվի և ամեն ինչ կարգի կգա: Գլխի չեմ ընկնում, Պավել, թե որտեղ է այդ ծուռ տեղը»¹: Այս պատմվածքներում մի քանի տեղ Գ. Մահարին նշում է, որ իր նկարագրածը «Հաղթանակ» կոլտնտեսության առօրյայից է: Ուշադիր ընթերցելու դեպքում անհնար է չնկատել, որ կոլտնտեսության անունը ներկայացված կենսակերպի ծաղրն է: Ճիշտ է նաև հակառակը:

Մանավանդ «Նախօրյակին» պատմվածքում Գ. Մահարին սոցիալ-բարոյական լուրջ խնդիրները տեղափոխում է զուտ բարոյական լուծումների հարթություն: Դա համահունչ էր խրուշչովյան վերագնահատումների շրջանի գաղափարախոսական մթնոլորտին: Գոյացած բոլոր հիմնահարցերը (և՛ տնտեսական, և՛ մարդկային բարոյական նկարագրի ու վարքի) դիտարկվում են ոչ թե որպես առկա հասարակական կարգ ու կեցություն, աշխատանքային դրվածքի ու հարաբերությունների արդյունք, այլ իբրև շեղում: Մեղավոր են անհատները: Ոչ այն կենսակերպը, որ հնարավոր է դարձնում այդպիսի անհատների գոյությունը և ակտիվ գործունեությունը, մարդկանց վարքում արատների մասսայականությունը, այլ անհատները: Անտեսվում էր, որ որոշումներ կայացնելու և ղեկավարելու իրավունք ունեցող այդ անհատները հասունանում էին տվյալ երկրում իրենց կուտակած փորձով: Այս կարևոր հանգամանքի անտեսումով էլ խնդիրը հանգեցվում է բարոյախոսական լուծման՝ «խղճի տնտեսությունը»² կարգի բերելու գաղափարին:

Սա հեղինակի համոզմունքն էր, թե անխուսափելի տուրքը ժամանակին, դժվար է ասել: Մի բան ակնհայտ ու անկասկած է: Այս գրականությունն անկեղծ հավատով, վատը հաղթահարելու ակնկալիքով, մանավանդ շարքային քաղաքացու համար մտահոգությամբ ստեղծված գրականություն է: Ուրիշ բան, որ հատկապես մեր օրերում այն արդեն չի կարող թաքցնել իր քաղաքական միամտությունը:

Նույնքան դժվար է այժմ քննել այն հարցը, թե որքան է Գ. Մահարուն զբաղեցրել իր ստեղծագործության ենթատեքստային ճշմար-

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, Կ. Երրորդ, Ե., 1975, էջ 272:

² Նույն տեղը, էջ 297-300:

տության խնդիրը: Սակայն այսօր այդ պատմվածքները զգալիորեն վերափոխադրված են ընկալվում: Մարդու վերափոխումը, հակառակ սոցիալական հանգամանքների, չի համոզում, իսկ կենսական այն հանգամանքները (խորհրդային), որոնք մարդուն դարձնում կամ թույլատրում էին դառնալ այդպիսին, ակնհայտ են ու մերժելի:

Հեղինակի ականա թերասացության առավել հետաքրքիր օրինակներ են տաժանակրության տարիների կենսափորձն արտացոլող ստեղծագործությունները: Դրանք են «Ծաղկած փշալարեր» (1965) վիպակը, «Սև մարդը» (1960), «Հայկական բրիգադ» (1964), «Գիշեր» (1964), «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965) պատմվածքները: Սրանցում խորհրդային իրականությունը ներկայանում է մի այլ երեսով, կենսական այլ հանգամանքներով: Ակնհայտ և ինքնամատուցվող է հեղինակի գաղափարական նպատակադրումը. ցույց տալ տաժանակրության անմարդկային պայմանները և թե ինչպիսի ճիգ ու ջանք են գործադրում առավելապես հանիրավի դատապարտված բանտարկյալները՝ չկորցնելու համար իրենց մարդկային նկարագիրը:

Մինչ քննադատության մեջ այս ստեղծագործությունների գնահատականներին անդրադառնալը նշենք, որ վերևում բերված շարքից պետք է դուրս թողնել «Հայկական բրիգադ» պատմվածքը: Ճիշտ է, այդ ստեղծագործության նյութն էլ առնված է տաժանակրության տարիների փորձից, բայց այն իմաստավորելու հեղինակային մտահղացումը միանգամայն այլ է: Այստեղ ներկայացվող անազատության մթնոլորտն արտակարգ, ոչ սովորական իրավիճակ է, որի մեջ դիտարկվում են հայի ազգային նկարագիրն ու վարքի առանձնահատկությունները: Դրանք Գ. Մահարին վարպետորեն ներկայացնում է զուգադրվող երկու տեսանկյունով: Առաջինն իրենն է, երկրորդը՝ այլազգի, կողքից նայող մարդկանց գնահատականը վարքի նույն դրսևորումներին: Առաջինը երևույթի ներքին, օբյեկտիվ ճշմարտությունն է, այն, ինչը ցավեցնելու աստիճան անվիճարկելի է պատմական փորձի առումով: Երկրորդն այդ ճշմարտության չիմացության հետևանք է, ազգային նկարագրի մասին առկա կանխակալ կարծիքի հերթական դրսևորում: Դրա համար էլ երկրորդը կատարյալ գավեշտ է՝ փաս-

տի օրյնկտիվ բովանդակության և նրա գնահատականի բացարձակ անհամապատասխանության ձևով: Ազգային հոգեկերտվածքին բնորոշ հատկանիշների դիպուկ բացահայտումներով այս պատմվածքը քննարկման հետաքրքիր նյութ է, սակայն ոչ քիչ առաջ նշված ստեղծագործությունների շարքում:

«Սև մարդը» պատմվածքը նույնպես էականորեն տարբեր է վերը նշված խմբի ստեղծագործություններից: Այդ տարբերությունը գլխավորապես պայմանավորված է Ստալինի մահվանից հետո խորհրդային իրականության մեջ ձևավորված սպասողական մթնոլորտով: Ընդհատ է, օդն օր օրի լցվում էր համեմատաբար ազատ խոսքի, պետության ղեկավարման ու կառուցման գործում թույլ տրված սխալների քննադատության տրամադրություններով, սակայն դեռ ճշտված չէր ազատության թույլատրելի սահմանը: Տասնամյակների դառը փորձը ճշմարտությունն ասելու ձևի ու չափի որոշակի զսպվածություն էր պարտադրում: Համենայն դեպս, նույնիսկ այդ զգուշավորությամբ հանդերձ, «Սև մարդը» նշանակալի փաստ էր ժամանակի հայկական արձակում, որի շնորհիվ էլ աննկատ չմնաց: Նրա մեջ բարձր գնահատվեց հենց այն, ինչ Գ. Մահարին ընդգծել էր՝ «գրականության և կյանքի կապը», ժամանակի համար նշանակալի «հերոսը»¹: Եվ խորհրդային, և՛ հետխորհրդային շրջանի վերլուծությունների առանցք են դարձել Աշոտ դայի, Սանո և Լյալյա եռյակի փոխհարաբերությունները: Սանոյի բարոյական վերածննդի համոզությունը փաստարկվել է Աշոտի ազնվացնող կենտրոնումներով ու ժողովրդական բարոյականության փիլիսոփայությամբ և Լյալյայի պահանջկոտ սիրով: Կյանքում հնարավոր եզակին համոզիչ դարձնելու համար Գ. Մահարին վարպետորեն մտահոգացել է դաստիարակչական իրավիճակներ, որոնք ֆիզիկական ու բարոյական ապստակներ են կարծես թե անդառնալիորեն կործանված Սանոյին: Դրանց մեջ պարտավորեցնելու իմաստով վերջինն ու Սանոյի համար անչրջանցելի Լյալյայի մահն է: Եվ Սանոն վերագտնում է մարդկային իր նկարագիրը:

Ակնհայտ է հեղինակի կանխադրույթը. նույնիսկ ամենաանմարդկային պայմաններում էլ (մարդկային նկարագիրը պահպանելն արդեն

իսկ հերոսական ջանք էր պահանջում) հնարավոր է մարդկային նկարագրի վերականգնումը: Ու մարդը հենց դրանով է մարդ: Ֆիզիկական ու բարոյահոգեբանական ոչնչացման բանտային կենսապայմանները պատմվածքի այն համայնապատկերն են, որով ավելի է ընդգծվում հեղինակի ասելիքը:

Սակայն իր ժամանակի համար բացախոսության թույլատրելի սահմաններում երևելի այս պատմվածքի մեջ մտահոգացման և կատարման առումով ամեն ինչ չէ, որ անթերի է: Գ. Շահինյանը, գեղարվեստական լուրջ ձեռքբերում համարելով այն, որոշ անհամոզություն է մատնանշում Սանոյի կերպարում. «Շուտ կը փոխուի, շատ շուտ կը բարեփոխուի»²: Իսկ Լ. Հախվերդյանն էական պակասություն է համարում այն, որ ցույց չեն տրվում կերպարի ներաշխարհի փոփոխությունները, որի պատճառով չի պահպանվել հավասարակշռությունը հերոսի արարքների (սյուժե) և դրանց ներքին մղումների միջև³: Կարծում ենք՝ այս ամենին պիտի հավելել, որ իր ողջ հմայքով հանդերձ՝ բարոյախրատական կեցվածքի ավելցուկ ունի Աշոտ դայու կերպարը: Մի բան, որը կերպարի նկարագրի մեջ հաղթահարվել է հաջորդ ստեղծագործություններում: Տեղին է նշել, որ Աշոտ դային Գ. Մահարու արձակի ամենահավասարակշիռ, լուսավոր կերպարներից է³:

Այս ամենով հանդերձ՝ պատմվածքի ամենաթույլ տեղը մտահոգացման, կենսական նյութը գեղարվեստական փաստի վերածելու հեղինակային տեսանկյան մեջ է: Կենսական նյութը համապետական աղետն է, հանիրավի բռնադատված միլիոնավոր մարդկանց ճամբարային կյանքը: Գ. Մահարին ունի հրաշալի պատկերներ, որոնք եթե ոչ ամբողջական, ապա գոնե ռեալ պատկերացում են տալիս տաժանակրության հոգեբանական ու ֆիզիկական սարսափների վերաբերյալ: Այս մթնոլորտում ավելի օրինաչափը,

¹ Շահինյան Գ., Գուրգեն Մահարի, Պեյրուք, 1964, էջ 135:

² Հախվերդյան Լ., Գ. Մահարու արձակի նոր գիրքը: Տե՛ս «Սովետական գրականություն» ամս., Ե., 1963, թիվ 8, էջ 112-113:

³ Նկարագրի առումով թերևս նրա զուգահեռն է արձակագրի մորական տատի կերպարը «Մանկություն» (1928) և «Այրվող այգեստաններ» (1935-1964) ստեղծագործություններում:

անգամ հակառակ բռնադատվածի կամքի, եթե ոչ բարոյագրկումը, ապա հաստատապես բարոյական ոչնչացումն է հատուկ մտածված մեխանիզմով: Իհարկե, չի բացառվում և Սանոյի տարբերակով վերածնունդը: Բայց երբ Գ. Մահարին, առաջինը, օրինաչափը թողած, մատը դնում է երկրորդ տարբերակի, քիչ հավանականի վրա, անսպառելի ողբերգականության հասարակական-քաղաքական պրոբլեմը ներկայացնում դաստիարակչական-բարոյալրատական շեշտադրումներով, անպայման կորցնում է իր սուր մտքին ու դիտողականությանը բնորոշ որակից էական մի մաս: Թե չէ պետք է ավելի հետևողական լինելու դեպքում ընդունենք, որ կյանքի և գրականության կապը հաջողությամբ դրսևորվեց ոչ թե զանգվածային բռնադատության, լլկման ու տանջամահության, այլ այդ մթնոլորտում մի եզակի բարոյական մաքրման արտացոլմամբ: Իսկ ժամանակի գրական հերոսն էլ հենց այդ վերածնված մարդն է (այն էլ տաժանակրության պայմաններում) և ոչ թե բարձրաձայն անգամ հառաչելու, բողոքելու իրավունքից զուրկ միլիոնավորները: Եթե մեզ թույլ տանք մահարիաբար հեզնել լուրջ բաները, ապա կարող ենք հոչակել մոտավորապես այսպիսի մի կարգախոս. «Կեցցե տաժանակրությունը, որն անկյալին մարդ է դարձնում»: Եթե Գ. Մահարին այլ տեսանկյունով նայեր իր նյութին, այսինքն՝ ավելի շատ տեղ հատկացներ տաժանակրության անմարդկային էությունը բացահայտելուն, իսկ դրա մեջ նաև՝ մարդ մնալու հատուկենտ հաջողված ջանքերին, ապա ստեղծագործության գեղարվեստական համոզությունը կասկած չէր հարուցի:

Սխալ չհասկացվելու համար մի անգամ ևս ուզում ենք նշել, որ ողջ ասվածը ոչ այնքան Գ. Մահարուն է վերաբերում, ով թեև որոշ զգուշավորությամբ, ժամանակի պատվերին հարմարվելով, թույլատրելի սահմաններում, համենայն դեպս, փորձում էր խորհրդային իրականության ողբերգական իրողություններից մեկը գրականության միջոցով հանրության համար դարձնել ճանաչելի նյութ: Ասվածն ավելի շատ վերաբերում է գրականագիտությանը, որ վերագնահատումների հնարավորությունը բաց թողնելով՝ դարձյալ քավարարվում է արձակագրի բարձր վարպետությունը ցույց

տալով ու հիանալով և ժամանակի պարտադրանք կեղծ կանխադրույթը պատմվածքում անտեսելով¹: Մինչդեռ ուշադիր լինելու դեպքում հնարավոր չէր չնկատել, որ «Սև մարդ»-ում (1960) դեռ զգացվում էր ներքին գրաքննիչը²:

Ինչ մնում է Գ. Մահարուն, ապա կասկածից դուրս է, որ նրա պես պրպտող, հետևողական ու «ինքնասածի» գրողը քաղաքական բռնությունների թեմատիկայում չէր կարող մնալ «Սև մարդը» պատմվածքի հարցադրումների և ընդգրկումների շրջանակներում: Դրա վկայությունները եղան 1960-ականների ստեղծագործությունները՝ «Գիշեր» (1963), «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965) պատմվածքները, «Ծաղկած փշալարեր» (1965) վիպակը: Ստուգողական առաջին քայլերն արված էին, խրուչչովյան բարենորոգիչ մթնոլորտը կայունանում և ավելի անկաշկանդ խոսքի հնարավորություն էր ստեղծում: Այս պայմաններում Գ. Մահարու նշված ստեղծագործությունները կուտակված ասելիքի պոռթկումներ էին: Ցավոք, «Ծաղկած փշալարերը» Հայաստանում հանրության սեփականությունը դարձավ գրվելուց քսաներեք տարի հետո՝ 1988 թվականին:

Սրանք արդեն շատ ավելի նշանակալի ձեռքբերումներ էին ոչ միայն Գ. Մահարու, այլև ընդհանրապես հայ գրականության համար: Հանիրավի բռնադատված միլիոնավորների դատի պաշտպանությամբ արարված այդ գրականության ասելիքն ակնհայտ էր: Այդ ակնհայտի մեջ անմիջապես նկատվեցին բովանդակության մի քանի էական քաղադրիչներ: Առաջին հերթին կարևորվում էր ստեղծագործություններում ներկայացված կենսական հանգամանքների, մարդկային ճակատագրերի հավաստիությունը: «Հուշապատումի ժանրային»³ հնարքներին դիմելն էլ պատահական չէր. այդպես Գ. Մահարու ստեղծագործությունները «գեղարվեստական վավերաթղթի»⁴ արժեք էին ձեռք բերում, դառնում ստեղծագործություն «ապրված նյութի հետ-

¹ Պապոյան Ա., Ծաղկած փշալարերի հայ արձակը, Ե., 1999, էջ 36-55:

² Աճեմյան Գ., Գուրգեն Մահարու սիրիապատումը, Տես Մահարի Գ., Սիրիական, Ե., 2009, էջ 17:

³ Արզումանյան Ս., Արդի հայ վեպը, հ. 5, Ե., 2004, էջ 95:

⁴ Նույն տեղը, էջ 98:

քերով»¹: «Ան մարդը» (1960) պատմվածքը մի քանի չափազանց բնորոշ տեսարաններ ուներ, որոնք ընդհանուր պատկերացում էին տալիս տաժանակրության դատապարտվածների տառապալի գոյության վերաբերյալ: Սակայն վերոհիշյալ երկու պատմվածքները և վիպակն ամբողջությամբ ներծծված են երկրային դժոխքի նկարագրերով, իրավագուրկ բռնադատվածի «շեքսպիրյան ողբերգությամբ»², որը մարդու ամենօրյա, ամեն պահի ստորացումն է ու ոչնչացումը: Իսկապես, եթե Շեքսպիրի ողբերգությունները զգալի չափով նաև հանձարեղ մարդու ստեղծագործական երևակայության արդյունք են, ապա այս դեպքում դժոխային այդ կացության մտահղացողն ու իրականացնողը Ստալինն էր իր «դահձապետական վարչակարգով»³: Այս ամենի հետ չի անտեսվել և այն, ինչին Գ. Մահարին էլ մի առանձին հետևողականությամբ հետամտել է ստեղծագործությունից ստեղծագործություն: Խոսքը, ի տրիտուր անդադար բռնադատության, գեղեցիկը և մարդկայինը պահպանելու կալանավորների համառ ու հետևողական ջանքերի մասին է, թեև դրանք հաճախ ողբերգական լուծումներ էին ունենում⁴:

Եվ Ա. Արզումանյանը, և Ա. Պապոյանը ճշմարտացիորեն նկատում են, որ Գ. Մահարու՝ 1960-ականների տաժանակրության թեմատիկայի ստեղծագործություններում հաստատվել էր նոր որակ, որը չէր կարող լիարժեք դրսևորվել 1950-ականների պատմվածքներում: Որակական այդ տարբերությունների մեջ նրանք առանձնացնում են կենսական նյութի անկաշկանդ ընդգրկումը, ճշմարտության լիարժեք բացահայտումը և արտացոլված կենսական իրականության քաղաքական իմաստավորումը: Մանավանդ վերջինը՝ «տոտալիզմի մարդատյաց քաղաքականության»⁵ մերկացումը էական քայլ էր նյութի գեղարվեստական իմաստավորման ճանապարհին: Ա. Պապոյանը խնդիրը դիտարկում է քիչ ավելի մանրամասն և քննում Գ. Մահարու արձակը հատկապես Ալ. Սոլժենիցինի ստեղծագործության հետ համեմատությամբ:

¹ Պապոյան Ա., Ծաղկած փշալարերի հայ արձակը, Ե., 1999, էջ 12:

² Գասպարյան Դ., Ապրելու իրավունք: Տե՛ս Մահարի Գ., Ծաղկած փշալարեր, Ե., 1988, էջ 3-12:

³ Արզումանյան Ա., Արդի հայ վեպը, հ. 5, Ե., 2004, էջ 102:

⁴ Պապոյան Ա., Ծաղկած փշալարերի հայ արձակը, Ե., 1999, էջ 133:

⁵ Արզումանյան Ա., Արդի հայ վեպը, հ. 5, Ե., 2004, էջ 90:

Այս դեպքում մեզ հետաքրքրողը ոչ թե երկու հեղինակների համահունչ ստեղծագործությունների ժանրային ու գեղարվեստական տարբերակված առանձնահատկություններն են, այլ արտացոլված իրականության հեղինակային գնահատականները: Ա. Պապոյանը տարբերությունը ճշմարտացիորեն մատնանշում է երկու հեղինակների քաղաքական ընդգրկումների ոլորտում: Սակայն 60-ականների Մահարին ավելի մոտ է Ալ. Սոլժենիցինին «ուղղակի «հարձակումներով», տեղ-տեղ ճակատային սուր մերկացումներով»: Այնուհետև՝ «անգամ առանձին դեպքերում, հակառակ իր ստեղծագործական մոտեցումների, Մահարին բացորոշ «քաղաքականացնում» է դեպքերն ու հերոսներին, անթաքույց արտահայտում իր կտրուկ վերաբերմունքը, բողոքն ու ատելությունը բռնության ու անիրավության դեմ»¹: Հասարակական կյանքում, մարդկային նկարագրում արմատացած ու անընդգրկելի ողբերգությունների հասցրած չարիքը «ժողովուրդների երկրային, սանձարձակ Հոր» մեղքն է²: Այս ամենն իհարկե ճիշտ է և ցույց է տալիս իրականության արատների ընդգրկման, պատճառաբանության և գնահատման այն սահմանը, որին հասել է Գ. Մահարին: Դրանք հաճախ այնքան բացահայտ են ասվում, որ նույնիսկ հնարավոր էլ չէ չնկատել: Սակայն ինչքան էլ խիստ լինեն ցավի ու տառապանքի, բողոքի ու ընդվզման պատկերները, կրթոտ՝ հասցեագրված մեղադրանքները, միևնույն է, մնում են պաշտոնապես թույլատրվածի սահմաններում: Բայց հանիրավի բռնադատվածների իրավունքների պաշտպանության առումով նշանակալի այս գրականությունը չարիքի բացահայտման և պատճառների մատնանշման մեջ նույնիսկ պաշտոնապես թույլատրվածի սահմաններում էլ ունի ուշարժան առանձնահատկություններ, որոնք պետք է նկատի ունենալ:

Նախ՝ հանգուցալուծումները: Եթե «Գիշերը» (1963) պատմվածքում նույնիսկ լավատեսություն կա («Ես գիտեմ, որ կբացվի մեծ առավոտը»³), ապա դա ընդամենը վերացական, չպատճառաբանված այն հույսն է, որ կարող է փայլալայել մարդն անգամ ամենածանր կենսական

¹ Պապոյան Ա., Ծաղկած փշալարերի հայ արձակը Ե., 1999, էջ 21:

² Նույն տեղը, էջ 82:

³ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 293:

հանգամանքներում: Դրա համար էլ այն չի հնչում որպես պատասխան պատմվածքի առանցքը դարձած հարցերի: «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» պատմվածքի հերոսի անփառունակ մահն ու թաղումն ընդհանրապես ազգային հարցի դատապարտվածությունն են խորհրդանշում խորհրդային կարգ ու դրվածքի պայմաններում¹: «Ծաղկած փշալարեր» վիպակի ավարտը² («Իսկ ես մարդ տեղովս հուսահատվել եմ»³) անհուսության, դատապարտվածության ուղղակի խոստովանություն է: Ակնհայտորեն երևում է, որ այս ստեղծագործություններին բնորոշ չեն ավարտի հուսադրող այն տարբերակները, դրական սպասելիքի այն ակնկալիքները, որոնք հանդիպում են նախորդներում: Գ. Մահարին ստեղծում է անհույս ողբերգականության մի մթնոլորտ, որը բացառում է ժամանակի գրականությանը բնորոշ և իր նախորդ պատմվածքներից մեզ ծանոթ բարոյահոգեբանական հանգուցալուծումների տարբերակները (Սանոյի վերափոխումը, «խղճի տնտեսությունը»⁴ կարգի բերելու կոչը և այլն):

Այս ստեղծագործությունների մյուս կարևոր առանձնահատկության մասին ազատորեն կարելի է խոսել մեր օրերում: Դա այն է, որ նրանց գաղափարական ընդգրկումը դուրս է գալիս հեղինակի աշխարհայացքի և ստեղծագործական նպատակադրման սահմաններից: Ասվածին հասու լինելը դժվար չէ, եթե ուշադիր հետևենք խնդրո առարկա ստեղծագործությունների բովանդակության օրյեկտիվ տրամաբանությանը:

Ամենաակնհայտը և էականը, որ բազմիցս նկատվել ու ընդգծվել է, ճամբարային դժոխքն է, որի մեջ հայտնվել են անմեղ, հանիրավի պատժված մարդիկ: Յուրաքանչյուր հերոսի ճակատագիրը, տաժանակրության կյանքի ամեն դրվագը մի ողբերգություն է, իրական, անընդգրկելի

ողբերգություն: Այդ պայմաններում, չնայած հատուկենտ հաջողություններին, ոչնչանում է մարդն ու մարդկայինը, գոյությունը զրկվում իմաստից: Ազատության մեջ կյանքի շատ իրողություններ, որ իմաստավորվել են գեղեցիկի սկզբունքներով, առօրեականությունը լցրել ոգեղենությամբ, ճամբարում կամ արժեզրկվում են, կամ վերածվում տանջալի պահանջմունքի: Բռնադատվածների ճամբարները լավ մտածված և անխափան կառավարվող «հոգևոր ու մարմնավոր... սպանդանոցներ»¹ են: Մշտական քաղցը, ամեն պահ գնդակահարվելու սարսափը, ֆիզիկական ու բարոյական անվերջ ստորացումները ստեղծում են գոյության միանգամայն այլ արժեքներ, հնարավոր դարձնում անգամ ամենաանընդունելին: Արտակարգ ծանր կացությունը ձևավորում է նաև իր փիլիսոփայությունը՝ հակառակ առողջ տրամաբանության. «...որքան շատ դառնություն, այնքան լավ»²:

«Հիվանդ արդարության» երկիրը երկատում, մանրացնում է թե՛ քանտարկյալներին, թե՛ ազատներին: Տարբեր կարգավիճակների այս մարդիկ ստիպված են հավասարապես ստել, կեղծել, հաճախ ասել ու անել ոչ այն, ինչ մտածում կամ ցանկանում են: Ըստ էության, ճամբարներից դուրս էլ մարդիկ նույն դժոխքում են: Լյուդմիլան ստիպված է վերանայել իր սկզբունքային պահվածքը՝ հաշվի առնելով գոյատևելու անհրաժեշտությունը և ազատության օրերի կենսափորձը. «Իսկ ազատության մեջ գտնվող քանդակագործներն ու նկարիչները «սրտով և հոգով են քանդակում և նկարում նրա (Ստալինի – Ս. Ա.) բոյ-բուսաթը...»³: Հարցը հռետորական է, պատասխանը՝ միանշանակ. իհարկե ոչ: Երկատված հոգեվիճակի և կացության բնորոշ օրինակ է կալանավորներին հսկող պահակներից Պետրովը: Թե՛ ազատության մեջ, թե՛ ճամբարներում մարդու այս տեսակը գիտակցում ու խորապես ապրում է իր վիճակի ողբերգականությունը:

Երկատվածությունը պաշտպանական հոգեկան մեխանիզմ է: Դա, ժամանակի պարտադրանքին հարմարվելով, վտանգից փրկվելու, կյանք և մահ երկրնտրանքի մեջ դեպի կյանքը կողմնորոշված

¹ Մշեցի Առաքելի մի տարբերակն է Բալունց Հեթումն է «Ծաղկած փշալարեր» վիպակում: Երկու կերպարներն էլ մտահոգացվել են 1965 թ. գրված ստեղծագործությունների համար և համահունչ էին Եղեռնի հիսնամյակի առիթով զարթոնք ապրող ազգային ոգուն ու պահանջատիրությանը:

² Այս ստեղծագործության առանձնահատկություններից մեկն էլ այրուծի և հեղինակային ասելիքի հարաբերակցության հարցն է: Թե՛ն վիպակը կարող էր շարունակվել՝ ներկայացնելով որոշ հերոսների հետագա ճակատագիրը, սակայն ասելիքի առումով այն միանգամայն ավարտուն է:

³ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 246:

⁴ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երրորդ, Ե., 1975, էջ 297:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989 թ., էջ 107:

² Նույն տեղը, էջ 121:

³ Նույն տեղը, էջ 110:

լինելու վարքի դրսևորում է, որի փիլիսոփայությունը համեմատական երջանկության միջանկյալ պատմության խորհուրդն է: Իսկ ովքեր շատ ամուր են կառչում իրենց ճշմարտությանը, չեն կարողանում զիջման գնալ: Այդ դեպքում ձևավորվում է Մշեցի Առաքելի նկարագրի ու ձևկատարի տարբերակը: Նա ոչ մի կերպ չի կարողանում հասկանալ, թե ինչպես կարելի է չընդունել, չհասկանալ կամ հաշվի չառնել անվիճարկելի ճշմարտությունները: Սա կործանման տանող «անհասկացողություն» է:

Եթե մի քիչ ավելի ուշադիր լինենք Գ. Մահարու ընդգրկած կենսական իրողությունների նկատմամբ, ապա դժվար չի լինի նկատել նաև հետևյալը: Ճիշտ է, «Ծաղկած փշալարեր», «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները», «Գիշեր» ստեղծագործություններում ուղղակի ներկայացվող նյութն առավելապես ճամբարային է, սակայն սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ դրանցում հավասար չափով ներկա է և արտաճամբարային կյանքը: Գ. Մահարու դատապարտված հերոսներից ոչ մեկը չի ծնվել ու մեծացել ճամբարում: Նրանք տառապում են այդտեղ, բայց եկել են «ազատությունից», բռնադատվել են «ազատության մեջ»: Նրանց կյանքի այդ շրջանի թեև հիմնականում դրվագային, հպանցիկ, բայց բռնադատման խոսուն փաստերով լի պատկերները հանգեցնում են նույն եզրակացությանը. կենսապայմանների տարբերությամբ հանդերձ՝ թե՛ քանտային, թե՛ «ազատ» կյանքը նույն դժոխքի բաղկացուցիչներն են:

Բնության, սադրանքի ու սարսափի մթնոլորտը առաջին պլան է մղում թափփուկներին, նրանց համար հնարավոր դարձնում կյանքն ըստ իրենց ցածր, ստորաբարձ էության ձևերը: Սրանք գիտակցեն, թե ոչ, ասես վրեժխնդիր են լինում աշխարհից իրենց ոչնչություն լինելու, կյանքի որևէ այլ տեղում արժեք չլինելու պատճառով: Քստմենլի այս տեսակն արհամարհանքով կամ ծիծաղով ոչնչացնելի է, երբ կյանքի տերը չէ: Սակայն հակառակ իրավիճակում սրանց գոյությունն արդեն իսկ չարիք ու ողբերգություն է: Ճամբարների մեծ ու փոքր կառավարիչները, քանտարկյալների մեջ սրանց քսու մանկլավիկները (Իվան Բրյուխով, Բեկլար Քալանթարով) մարդու հնարավոր ցածրության սահմաններն են ցույց տալիս:

Համատարած ու բազմաբնույթ այս ողբերգության մթնոլորտում է Գ. Մահարին ծավալում Լյուդմիլա և Մամոն փոխհարաբերությունը: Մասնագիտական գրականության մեջ այս պատմությունը գնահատվել է որպես «սիրո գեղեցիկ ասք»¹, որպես սեր, որը կալանավորների ազատության պոռթկման սակավ հնարավորություններից մեկն է անազատության պայմաններում²: Հետաքրքիր է, որ Դ. Գասպարյանը փաստի մեկնաբանության մեջ խոսում է հիմնականում կալանավորների ֆիզիկական պահանջմունքների բավարարման մասին, սակայն «սեր» բառը երբեք չի առնում չակերտների մեջ: Ինչ խոսք կարող է լինել սիրո մասին, երբ ամեն ինչ սկսվում է ֆիզիկական պահանջմունքից ու ավարտվում դրա մանավանդ պատահական բավարարումով: Կարծում ենք՝ Լյուդմիլա և Մամոն փոխհարաբերությունը որպես սիրո ողբերգական պատմություն դիտարկելը զգալիորեն հեռացնում է պատկերի օբյեկտիվ բովանդակությունից: Որ այն ողբերգական է, իհարկե, վիճարկելի չէ: Բայց ոչ միայն այն պատճառով, որ ավարտվում է նորածնի մահով և մոր տառապանքներով: Ողբերգությունը հենց Լյուդմիլա և Մամոն կապն է, փոխհարաբերության այն տեսակը, որ հաստատվում, հնարավոր է դառնում այդ երկուսի միջև: Եվ այն, որ այդ պատմության վերջում չնչին տեղաշարժ է նկատվում Մամոնի աղքատ, եսասեր էության մեջ, միևնույն է, դրանից իրողությունն իր բովանդակությունը չի փոխում: Հեղինակն էլ զարմանքով է ներկայացնում Մամոնի վարքագծի անսպասելի դրսևորումը. «Նա (Մամոն – Ս. Ա.) մոտեցավ ինձ և Աշոտ դայուն լսելի ձայնով ասաց.

— Երեկ մենք հանգստանում էինք, դու աշխատեցիր, էսօր քո հանգստանալու օրն է... ինչ—որ պետք է, ես կանեմ ...

Ես գիտեի (ճ...), ես գիտեի, որ սերը փոքրատառ մարդուն դարձնում է մեծատառ, բայց այսքան մեծատառ: Ճիշտ, ճիշտ, ես այդ չէի սպասում»³:

Լյուդմիլա և Մամոն համատեղումը ճամբարային կենսապայման

¹ Պապոյան Ա., Ծաղկած փշալարերի հայ արձակը, Ե., 1999, էջ 143:

² Գասպարյան Դ., Ապրելու իրավունք: Տե՛ս Մահարի Գ., Ծաղկած փշալարեր, Ե., 1988, էջ 9:

³ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 240–241:

ների պարտադրանք է, հնարավոր դարձած անհնարին: Գ. Մահարին հենց այդպես էլ ներկայացնում է: Ավելորդ ջանք չպետք է գործադրել այդ պատմությանը սիրո ռոմանտիկ շաղախ ներարկելու համար: Այն ճամբարային սովորական ողբերգությունն է: Լյուդմիլան և Մամոն միանգամայն այլ աշխարհների մարդիկ են: Գ. Մահարին դա բազմիցս նկատել է տալիս: Լյուդմիլան արվեստագետ է՝ աշխարհի, կյանքի, իր հետ կատարվածի միանգամայն այլ ընկալումներով, որոնք հասու չեն Մամոյին: Նրա հարզը լավ գիտեն («... այդ կինն իր քաշով ոսկի արծե...»¹) բրուտանոցի մյուս տղամարդիկ, որոնց կողքին այս մեկը (Մամոն) բոլոր առումներով ընդամենը խեղճություն է՝ կառապան՝ նկարագրի, ընկալումների ու վարքի բնորոշ սահմանափակություններով: Եվ իսկպես, «... դժվար էր պատկերացնել ավելի անհարիր գույգ,— աղբյուրանցի կառապան և գերմանացի նկարիչ—քանդակագործուհի...»²: Կառապան... հետն էլ՝ ասիացի և մուսուլման... Գ. Մահարին չի գունագարդում իր հերոսին: Սեփական շահից դուրս ամեն ինչ անհարազատ է այս մարդուն, և հազիվ թե նա կարող է ապրել այն զգացումը (սեր), որն ամենից առաջ հենց այլասիրություն է: Բրուտանոցի տղամարդկանցից յուրաքանչյուրն ավելի հավանական ու համապատասխան գուզրնկեր է Լյուդմիլային, քան Մամոն: Բայց նա ակտիվացած Մամոյին չի վանում: Ամեն ինչ ջնջած բանտային կյանքը բոլորի առաջ մի գերխնդիր էր դրել՝ գոյատևել ամեն գնով: Մամոն այդ տեղում մյուսների համեմատ ամենահետևողականն է: Իսկ Լյուդմիլան օգնության կարիք ուներ հենց գոյատևանա խնդրում: Գերմանուհու հետ հաղորդակցվելն անգամ բավական ծանր գործ է նրա համար. հեղինակը չի ստեղծում որևէ պատկեր, որը կվկայեր նրանց միջև հոգեկան կապի առկայությունը: Իր համար դժվար, անհասկանալի պահերին (դրանք կամ մարդու հոգեկանի դրսևորումներ են, կամ որոշակի իմացություն են պահանջում) միշտ անձարակ է, չի կարող իրավիճակից գլուխ հանել առանց Աշոտ դայու օգնության: Մամոյի հոգեկան ու մտավոր խեղճությունն առավել նկատելի է բրուտանոցի մտավորականների միջավայրում, ուր հայտնվել է ակամա:

¹ Նույն տեղը, էջ 106:

² Նույն տեղը, էջ 77:

Առկա իրավիճակն ինքն էլ հուշում է երկուստեք վարքի միակ հավանական տարբերակը: Ամեն ինչում լռջորեն հաշվենկատ Մամոն նրան բաժին է հատկացնում իր հոգապահուստ սննդից, և կիսաքաղց Լյուդմիլան էլ վարձահատույց է լինում, ինչպես միայն կարող է կինը: Սա սեր չէ, ճամբարային կյանքի բազմաթիվ պարտադրանքներից մեկն է, ճարահատ ընկերակցություն: Այլապես Լյուդմիլան ամեն կերպ կաշխատեր բանտային իշխանություններից թաքցնել նրեխայի հոր ով լինելը. մանավանդ լավ գիտեր, որ դրանից ինքը ոչինչ չէր շահելու, բայց Մամոն պատժվելու էր:

Չպետք է գունագարդել այն, ինչ Գ. Մահարին ներկայացնում է միանգամայն նյութական պայմանավորվածությունների ձևով: Ընդ որում, հեղինակի տարբերակը շատ ավելի համոզիչ է կալանավորների կենսապայմանների առումով: Ընդամենը ֆիզիկական պահանջմունքների բավարարման մակարդակով դրսևորվող սեռերի փոխհարաբերությունը ճիշտ այդպես էլ ներկայացնելով՝ Գ. Մահարին ցույց է տալիս, որ անմեղ դատապարտվածների վիճակը շատ հեռու է մարդկային լինելուց: Նրանք առավելագույնը փորձում էին պահպանել իրենց գոյությունը մարմնական—բնական մի քանի պահանջմունքների կիսատ—պոատ բավարարման ձևով: Իսկ եթե ոգու և ոգեղենության պոթեկումներ էլ են լինում, ապա կամ շատ զգուշավոր, կամ խստորեն պատժվող, կամ էլ ուղղակի այդ գոյակերպից հուսահատական ընդվզման տեսք ունեն, և այդ պատճառով էլ ընդվզողի համար ավարտվում են ողբերգականորեն: Լյուդմիլայի և Մամոյի փոխհարաբերություններին բնորոշ չէ ընդվզումը, ոգեղենությունը, գույզը ներկայացնողների համարժեքությունը: Նրանց ընկերակցությունը պարտադրված է ու ողբերգական առաջին հերթին հենց դրանով:

Գ. Մահարու վերոհիշյալ ստեղծագործությունների առաջին պլանում ողբերգությունը կրողներն են: Սակայն անտեսված չեն նաև այն իրականացնողները: Դրանք միջևորդավորվածությամբ (քոնադատվածների վերհուշի միջոցով) ներկայացող կերպարներ են՝ պաշտոնյաներ, իրավաբաններ, պետական քաղաքականությունն իրագործողներ, անվտանգության համակարգի ներկայացուցիչներ: Մրանք

անհոգի կատարողներ են, անմրցելի վարպետներ՝ չունեցած մեղքերը մարդկանց խոստովանել տալու գործում: Հասկանալի է, որ նրանց գործելու միակ անխափան մեթոդը միջնադարյան հավատաքննությունն է: Մարդկության պատմության մեջ իր մասշտաբներով նախադեպը չունեցող «մարդամթերման»¹ (սեփական երկրում) գործը հաջողությամբ գլուխ բերած մարդիկ են սրանք: Այնքան վայրենաբարո է նրանց գործունեությունը, որ ճամբարի սպանիչ տառապանքից անգամ մերձիմահ հերոսի հիշողության մեջ չի խամրում իր հարցաքննության մղձավանջը («Գիշեր», 1963): Բոլոր հերոսների անցած Գողգոթայի այդ ճանապարհի մանրակրկիտ նկարագիրը տրվում է հեղինակի օրինակով՝ ձերբակալության օրվանից մինչև նշանակման վայրը՝ ճամբարը²:

Գ. Մահարու բացահայտում-մերկացումներն էլ ավելի են լրջանում, երբ դրանց ոլորտում են հայտնվում նաև խորհրդային քաղաքական կարգի կարգախոսները: Հարցը միայն այն չէ, որ Գ. Մահարուն հաջողվում է տարբեր առիթներով³ վարպետորեն հեզնել խորհրդային հումանիզմը և մարդու՝ ամենաթանկ կապիտալը լինելու հայտնի կարգախոսը: Այլ այն, որ նա, կամա թե ակամա, իր ստեղծագործությունների բոլոր էջերում հետևողականորեն ցույց է տալիս խորհրդային կարգի հակահումանիզմը և այդ երկրում մարդու ողբերգական արժեզրկումը:

Թվում է, թե մի վերջին եզրակացության համար արձակագրի կողմից ամեն ինչ ասված է հիմնավոր ու ընդգրկուն: Պետական մեքենան միլիոններով խժոռում է սեփական ժողովրդին, իսկ երկիրը վերածվել է փաստացի բռնադատվածների և դրա սարսափով գոյատևողների ճամբարի: Մնում է միայն քաղաքական րովանդակության եզրա-

¹ Նույն տեղը, էջ 167:

² Այստեղ պիտի նկատի ունենալ, որ ձերբակալության, երկու տարվա բանտային կյանքի և դեպի աքսորավայր ճանապարհի նկարագիրը, որքան էլ մահարիական, համենայն դեպս, չունի մյուս հատվածների գեղարվեստական հմայքը: Դա նշանակալի է առավելապես իբրև կենսագրական ժամանակագրության ձևով պատմական իրադրության փաստական, վավերագրական նկարագիր:

³ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 189, 210, 221, 293:

կացությամբ դնել վերջակետը: Ընթերցողի համար այդ եզրակացությունը կասկածից դուրս է. խորհրդային վարչակարգը բռնության, ոչնչացման մեքենա է և չունի գոյության իրավունք:

Հետաքրքիր է, որ Գ. Մահարին իր ընթերցողին հասցնում է այս եզրահանգմանը, բայց ինքը մնում է նրանից մի քայլ ետ: Արձակագրի բռնած գաղափարական դիրքորոշումը համարժեք չէ իր իսկ վկայած կենսական ճշմարտությանը: Դա պաշտոնապես օրինականացված քննադատության, մերժման, ամեն վատի պատճառի մատնանշման թույլատրելի սահմանն է: Մեղավոր է անհատը, նրա շուրջը բորբոքված պաշտամունքը և նման այլ բաներ: Այդ անհատը «ծանր, երկաթե սապոգներով» ոտքի տակ է առել միլիոններին¹, իսկ հլու-հնազանդ կամակատարներն ամենուր իրագործում են նրա հրամանները: Նա երկիրը կառավարում է «խշտիկների վրա նստած»² և իր գործով շատ նման է մշեցի այն Տիգրանին, ով ոչխարի գլուխ էր խորովում-ծախում՝ նախապես հանելով ուղեղն ու լեզուն: Հետաքրքիր է նաև, որ Գ. Մահարին, բռնադատող անհատի և տեղերում քաղաքականությունն իրագործող «դահձապետական վարչակարգի»³ կապը ցույց տալով էլ, մեղքի ակունքը միայն անհատի մեջ է տեսնում: Մեր օրերում անհամեմատ ավելի հեշտ է այս մասին դատողություններ անելը: Սակայն անհնար է և անտեսել Գ. Մահարու հերոսի քաղաքական անչափելի միամտությունը, կույր հավատը, որը բնորոշ էր ժամանակաշրջանին: Գնդակահարության դատապարտվածները բանտախցի պատերին խզվզում էին կեցցեներ «մեծ դեկավարին»⁴, «Լենինի կուսակցությանը»⁵: Ասես այդ դեկավարը (Ստալին - Ս. Ա.) անտեղյակ էր երկրում տիրող իրավիճակից, Լենինի կուսակցությունից չէր, կամ էլ կուսակցությունն ու կուսակցականներն էին անմասնակից երկրում տեղի ունեցողին:

Իրականում իհարկե այդպես չէր: Ստալինիզմը (մի բան, որ առանց դժվարության ապացուցվում է հիմա) ոռուսական ծայրահեղ հեղափո-

¹ Նույն տեղը, էջ 95:

² Նույն տեղը, էջ 253:

³ Արզումանյան Ս., Արդի հայ վեպը, հ. 5, Ե., 2004, էջ 102:

⁴ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 184:

⁵ Նույն տեղը, էջ 166:

խականության, կոմկուսի և պետության ղեկավար կազմի գաղափարական ու ամենօրյա գործունեության սկզբունքային սխալների օրինաչափ արդյունքն էր¹:

Մոքի անսպասելի շրջադարձի, երկիմաստ խոսքի, միտումնավոր թերասացության վարպետ Գ. Մահարին խորհրդային քաղաքական կարգի ոգու բացահայտման ինքնատիպ պատկեր է ստեղծել: Կալանավորներից մեկը նույն խցում իր հետ մեկուսացվածներին տեղեկացնում է բռնությունների չափի, գնդակահարությունների, համակենտրոնացման ճամբարների մասին: Նախկին շրջկոմի քարտուղարը վրդովված առարկում է՝ ասելով, որ «դա պրովոկացիա է, որ նման հակամարդկային լազերներ գտնվում են հիտլերյան Գերմանիայում, որ սոցիալիզմի երկրում...»²:

Իսկ եթե դա «պրովոկացիա» չէ... Եվ ընթերցողն էլ գիտի, որ այդ ամենը եղել է: Ուրեմն...

Գ. Մահարին իր անունից ասած խոսքում կասկածի տակ չի առնում խորհրդային քաղաքական համակարգը: Նա անհատի քննադատության սահմաններում է բացահայտում, մերժում, մորմոքում, հարցադրում: Նրա նպատակը որոշակի է. խորհրդային գոնե հետագա իրականությունից բացառել իր կենսափորձով ճանաչած դժոխքը: Սրանից ավելին արձակագիրն ուղղակի չի ասում: Նրա ներկայացրած իրականության գեղարվեստական պատկերները որքան տպավորիչ են, որքան ծանրաբեռնված այդ իրականության բացահայտումներով, այնքան համոզիչ են հեղինակային նպատակադրման առումով: Իսկ Գ. Մահարին իր քաղաքացիական դիրքորոշումն ուղղակիորեն արտահայտելու հարմար առիթը բաց չէր թողնում: Ահա դրանցից վերջինը: 1970 թ. «Գարուն»-ը հետմահու տպագրեց ամսագրի հարցաթերթիկին Գ. Մահարու պատասխանը, ուր մասնավորաբար ասված էր նաև հետևյալը. «Ժամանակակից գրողը չպետք է մոռանա, որ մեր կյանքը երկնային դրախտ լինելուց շատ է հեռու և կատարելության հասնելու համար դեռ շատ ճանապարհ ունենք գնալու: Ունենք արատներ, վերքեր, որոնք բուժելի են, պայմանով, որ ոչ թե

կոծկենք, այլ ընդհակառակը, բացահայտենք, ախտորոշենք, հականեխենք»¹:

Սակայն այս սահմաններում էլ Գ. Մահարին կամա-ակամա քաղաքական խնդիր է առաջադրում իր ընթերցողին: Այնքան մասշտաբային է նրա ներկայացրած ողբերգությունը, որ սկսում ես կասկածել անհատի պատմական դերի վերաբերյալ խորհրդային գաղափարախոսությանը: Եթե անհատի դերը կարող է նշանակալի լինել միայն հասարակական հասունացած գործընթացներին համընկնելու դեպքում, ապա Ստալինի հետ պատասխանատվությունը հավասարապես նաև խորհրդային քաղաքական համակարգին է: Իսկ եթե անհատը կարող է միայնակ հարթել երկրի, ժողովրդի պատմական ընթացքի ուղին, ուրեմն սխալ է անհատի դերի և պատմական ընթացքի տրամաբանության փոխհարաբերության վերաբերյալ խորհրդային գաղափարախոսությունը:

Եթե անտեսենք բռնատիրության պատճառի բացատրության պետական-պաշտոնական մեկնաբանությունը, որի սահմաններում է մնում նաև Գ. Մահարին, և հետևենք ստեղծագործությունների բովանդակության օբյեկտիվ տրամաբանությանը, ապա պիտի նախընտրենք վերոհիշյալ եզրակացություններից մեկը: Որն էլ նախընտրենք, չի լինելու հօգուտ խորհրդային քաղաքական կարգի կամ նրա գաղափարախոսության: Իսկապես, «... հիվանդ հասարակարգում ստեղծագործող ճշմարիտ գրողի գրական ժառանգությունը չի կարող այլախոհական չլինել»². միանգամայն ընդունելի այս դիտարկմանն անհրաժեշտ ենք համարում հավելել «գոնե իր ակամա բովանդակությամբ» վերապահումը:

Այժմ, տասնամյակների հեռավորությունից դժվար է վստահ ու միանշանակ պնդել, թե որտեղ է ավարտվում Գ. Մահարու ստեղծագործական անկեղծությունը և որտեղից սկսվում տուրքը ժամանակի հրամայականին: Մի բան անառարկելիորեն ակնհայտ է. այս ստեղծագործությունները, թեև հաճախ երգիծանքով շաղախուն, ցավի ու

¹ Ցիպկո Ա., Ստալինի զմեռումը: Տե՛ս «Նորք» ամս., Ե., 1989, թիվ 9:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 167:

¹ «Գարուն» ամս., Ե., 1970, թիվ 1, էջ 5:

² Աճեմյան Գ., Գուրգեն Մահարու սփիրազատումը: Տե՛ս Մահարի Գ., Սիրիական, Ե., 2009, էջ 19:

մորմոքի, տառապանքի ու բողոքի գրականություն են: Սակայն այս մթնոլորտում էլ չի տեղավորվում «Ինքնակենսագրական»-ում սեփական կյանքի ուղուն արձակագրի տված անվարան գնահատականը (նթն երկրորդ կյանքի հնարավորություն լինեք, ապա կապրեք ճիշտ այնպես, ինչպես որ ապրել է¹): Չէ որ, ով-ով, բայց ինքը շատ բան էր կորցրել թե՛ դարակզրին, թե՛ խորհրդային տարիներին: Այլ բան ասելու համար աչքը տեսածից էր վախենում, թե՛ ուղղակի նպատակահարմար է համարել կամ անկեղծորեն նախընտրել է այդ ժամանակ (1963 թ.) շատ հարգի խորհրդայնորեն լավատես լինելը:

Ինչևէ, անկասկած ճիշտ է, որ «Արվեստագետի նրա (Մահարու - Ս. Ա.) աշխարհը իրականում շատ ավելի բարդ էր, դրամատիկ, տատանումներով լեցուն»²: Մնում է միայն հուսալ, որ «Ծաղկած փշալարերն» է արտահայտում գրողի վերջին համոզմունքն իր ապրած կյանքի ուրախությունների ու դառնությունների, իմաստավոր և անիմաստ տանուլ տրված տարիների վերաբերյալ, որովհետև վիպակը գրվել է «Ինքնակենսագրականից» երկու տարի հետո՝ 1965 թ.:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԵՐԳԻԾԱՆՔԸ

ԵՐԳԻԾԱՆՔԸ ՈՐՊԵՍ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԸՆԿԱՄԱՆ ԵՎ ԻՄԱՍՏԱՎՈՐՄԱՆ ԿԵՐԴ

Դեռևս անտիկ ժամանակներից ծիծաղի ու երգիծանքի դրսևորումները չեն վրիպել փիլիսոփաների և արվեստագետների ուշադրությունից (Արիստոտել): Ընդ որում, նկատի է առնվել ուսումնասիրության ասպեկտների հնարավոր բազմազանությունը՝ գեղագիտական (երգիծանքը որպես գեղագիտական հասկացություն, երգիծանքի տեսակները), հասարակագիտական (ծիծաղի վարքաբարոյական իմաստն ու նշանակությունը), կենսաբանական (ծիծաղը որպես մարդուն բնորոշ ֆիզիոլոգիական կարողություն): Գրականագիտությունը ևս հսկայական նյութ է կուտակել թե՛ առանձին գրողների ստեղծագործությունների, թե՛ տեսական հարցադրումների ուսումնասիրությամբ: Երգիծանքին և ծիծաղին վերաբերող ամեն ինչը կարծես թե հասկանալի ու պարզ է մեր անգամ սուրյեկտիվ-առօրյա փորձի մակարդակում: Բայց իրականում այդպես չէ:

Մարդը և իրեն շրջապատող աշխարհը չափազանց բազմազան են: Նույնքան բազմազան են դրանց մարդկային ընկալումը, իմաստավորումն ու գնահատականը: Երգիծանքը և ծիծաղը դրա ձևերից են: Սակայն եթե բազմազանությունն օրինաչափ ու խրախուսելի է կյան-

¹ Մահարի Գ., երկերի ժողովածու, հ. առաջին, Ե., 1966, էջ XIX:

² Գրիգորյան Ս., Բանասիրություն և քանավե՛ճ, Ե., 2002, էջ 74:

քում և արվեստում, ապա նույն այդ կյանքի ու արվեստի օրինաչափությունները բացահայտելուն նպատակաուղղված գիտության համար խրախուսելին հասկացությունների նույնական ըմբռնումն է: Ցավոք, երգիծանքի և երգիծական ստեղծագործությունների վերաբերյալ մասնագիտական գրականության մեջ հաճախ այդպես չէ: Առաջին իսկ հայացքից նկատելի են հասկացությունների տարրմբռնումներ, գործածության անհետևողականություն: Բոլորովին էլ նպատակ չունենալով հատ առ հատ անդրադառնալու նշված խնդիրներին (մանավանդ որ այդ անդրադարձը չի էլ կարող վերջնական ճշգրտումների և հստակեցումների հավակնություն ունենալ)՝ ցանկանում ենք միայն որոշ նկատառումներ շարադրել երգիծանքի և հարակից հարցերի վերաբերյալ¹:

Նախ պետք է նկատի ունենալ, որ ամբողջ մշակութային դաշտը զուտ մարդկային գործունեության ոլորտ է: Դա ոչ բնական, պայմանական մի միջավայր է, որը մարդը կայացրել է ըստ իր պահանջմունքների, կարողությունների և նկարագրի: Այդտեղ ամեն ինչ գոյության իրավունք է ստանում այնքանով, որքանով կարող է իմաստավորվել կոնկրետ իրավիճակում մարդու որոշակի շահին համապատասխանությամբ: Այդ գործընթացն իրականացվում է ըստ հասարակական հանգամանքների ձևավորվող գնահատման միջոցների օգնությամբ: Դրանցից մեկն էլ երգիծանքն (կոմիզմ) է: Երգիծանքը միայն մարդկային հասարակությանը բնորոշ իրողություն է: Այդ պատճառով էլ այն հարափոփոխ հասարակական հանգամանքներում միշտ պատմականորեն կոնկրետ է՝ պայմանավորված ժամանակի կենսական հանգամանքներով և ըմբռնումներով: Հետևաբար, հասարակական հանգամանքների փոփոխությունը կարող է փոխել ինչպես երգիծելի, այնպես էլ երգիծանքի՝ որպես գեղագիտական հասկացության, ընկալումը: Բոլոր դեպքերում երկուսն էլ երբեք չեն կարող լինել պատմական ու սոցիալական բովանդակությունից զուրկ:

Երգիծանքի՝ միայն մարդկային հասարակությանը բնորոշ մշա-

կութային իրողություն լինելով էլ պայմանավորված է իր մյուս էական առանձնահատկությունը՝ սուրբեկտիվությունը: Սուրբեկտիվության հանգամանքն ավելի է կարևորվում, երբ հաշվի ենք առնում, որ երգիծանքը միշտ դրսևորվում է որպես կենսական իրողությունների անհատական ընկալում և իմաստավորում: Այսինքն՝ անհատական կամ հասարակական փաստի ընտրությունը և իմաստավորումը որպես երգիծելի (երգիծական, կոմիկական), տեղի է ունենում ըստ երգիծողի սուրբեկտիվ ընկալումների: Երգիծանքը կոնկրետ իրողության անհատական ընկալման, իմաստավորման և մատուցման կերպ է: Հենց այդ պատճառով էլ նրա հասարակական նշանակությունը կամ համոզությունը միշտ միանշանակ կամ միօրինակ լինել չի կարող: Երգիծանքից անբաժան սուրբեկտիվությունը նկատի ունենալով է Դ. Նիկոլաևը գրում. «Եթե էպոսում կամ դրամայում հեղինակը ձգտում է արտացոլման առավելագույն «օբյեկտիվության», ապա սատիրայում ակնհայտորեն տեսանելի է նրա սուրբեկտիվությունը: Գրող-երգիծաբանը չի էլ մտածում իր զգացմունքները թաքցնելու մասին: Ընդհակառակն, նա անմիջապես և միանգամայն պարզ արտահայտում է գաղափարական-զգացմունքային մերժողական գնահատական արտացոլվող տիպի նկատմամբ»¹:

Բացարձակ երգիծելի չկա ոչինչ: Փաստը, երևույթը երգիծելի է միայն այնքանով, որքանով այն ներկայացնողը կկարողանա իմաստավորել այդպես: Հենց իր այս հարաբերականությամբ էլ երգիծանքը որոշակի է տեղի, ժամանակի և հանգամանքների առումով: Բնության և հասարակության մեջ ինքնին երգիծական կամ երգիծելի որևէ բան գոյություն չունի: Այն ոչ թե որևէ իրողության հատկանիշն է, այլ մեր գնահատականը, վերաբերմունքը դրան, որը բխում է երգիծելիի վերաբերյալ մեր պատկերացումներից: Այստեղ է տարբերությունը երգիծանքի ու երգիծելիի և ծիծաղի ու ծիծաղելիի միջև: Դա էական տարբերություն է, որը հաճախ հաշվի չի առնվում: Թեև երգիծանքը հաճախ (բայց ոչ միշտ) հանգեցնում է ծիծաղի, բայց ծիծաղի ամեն դեպք չէ, որ երգիծանքի հետևանք է: Երգիծանքը մարդկային արժևորման, գնահատման ձև է: Նույն իրողությունը կարող է տարբեր, անգամ

¹ Երգիծանքի և ծիծաղի վերաբերյալ բազմաթիվ տեսությունների ու տեսակետների համադրման, վերլուծության համեմատաբար ընդարձակ փորձ եղել է. տնս Դեմիդոկ Բ., *О комическом*, М., 1974.

¹ Николаев Д., *Смех-оружие сатиры*, М., 1962, с. 38.

հակառակ իմաստավորումներով ներկայացվել: Դրա համար էլ հնարավոր են մարդկային գնահատականների նույնիսկ անհնարին թվացող համադրումներ, ինչպես, ասենք, նույն կենսական իրադրության համաժամանակյա իմաստավորումը որպես ողբերգական և երգիծական: Հետևաբար, այն դասական սահմանումը, թե երգիծելի են մարդկային անհատական թերություններն ու հասարակական արատները, կարծում ենք, բավական զուսպ, զգուշավոր է երգիծանքի պոտենցիալ կարողությունների համեմատ: Երգիծանքն ընկալման ու գնահատման սուբյեկտիվ-անհատական ակտ է: Ուրեմն և տեսականորեն, և գործնականում երգիծելի է (կարող է երգիծվել) ցանկացած բան: Որքան որ հարաբերական ու պայմանական են անհատական և հասարակական արժեքների ընկալումները, նույնքան էլ պայմանական ու հարաբերական են և անհատականին, և հասարակականին վերաբերողի մեջ երգիծելիի համար թույլատրելին: Ահա թե ինչու երբեք չի կարելի բացառել երգիծականացման և դրա ընկալման անհամաձայնությունները. մեկին հոգու և մտքի խայտառակություն կարող է թվալ մյուսի համար նույն բանի երգիծելի լինելը: Ու դրանում չկա ոչինչ տարօրինակ: Ճշտել այն, թե տվյալ գրողն ինչն է համարում երգիծելի կամ ինչն է երգիծում, նշանակում է ճշտել նրա ազատությունների (աշխարհայացքային, բարոյահոգեբանական) սահմանը: Միայն թե այստեղ կա էական մի նրբություն, որը չպետք է անտեսել: Վ. Պրոպալը ճշմարտացիորեն նկատել է, որ երգիծանք գործադրողը դիմում է լուրջ ռիսկի. եթե նրա երգիծանքը չհամոզի, ապա անպայման կշրջվի իր դեմ¹: Նույն ճշմարտությունն ավելի խիստ ու միանշանակ ձևակերպել է Յու. Բորևը՝ կարևորելով հատկապես այն, թե ինչն է երգիծվում, ինչպես և ինչ դիրքորոշումով²: Երգիծանքի համոզչությունն իր կաշունության մեջ է և ոչ թե իրողության երգիծելի լինել-չլինելու կանխորոշվածության: Չի կարելի երգիծանքը լողոզ կենսակյուրի վրա. այդ դեպքում այն վատ ծեփագործի սվաղի պես կձաքձքի ու կթափվի:

Ընդհանրապես գեղարվեստական պատկերի պայմանականության մթնոլորտն ավելի է բարդանում իրականության արտացոլման

¹ Пропп В., Проблемы комизма и смеха, М., 1976, с. 17.

² Борев Ю., Комическое, М., 1970, с. 28 и 114.

գործում երգիծանքին ու ծիծաղին թույլատրված սուբյեկտիվության պատճառով: Այն (սուբյեկտիվությունը) կարող է չափավոր կամ չափազանց, համոզիչ կամ անհամոզիչ լինել: Սակայն արտացոլողի սուբյեկտիվ լինելու իրավունքը վիճարկելի չէ, պաշտպանված է գեղարվեստի պայմանականության հանրորեն ընդունվածությամբ:

Երգիծանքին բնորոշ առանձնահատկություններից են նաև հանկարծակիությունը և չափազանցումը: Ծիծաղ առաջացնելու երգիծանքի ուժը զգալիորեն պայմանավորված է նրանով, թե որքան հանկարծակի ու անսպասելի գյուտ կլինի¹: Այստեղ պիտի նկատի ունենալ, որ ասվածն ավելի շատ վերաբերում է երգիծանքի պոետիկային՝ կենսական իրողության արտաքին կողմի (դրսևորման կերպ) և ներքին էության անհամապատասխանության հանկարծակի բացահայտմանը, քան թե երգիծվող անսպասելի, անսովոր նյութ գտնելուն, մինչ այդ չերգիծված, մտքին անսովոր նյութ երգիծելուն:

Ինչ վերաբերում է չափազանցմանը, ապա այստեղ Վ. Պրոպալի տեսակետը վիճելի է: Ըստ նրա՝ ամեն չափազանցում չէ, որ կարող է երգիծական լինել: Այսինքն՝ մարդուն և հասարակությանը բնորոշ անընդունելի, մերժելի հատկանիշներ կան, որոնք երգիծելի չեն, չեն կարող երգիծանքի նյութ լինել: Դրանք արատներն են, որոնք չափազանցվել-ընդգծվելով՝ կառաջացնեն հակակրանք: Չափազանցմամբ կործանարար կրքերի աստիճանի հասցված արատները, նշում է Վ. Պրոպալը, ոչ թե կատակերգության, այլ ողբերգության նյութ են: Իսկ երգիծական կարող են լինել այն չափազանցումները, որոնք վերաբերում են միայն մարդկային թերություններին²: Նա միաժամանակ ավելացնում է, որ երգիծանքում չափազանցման, մարդկային բացասական հատկանիշների ընդգծման չափավորության պահպանումը դժվար կամ պայմանական խնդիր է, որովհետև անհնար է որոշակիորեն տարանջատել թերությունն արատից:

Չափազանցման մեջ չափավորության անհրաժեշտության իր միտքը գրականագետը բխցնում է Արիստոտելի «Պոետիկայից»՝ առանց կոնկրետ էջի հղելու: Իսկապես, հույն անտիկ գիտնականի հանրա-

¹ Пропп В., Проблемы комизма и смеха, М., 1976, с. 146.

² Նույն տեղը, с. 67, 108-109.

հայտ աշխատության հինգերորդ գլուխն սկսվում է հետևյալ դատողություններով: «Կոմեդիան, ինչպես ասացինք, վատերի վերարտադրությունն է, սակայն ոչ նրանց ամբողջ արատավորության, այլ լոկ ծաղրականի, քանի որ ծաղրականը վատի մի մասն է կազմում: Ծիծաղելի կարող է լինել սխալը կամ որևէ արատ, որը ոչ մեկին վնաս չի պատճառում, ծիծաղելի դեմքը տզեղ է և տձև, որը սակայն ցավ չի պատճառում»¹:

Դժվար չէ նկատել, որ Արիստոտելի առաջին դատողությունը վերաբերում է կոմեդիայի ժանրին, իսկ երկրորդը՝ ծիծաղին: Մինչդեռ Վ. Պրոպալը խնդիր քննում է երգիծանքի և ծիծաղի հարցադրումներով (գրքի վերնագիրը՝ «Проблемы комизма и смеха»): Հետևաբար պետք էր նկատի ունենալ, որ երգիծանքն ու ծիծաղը միայն կոմեդիայի ժանրում չէ, որ դրսևորվում են: Բացի այդ, իհարկե ճիշտ է Արիստոտելի բացատրությունը ծիծաղելիի վերաբերյալ, որը, սակայն, չի կարող կիրառվել իբրև բացատրություն նաև երգիծանքի: Երգիծանքի և ծիծաղի ըմբռնումն ու գործնական դեպքերը միշտ չէ, որ համընկնում են: Եթե հումորի մակարդակում երգիծանքի ծիծաղահարույց լինելը վեճի նյութ լինել չի կարող, ապա նույնը չի կարելի պնդել սատիրայի և մանավանդ սարկազմի դեպքում: Հետևաբար Վ. Պրոպալի դատողությունները, որոնք վերաբերում են երգիծանքին, ճիշտ են ծիծաղի ու ծիծաղելիի դեպքում: Այսինքն՝ գործ ունենք շատ տարածված այն իրողության հետ, երբ նույնիսկ մասնագիտական գրականության մեջ երգիծանք և ծիծաղ տերմինները գործածվում են մեկը մյուսի տեղում՝ առանց տարբերակման:

Թերևս տեղին է մի անգամ ևս նշելը, որ չափազանցվելով՝ երգիծանքի նյութ կարող են դառնալ մարդու և հասարակության թե՛ թերությունները, թե՛ արատները: Սակայն դա էլ չի նշանակում, թե ընդհանրապես իմաստից գուրկ է երգիծանքի դեպքում չափազանցման թույլատրելի սահմանների մասին խոսելը: Ա. Բերգսոնն, օրինակ, այդ առիթով առաջադրում է հետևյալ կողմնորոշիչը: Չափազանցումը որպեսզի լինի երգիծական, պետք է լինի ոչ թե նպատակ, այլ միայն

հասարակ միջոց, այսինքն՝ չափի ինքնանպատակ լինի²: Երգիծելի նույնիսկ ծայրահեղ չափազանցվածության դեպքում երգիծանքը պետք է համոզի լինի և՛ գեղարվեստորեն, և՛ գաղափարական նպատակադրմամբ: Ելակետը միշտ պետք է լինեն մարդկայնորեն բարձր արժեքները: Մանրախնդրությամբ, դիտավորությամբ կամ շահադիտությամբ առաջնորդվելը կարող է հանգեցնել ծայր ու ծանակումի, ցինիզմի, որոնք ոչինչ ընդհանուր չունեն երգիծանք գեղագիտական կատեգորիայի ըմբռնման հետ:

Թվարկված և չթվարկված առանձնահատկություններով երգիծանքն, ի վերջո, հանդուրժող (հումոր) կամ սկզբունքորեն մերժող (սատիրա, սարկազմ) քննադատության ձև է³:

Գեղարվեստական արտացոլման այս և այլ պայմանականությունների «թույլատրվածությունը», սակայն, երգիծանքին չի ազատում արվեստին ներկայացվող ամենաէական պահանջից՝ կենսականորեն ճշմարտացի և համոզիչ լինելու պարտավորությունից: Ընդհակառակն, երգիծանքին բնորոշ առանձնահատկություններն ավելի են բարդացնում գրողի վիճակը («երգիծաբանը պետք է «մազե կամուրջներ» անցնի»⁴): Թերևս սխալված չենք լինի, եթե այս ամենը նկատի ունենալով՝ պնդենք, որ երգիծանքը ստեղծագործողի համար ամենավտանգավոր և ամենաբարդ ոճն է: Հենց այդ դժվարություններն ու պատասխանատվությունը նկատի ունենալով է, որ Յու. Բորևը երգիծաբանին համեմատել է հասարակական օրգանիզմն առանց ցավազրկման վիրահատող բժշկի, իսկ երգիծանքը՝ հատու նշտարի հետ, որը պետք է օգտագործել առանձնակի հմտությամբ⁵:

Թե՛ տեսական, թե՛ գործնական առումներով երգիծանքին առնչվող հետաքրքիր հարցերից մեկն էլ երգիծականի և ողբերգականի փոխհարաբերությունն է: Ե. Օզմիտելն այդ առնչությունը

¹ Бергсон А., Смех, М., 1992, с. 24.

² Երգիծանքի քննադատական ոգին խորհրդային գրականագիտության մեջ երբեմն վերաիմաստավորվել է՝ նրան հատկապես մարտնչող դասակարգային-քաղաքական րովանդակություն հաղորդվելով: Տես Մակարյան Ա., Երգիծական ստեղծագործություն, Ե., 1957:

³ Աղաբաբյան Ս., Եղիշն Չարենց, գիրք առաջին, Ե., 1973, էջ 413:

⁴ Борев Ю., Комическое, М., 1970, с. 194.

¹ Արիստոտել, Պոետիկա, Ե., 1955, էջ 152:

տեսնում է երգիծանքի սոցիալական պայմանավորվածության և պատմականորեն փոփոխականության առանձնահատկության մեջ, հատկապես դասակարգային պայքարի ժամանակներում¹: Բայց, կարծում ենք, երգիծականի և ողբերգականի փոխհարաբերության հարցը դիտարկելի է կենսական շատ ավելի հարուստ ու բազմազան իրավիճակների համար:

Գեղագիտությունը վաղուց ճշտել է ն երգիծանքի, ն ողբերգության մարդկային ընկալման, թեև հարաբերական, բայց ընդունելի սահմանները: Դրանք աշխարհին ուղղված էականորեն տարբեր հայացքներ են: Սակայն կա մի տեղ, ուր նրանք, ողջ տարբերությամբ հանդերձ, կարող են իրենց մերժման ոգով համընկնել: Դա այն դեպքն է, երբ երգիծանքն էլ կենտրոնանում է հասարակության կամ հասարակականորեն նշանակալի մարդկային արատների ընդգծման ու մերկացման վրա: Եթե սա նկատի ունենանք, ապա ակնհայտ կդառնա, որ ըստ արտացոլվող կենսական նյութի՝ երգիծանքը և ողբերգությունը համադրելի են: Այլ կերպ ասած՝ հասարակության և հասարակական նշանակության մարդկային նույն արատները կարող են դառնալ ինչպես երգիծանքի, այնպես էլ ողբերգության նյութ: Երկու դեպքում էլ ստեղծագործողի նպատակը նույնն է՝ մերժումը: Միայն թե դրա գեղարվեստական մարմնավորման կերպն է այլ: Ողբերգական, թե կատակերգական լինելը նյութի «բնական հատկությունը չէ»²: Ուրեմն չկա բացարձակ երգիծական կամ ողբերգական, կա կենսական իրավիճակ, որը գրողի համապատասխան օժտվածության, աշխարհընկալման առկայությամբ կարող է իմաստավորվել որպես երգիծանք կամ ողբերգություն: Ողջ խնդիրն արտացոլող անհատի աշխարհընկալումն է, փաստն իմաստավորելու ելակետը, կենտրոնումը, վերաբերմունքն իրենից դուրս գոյություն ունեցող աշխարհի նկատմամբ: Այստեղ էական տարբերությունն ակնհայտ է: Երգիծողը (եթե անգամ ինքն իրեն է երգիծում) ավելի բարձր, հեռու է կանգնած մարդու, կյանքի,

աշխարհի կարգ ու դրվածքի արատներից¹: Դրանում փիլիսոփայականին նման ինչ-որ կեցվածք կա. նա արատավոր մարդուն ու աշխարհն ընդունում է այնպես, ինչպես որ կա. նրա համար արատը մարդու, աշխարհի թեև մերժելի, բայց բնական բաղկացուցիչն է: Ողբերգակի համար մարդը, կյանքն ու աշխարհը շատ լուրջ բաներ են, որ երգիծվեն: Իր իդեալից յուրաքանչյուր շեղում չափազանց լուրջ առիթ է տառապանքի համար: Դրանից էլ կենսական իրադրության ողբերգականորեն իմաստավորումն ուղեկցվում է հուզական գերհագեցածությամբ: Երգիծաբանի կեցվածքում ելակետայինը ոչ այնքան սիրտն է, որքան միտքը: Ընդ որում, այդ մոտեցումը պարտադիր պայմանականություն է ոչ միայն ստեղծագործողի, այլ նաև երգիծանքն սպառողի համար: Չէ որ երգիծանքը լիակատար ներգործության համար պահանջում է սրտի կարճաժամկետ անզգայացում²:

Եթե շարունակենք թվարկել կենսանյութն իմաստավորելու ողբերգական և երգիծական մոտեցումների տարբերությունները, ապա պետք է նկատի ունենանք նաև հետևյալը: Առաջին դեպքն ահագանգ է. փաստն արձանագրվում է իբրև մարդու և հասարակության կողմից չհաղթահարված: Երկրորդ դեպքում երգիծողը գոնե իրեն դրանից վեր է դասում, այն իր մեջ հաղթահարված է զգում: Առաջին դեպքում ակնհայտ է գոհը, պարտությունը, իսկ հաղթանակը միայն բարոյական, խաբկալի մխիթարանքի ձև կարող է ունենալ: Երկրորդ դեպքում ամեն ինչ սկսվում է արդեն իսկ կայացած հաղթանակի հոգեվիճակից: Երգիծողը հաղթանակած աշխարհայացքի, մարդու խորհրդանիշ է:

Եթե փորձենք ընդհանրացնել ողջ ասվածը, ապա կարող ենք վստահաբար պնդել հետևյալը: Գոնե տեսական մակարդակում չի բացառվում այն, որ մեկի համար ողբերգականը մի ուրիշի համար, ըստ տեղի, ժամանակի ու հանգամանքների, հեշտությամբ կարող է լինել երգիծելի:

Հայտնի իրողություն է, որ ն առօրյայում, ն արվեստում, երբ

¹ Осмитель В., О сатире и юморе, Л., 1973, с. 9-10.

² Բրոն Ծու., Գեղագիտություն, Ե., 1982, էջ 103:

¹ Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990, с. 17.

² Бергсон А., Смех, М., 1992, с. 12.

համընկնում են երգիծողի ու ներկա գտնվողի (ընթերցող, լսող, ակա-
նատես) գեղագիտական ըմբռնումները; հաճախ ծնվում է ծիծաղը:
Ծիծաղը համըմբռնման, համակարծության և համազգացման արտա-
հայտություն ու անթաքայց դրսևորում է: Թերևս սա է պատճառը, որ
երգիծանքին նվիրված գրականության մեջ հաճախ անհետևողա-
կանություն է դրսևորվում ու «երգիծանք» բառի տեղում գործածվում
«ծիծաղ» բառը: Մինչդեռ նրանց միջև էական տարբերություններ
կան: Միշտ չէ, որ ծիծաղը երգիծանքի արդյունք է. նաև երգիծանքի
ամեն դրսևորում չէ, որ ծիծաղ է հարուցում: Երկրորդ դեպքի համար
կարելի է նկատի ունենալ թեկուզ և այն, որ երգիծանքն իր դրսևոր-
ման ամենաանգիջում՝ սարկազմի մակարդակում առավելապես
զայրույթ ու արգահատանք է հրահրում, քան ծիծաղ: Իսկ առաջին
դեպքը կարելի է մի քիչ ավելի մանրամասն դիտարկել:

Ծիծաղը որոշակի հույզեր արտահայտող մարդկային վարքի ձև է:
Երգիծանքի (երգիծականի) և ծիծաղի (ծիծաղելիի) փոխհարաբերու-
թյան հարցի քննարկումներում հաճախ ծիծաղը և ծիծաղելին արժևոր-
վում են միայն որպես երգիծանքի (երգիծելիի) ածանցյալ: Այդպես
ակամա բացառվում է (մարդու տեսանկյունով) բնության մեջ, կենդա-
նիների վարքում, մարմնի ձևի, դիմագծերի մեջ ծիծաղելիի հնարա-
վոր լինելը: Իբր այս դեպքում դրանք ծիծաղելի են միայն այնքանով,
որքանով հիշեցնում են մարդուն բնորոշ հատկանիշներ: Վ. Պրոպյալը
համոզված պնդում է, որ ծիծաղելի կարող է լինել միայն մարդը կամ
այն, ինչը մարդուն է հիշեցնում¹: Կ. Շոխինը ճիշտ է նկատում, որ «բնու-
թյունը գուրկ է հումորի զգացումից», սակայն շարունակության մեջ
հաստատում է նույն միտքը. կենդանիների արած շատ բաներ ծիծա-
ղելի են այն պատճառով, որ հիշեցնում են մարդկանց արարքները²:
Համանման կարծիք է արտահայտում նաև Ա. Բերգսոնը հայտնի
աշխատության մեջ³: Կենդանիների արարքները, վարքը, կեցվածքը և
այլն կարող են դառնալ մարդուն բնորոշի խորհրդանիշ կամ հիշեցում:
Դա երգիծանքի տիրույթն է. այսինքն՝ մենք այս դեպքում մարդուն և

մարդկային հասարակությանը բոլորովին չառնչվող ինչ-ինչ բաներ
խմաստավորում, կամ որ ավելի ճիշտ է՝ վերախմաստավորում ենք ըստ
մարդկային ընկալումների:

Բայց դրանից ելնելով՝ չի կարելի բացառել բնության մեջ մարդու
համար ծիծաղահարույցի գոյությունն առանց վերախմաստավորում-
ների, այնպես, ինչպես որ կան: Ծիծաղը մարդու ֆիզիոլոգիայով պայ-
մանավորված հատկանիշ է՝ հաճախ երգիծանքից դուրս ու անկախ:
Կենսական հազվադեպ իրավիճակներից և ոչ ստանդարտ վարքի
դրսևորումներից չէ մարդու հիացումի, գոհության, հաղթական ծիծա-
ղը: Ինչ վերաբերում է կենդանիների հարուցած ծիծաղին, ապա, կար-
ծում ենք, ավելի ճիշտ է հետևյալ մոտեցումը: Կենդանիները ինքնին
ծիծաղելի չեն: Նրանց վարքը, արտաքինը, շարժումները ծիծաղելի է
ըստ մարդու ընկալման, բայց ոչ միշտ հենց այն դեպքերում, երբ մեզ
մարդկային հատկանիշներ են հիշեցնում: Օրինակ, կատվի ձագերի
չարածճի խաղը, հորթի կամակոր տրտինգ տալը և այլն հազիվ թե
ծիծաղելի են այն պատճառով, որ մարդկային վարք են հիշեցնում: Դեռ
ավելին. իրականում ավելի համոզիչ է հակառակը: Հաճախ մարդու
վարքը, բնավորությունն ենք ճանաչում, բնութագրում կենդանիների
հետ համեմատության միջոցով (արջի քայլվածքը, կապիկի նման
ժամածովելը և այլն): Այսինքն՝ մարդու մեջ ենք տեսնում կենդանուն
բնորոշը և ոչ թե հակառակը:

Այս ամենը ցույց է տալիս, որ ծիծաղը և ծիծաղելին չի կարելի պայ-
մանավորել միայն երգիծանքով: Միաժամանակ չպետք է անտեսել
նաև այն էական տարբերությունը, որ ակնհայտորեն առկա է երգի-
ծանքի և այլ առիթների հարուցած ծիծաղի միջև: Երգիծանքի ծիծա-
ղը անպայմանորեն այլ որակ է, որովհետև այն իմաստավորվում է
գեղագիտական, այսինքն՝ հասարակական, բարոյահոգեբանական
բովանդակությամբ: Այստեղ է, որ դրսևորվում է երգիծող-ծիծաղողի
արտոնյալ վիճակը երգիծվող-ծիծաղի առիթ դարձողի համեմատ:
Այս ծիծաղը բոլոր տեսակի պայմանականություններից դուրս մարդու
մտքի, հոգու և զգացմունքների ազատության վիճակն է: Հաճախ այն
միակ միջոցն է, որով կարելի է թեթևությամբ ժխտել կյանքի ու աշխար-

¹ Пропп В., Проблемы комизма и смеха, М., 1976, с. 23-26.

² Шохин К., О трагическом герое и комическом персонаже, М., 1961, с. 35.

³ Бергсон А., Смех, М., 1992, с. 11.

հի լուրջ մոայլությունը¹: Ռացիոնալ քննադատությունը, ժխտելով ինչ-որ բան, դրա փոխարեն ուղղակի կամ անուղղակի առաջադրում է մի այլ բան: Ծիծաղի քննադատությունը, ծիծաղով ժխտումը առաջին հերթին զգացմունքային ակտ է, որը կարող է լինել նույնիսկ անարխիկ, թագ ու պսակից, ծիսական-պաշտամունքային անձեռնմխելիությունից զրկող: Հենց դրանով էլ այն ծիծաղի օբյեկտին զրկում է պաշտպանվելու հնարավորությունից: Դրա ինքնօրինակ տարբերակներից մեկն էլ ժողովրդական-տոնականն է (կառնավալային), որի յուրօրինակությունը մանավանդ անհատ երգիծաբանի հրահրած ծիծաղի հետ համեմատությամբ դիտարկել է Մ. Բախտինը²:

Ընդհանրապես ծիծաղին չափազանց կարևոր հասարակական նշանակություն է տրվել բոլոր ժամանակներում: Այն իր դրսևորման ձևով, տեղով ու հանգամանքներով միշտ էլ իմաստավորվել է նաև որպես էթիկայի կարևոր բաղկացուցիչ: Ծիծաղը շրջապատող աշխարհի հետ հարաբերության մեջ մարդու ներքին ազատության անկաշկանդ դրսևորումն է, որի պատճառով չէր կարող դուրս մնալ սերունդների, սեռերի, մարդկանց հիերարխիկ առնչությունների տեսադաշտից: Պատմական փորձը ցույց է տալիս, որ այն միշտ զսպվել է գրված և չգրված վարքականոններով կամ էլ թույլատրվել միայն վերահսկելիության շրջանակներում:

Իհարկե, երգիծանքին և հարակից խնդիրներին վերաբերող հարցերն այսքանով չեն սպառվում ոչ միայն քանակական, նաև մեկնաբանությունների վերջնականության առումով: Բայց վերն արծարծված հարցերին մեր անդրադարձը պայմանավորված էր այն բանի գիտակցմամբ, որ առանց մոտեցումների այդպիսի հստակեցումների հնարավոր չէ Գ. Մահարու արձակի մեկնաբանությունը: Արձակ, որի ամենաբնորոշ առանձնահատկություններից է հենց յուրօրինակ մահարիական անշփոթելի երգիծանքը: Մեր տեսական հարցադրումները ելակետ-կողմնորոշիչներ են Գ. Մահարու երգիծանքին անդրադարձներում:

¹ Բորն Յու., Գեղագիտություն, Ե., 1982, էջ 117:

² Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990.

ԵՐԳԻԾԱՆՔ՝ ՀԱԿԱՌԱԿ ԿԵՆՍԱԿԱՆ ՀԱՆԳԱՄԱՆՔՆԵՐԻ

Գ. Մահարու արձակը զգալիորեն ինքնապատում գրականություն է, որի արդյունքում էլ նա կյանքն ու ժամանակը ներկայացնում է ըստ իր կենսափորձի: Աշխարհատեսության այս անձնականությունը նա չի էլ թաքցնում: Եթե նկատի ունենանք գրողի կյանքի ժամանակը (1903-1969) և ծնունդով վանեցի լինելը, ապա ակնհայտ կդառնա, որ նրա ինքնապատում արձակը կամա-ակամա պետք է ընդգրկեր մեր ժողովրդի, առաջին և երկրորդ հանրապետությունների պատմության էական իրադարձությունների գոնե մի մասը: Ընդգրկեր հատկապես այնքանով, որքանով դրանք կարևորվել են իր համար որպես ճակատագիր:

Նույնքան վերապահումով էլ նրա արձակը կարելի է համարել քաններորդ դարի առաջին կեսի հայ ժողովրդի տարեգրությունը: Այսինքն՝ տարեգրություն՝ ներկայացված անձնական փորձի ու ընկալումների տեսանկյունով, որն ակնհայտ ու զգալի է ամեն պահի: Նույնիսկ այն ստեղծագործություններում, ուր ինքը բացակայում է որպես պլոժետային կերպար, միննույն է, յուրաքանչյուր պատկերում ակնհայտորեն զգացվում է իր մշտական ներկայությունը: Նա իր անձից ու կենսափորձից անկախ գոյություն ունեցող օբյեկտիվ ռեալությունն արձանագրելիս չի թաքցնում համակրանքներն ու հակակրանքները: Գ. Մահարու արձակին բնորոշ է սուբյեկտիվ տարեգրության որակը: Ուրիշ բան, թե այդ տարեգրությունը որքանով է արտահայտիչը նաև օբյեկտիվ ճշմարտության կամ որքանով է ճշմարտապատում: Հասարակական կյանքի գեղարվեստական արտացոլման իմաստով սա լավ կամ վատ համարվել չի կարող: Ուղղակի սա ստեղծագործական ինքնատիպության փաստ է, որը պետք է արձանագրել ու նկատի ունենալ:

Կարծում ենք՝ Գ. Մահարու արձակին բնորոշ այս էական առանձնահատկության՝ «մշտապես արթուն սուբյեկտիվ ինտոնացիայի»¹ շրջանակներում էլ պիտի դիտարկել մյուս բնորոշ որակը՝ երգիծական լինելը: Աշխարհընկալման և գեղարվեստական արտացոլման այս երկու որակների փոխապայմանավորվածությունն ակնհայտ կդառնա,

¹ Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 85:

եթե հաշվի առնենք երգիծանքի վերաբերյալ արդեն մատնանշված այն առանձնահատկությունը, որ բնության մեջ և հասարակական կյանքում օրյեկտիվորեն կամ բացարձակ երգիծելի ոչինչ գոյություն չունի: Իսկ երգիծանքը բնական իրողությունների և կենսափաստերի մարդկային իմաստավորման, սուրյեկտիվ գնահատման ձև է և կարող է ստեղծագործության մեջ էական առանձնահատկություն լինել, ինչքան որ Գ. Մահարու արձակում է, միայն մի դեպքում. եթե այդ արձակը նույնպես սուրյեկտիվ է: Գ. Մահարու արձակն այդպիսին է, և այդ արձակի էական առանձնահատկություններից է նաև երգիծանքը: Դա այնքան նշանակալի որակ է Գ. Մահարու ստեղծագործությունում, որ կարելի է համարել նրա արձակի աղը: Այդ աղի հարզը գրողը սկզբից նեթ իմացել է և բոլորովին էլ ժլատ չի եղել օգտագործելու մեջ, հմտորեն համեմել է իր ստեղծագործությունը դրանով, մանավանդ որ այդ տեղում արդեն իսկ հասել էր նախանձելի վարպետության:

Որդու՝ Գ. Աճեմյանի ջանքերով 2004 թ. լույս տեսավ «Երգիծանք և հումոր» ժողովածուն: Այստեղ ի մի են բերված Գ. Մահարու երգիծական ստեղծագործությունները՝ առաջին փորձերից մինչև կյանքի վերջին տարիները շարադրված: Դրանք գրվել են տասնամյակների ընթացքում, տարբեր առիթներով և չեն ընդգրկվել երկերի հինգհատորյակում: Գիրքը, բացի նրանից, որ փրկում է գրողի բազմաթիվ ստեղծագործությունները մոռացության դատապարտվելուց, արժեքավոր է մեզ հետաքրքրող խնդրի առումով ևս: Ժողովածուի թեմատիկան բազմազան է, ժանրերը՝ նույնպես, ոչ բոլոր գործերն են գեղարվեստական¹, բայց կա նրանց միավորող կարևոր մի գործոն: Դա շարադրանքի երգիծական ոճն է: Երգիծանքը Գ. Մահարու ստեղծագործության անբաժան բաղադրիչն է եղել մշտապես: Սակայն եթե նրա չափածոյի և թատերգության համար երգիծանքը բնորոշ առանձնահատկություն չէ, ապա արձակն ու նամականին շողախված են երգիծանքով այնպես, որ անպատկերացելի են առանց դրա: Սա չնայած այն փաստի, որ Գ. Մահարին որոշ ժողովածուներում («Լուսության

ձայնը» (1962), «Երկերի ժողովածու», հ. երրորդ (1975) և այլն) առանձնացնում էր երգիծական պատմվածքների և քանդակների շարքեր: Այլ կերպ ասած՝ նրա արձակում երգիծանքի առանձնահատկությունների դրսևորումներին անդրադարձը չի կարող սահմանափակվել միայն այդ շարքերում ընդգրկված ստեղծագործությունների դիտարկումով:

Որքան էլ զարմանալի, բայց փաստ է, որ թատերգությունը Գ. Մահարու ստեղծագործության ամենաթույլ տեղն է: Թվում է, թե այդպես չափտի լինել մի գրողի դեպքում, որի արձակին բնորոշ են դրվագայնությունը, դրամատիզմը և հերոսների անկաշկանդ, ինքնահոսի երկխոսությունը: Վերջինս այնքան է կարևորվում, որ հերոսների ներաշխարհային տեղաշարժերը և ստեղծագործության պյուժեի ընթացքը հաճախ պայմանավորվում են հենց այդ անբռնագրոս խոսք ու գրույցով: Սակայն փաստ է նաև այն, որ երգիծանքի բնագավառում Գ. Մահարու առաջին լուրջ հայտը եղավ թատերգությամբ: Դա «3 ագիտ օպերետ» (1924) գրքույկն էր՝ կազմված 1923–24 թթ. Լենինականում գրված մեկ գործողությամբ երեք ստեղծագործություններից: Սա այն շրջանն էր, երբ Գ. Մահարին համառ ջանքեր էր գործադրում չափածոյում կայացնելու իր ինքնատիպությունը: Ժողովածուի ժանրը մատնանշված էր վերնագրի մեջ՝ «ագիտ օպերետ»: Իսկ բովանդակությունը համահունչ էր ժամանակի գաղափարական պայքարի ճակատում օրախնդիր–հրատապ դարձած հակադաշնակցական և աթեիստական պատվերին: Այդ թվականներին «... հասարակական գիտակցության մեջ երգիծանքը ծրագրվում էր իբրև անցյալից կապերը խզելու, անցյալը մեկընդմիջտ պատմությանը հանձնելու, հնության ստվերներից և ուրվականներից սահմանազատվելու ամենակտրոկ, ամենահեղափոխական գործողություն (ընդգծումները հեղինակինն են – Ս. Ա.)»: Ժամանակաշունչ այս գործերի հետ առաջին իսկ ծանոթությունից ակնհայտ է դառնում, որ դրանք գրվել են ձեռագ, ոտքի վրա, ժամանակի պաշտոնական պատվերին համընթաց և տպագրվել ձեռագրի թանաքը դեռ չչորացած: Գուցե և պատահականություն, բայց խորհրդանշական փաստ է հետևյալը: Գ Մահարու այս գրքույկի կազմի վերջին էջի վրա գովազդային–տեղեկատվական նպատա-

¹ Հետաքրքիր է, որ Գ. Մահարու գրչի տակ ոչ գեղարվեստական ժանրերն էլ (նամակ, գրախոսություն, հրապարակախոսություն և այլն) զգալիորեն գեղարվեստական որակ են ձեռք բերում շնորհիվ նաև երգիծանքի:

¹ Աղաբաբյան Ս., Եղիշե Չարենց, Գիրք առաջին, Ե., 1973, էջ 379:

կով տպագրվել են «Քաղյուսզլիվարի հրատարակությունների» վերնագրերը՝ «Մալարիա», «Ինչ հիվանդություն է տրախոման և ինչպես կովել նրա դեմ», «Բերանի խոռոչը և նրա առողջապահությունը»: Թեև կյանքի միանգամայն այլ բնագավառում, բայց նույնքան հրատապ պահանջարկի և ամենօրյա սպառման համար էլ գրվել են Գ. Մահարու այս ագիտային տեքստերը:

Վերևում ասվեց, որ ժողովածուն նոր խորհրդայնացած երկրի գաղափարախոսական տենդի բնորոշ արտահայտություններից է, բայց և չպիտի անտեսել հետևյալը: Ժամանակը ցույց տվեց, որ ազգային-քաղաքական հարցերում հակադաշնակցական կողմնորոշումը Գ. Մահարու կայուն համոզմունքն է: Նույնիսկ սովորական գրասեր-ընթերցողի համար հանրահայտ փաստ է նրա աշխարհայացքի այդ առանձնահատկությունը, որովհետև XIX դ. վերջի և XX դարասկզբի ազգային ճակատագրի անդրադարձներում նա յուրաքանչյուր հարմար առիթն օգտագործել է դա նորից ու նորից փաստելու համար: Սակայն Գ. Մահարին բոլորովին էլ մեկը չէր նրանցից, ովքեր կույր ու մոլեռանդ հավատացյալ-նվիրյալն էին խորհրդային քաղաքական ռեժիմի և նրա գաղափարախոսության, որը սկզբունքորեն հակադաշնակցական էր: Նա ձգտել է նոր լինել, հասկանալ ու յուրացնել նորը, այն հաշտեցնել գրականության ու գրողի դերի իր պատկերացումների, թեմատիկ իր հետաքրքրությունների հետ: Դրանից էլ երկվության, սահմանագծի այն տառապալի հոգեվիճակը, ժամանակի հրամայականի և ստեղծագործական իր նախասիրությունների հաշտեցման ձգտումները, որոնք բնորոշ են նրա գրականությանը մինչև բռնադատվելը (1936): Մյուս կողմից էլ չափազանցված են նրա հակադաշնակցականության մեկնարանությունները զուտ անձնական կյանքի հանգամանքների (հոր սպանությունը) պատճառաբանությամբ: Համոզված ենք, որ նրա սկզբունքային հակադաշնակցական աշխարհայացքը ձևավորվել է առավելապես XIX դ. վերջի և XX դարասկզբի ճակատագրական իրադարձությունների փորձով: Այդ տասնամյակներում, երբ դաշնակցական կուսակցությունը, այնուհետև՝ կառավարությունը ծավալել էին ազգային-քաղաքական ակտիվ գործունեություն, հանձն առել ազգափրկիչ առաքելություն, ժողովուրդն ու

երկիրը կրեցին անդառնալի և անհատուցելի կորուստներ: Եվ չպիտի անտեսել, որ գրողն այդ ամբողջն ապրեց որպես նոր կյանք մտնողի տաժանելի ճակատագիր:

Վերադառնալով մեր խնդրին՝ պիտի արձանագրենք նաև, որ այդ գրքույկը, կերպարների (դրանք հաճախ պատմական դեմքեր են) վերաբերյալ հեղինակային նշումներից (ոճարկներ) սկսած, անզուսպ ծաղր ու ծանակում է: Այն գրվել է թունդ բոլշևիկյան, կարմիր հեղափոխական ոգևորությամբ՝ օրերի ագիտացիոն «թամաշաներին» բնորոշ հատկանիշներով: Պատահական չէ, որ Գ. Մահարին այս գործերին այլևս չի անդրադարձել և որևէ ժողովածուում չի ընդգրկել: Սակայն գեղարվեստորեն թույլ այս գրքույկը յուրովի հավաստեց երգիծելու հեղինակային բնատուր կարողությունը: Մասնավորաբար, նա այստեղ գործադրել է երգիծանքի մի քանի հնարաններ՝ ոճավորում, պարոդիա, բառախաղ, խոսքի և դրության կոմիզմ:

Բոլոր թերություններով հանդերձ՝ ժամանակի անցողիկ ոգու ու գաղափարաբանության ծնունդ այս գրվածքները դարձան գրողի ստեղծագործական անհատականության առանձնահատկություններից մեկի՝ երգիծանքի նախասիրության առաջին դրսևորումներից: Ժամանակը ցույց տվեց, որ նրա երգիծանքն ինքնաբերական է, մարդկային իր նկարագրից անբաժան և կարծես նույնիսկ տրամաբանությանն ու իրեն բաժին հասած ճակատագրին հակառակ: «Հումորը եղել է բնատուր: Այդպիսին է ծնվել Գուրգեն Աճեմյանը: Դառն է եղել նրա մանկությունը ..., իսկ պատանեկությունն սկսվեց Վանի հայաթափումով, գաղթով, եղբայրական գերեզմաններով, որբանոցներով... բայց նա ժպտացել է, ժպտացել՝ արցունքներով, այնքան քնական, որ ընթերցողը հաճախ շփոթվել է, չի իմացել ինչպես արձագանքել՝ խնդալ, թե՛ լալ»²: Գրողի ոճի էական հատկանիշի՝ արցունքների միջից ժպիտի ակունքը դիպուկ է բնորոշել Վ. Դավթյանը. «Կյանքի տառապանքներն ու դառնությունները և գրողի ի քնն զվարթ, հումորի մեծ զգացումով օժտված խառնվածքն էր, որ միանալով ստեղծեցին մի ինքնատիպ ոճ, որն այնքան համահնչյուն

¹ Այս մասին տես Ս. Բողոսյան, Գուրգեն Մահարի, Ե., 1981, էջ 32-33:

² Աճեմյան Գ., Մահարու հումորը: Տես Մահարի Գ., Երգիծանք և հումոր, Ե., 2004, էջ 5:

եղավ նաև նրա կյանքի հետագա իրադարձությունների պատկերման համար»: Այս ամենի մեջ կա և՛ կենսական, և՛ ստեղծագործական իմաստ: Հազիվ թե հնարավոր է ժխտել այն կենսապահպան նշանակությունը, որ կարող էր Գ. Մահարու համար ունենալ երգիծանքը: Իսկ ստեղծագործական առումով երգիծանքի բնատուր հակումը գրողի համար իմաստավորվում էր այսպես. «... Հոգեկերտվածքով հեզնող անհատականության համար ծիծաղը բացարձակ ազատությունն է, ինչին ձգտում է յուրաքանչյուր արվեստագետ»²: Թվում է, թե հենց Գ. Մահարու ստեղծագործության մեջ պետք է ընդգծված դրսևորվեր հոգեբանական այդ առանձնահատկությունը, որովհետև հակառակ դեպքում նա պիտի դառնար տառապանքի քառուղի իր ճակատագրի անհույս-անհեռանկար ողբասացը: Մինչդեռ առանձին պահերի ունեցած դատապարտվածության միտք ու զգացումը երբեք չի գերիշխել իր կենսասիրության ու լավատեսության վրա:

Առօրյա փորձով, երգիծական գրականության հարուստ նյութով ստուգված ճշմարտություն է, որ երգիծողը բարոյապես և հոգեբանորեն վեր ու հեռու է կանգնած լինում իր մատնանշած թերություններից և արատներից: Դա ջրբաժան է երգիծողի և երգիծվողի միջև՝ հոգուտ առաջինի: Այլապես գրողը կհայտնվի ինքն իրեն երգիծողի վիճակում: Սակայն դա ևս (ինքնաերգիծումը) չի բացառվում այն դեպքերում, երբ գրողն ընդունում է, որ ինքն էլ կրողն է այն ամեն բացասականի, ինչը ենթակա է երգիծանքով մերժելուն: Սա ենթադրում է ստեղծագործական ավելի բարդ հոգեվիճակ, քան այն դեպքը, երբ իրեն սուրբ, հասարակության արատավորությանն անմասնակից պատկերացնող մեկը գալիս է քննադատելու, մերժելու այդ աշխարհը: Մարդկային և՛ ամենօրյա կեցության, և՛ ստեղծագործական աշխատանքի առումով նախորդ տարբերակը շատ ավելի ազնիվ է ու բարդ: Սա չի խախտում երգիծանքի տեսության ճշտած օրինաչափությունը, որի մասին ասվեց վերևում: Մինևույն է, գրողը պետք է կարողանա հոգեբանորեն և բարոյապես բարձրանալով հեռանալ արատավոր այն մթնոլորտից, որը ցանկանում է երգիծել: Միայն թե դա այս դեպքում դրսևորվում է

նախ որպես հեռացում ինքն իր արատներից ու թերություններից, ինքն իրենից բարձր լինելու, ինքն իրեն հաղթահարելու կամք ու կարողություն: Թերի, արատավոր աշխարհի մասնիկը լինելու գիտակցումը և այդ աշխարհը ժխտելու կարողությունը ստեղծագործողի ազնվության դրսևորումներից է:

Հայտնի իրողություն է, որ Գ. Մահարու ստեղծագործություններում քիչ են երգիծանքից պաշտպանված կերպարներն ու կենսական հանգամանքները: Սակայն դժվար չէ նաև նկատել, որ համարյա ամենքի ու ամեն ինչի վրա տարածվող իր երգիծանքից պաշտպանված չէ նաև ինքը՝ հեղինակը: Եվ սա Գ. Մահարու երգիծանքի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն է: Նրա գրականությունը լի է այդպիսի բազմաթիվ օրինակներով:

Ինչպես նշեցինք վերևում, Գ. Մահարու արձակն ինքնապատում է: Դա նշանակում է, որ պատմվածքներ, վիպակներ ու վեպեր գրելու ժամանակի ու տարիքի հետադարձ հայացքով է երգիծել իր անցյալի վարքը, կենսական հանգամանքները և նկարագիրը: Նա իր կյանքի բոլոր փուլերում էլ երգիծելի առատ նյութ է գտնում, թեև շատ հաճախ կյանքը ողբերգական հանգամանքների շարան է եղել: Առաջին և ինքնատիպ օրինակներից մեկը մանկական ավարի՝ կույր ձիու պատմությունն է «Պատանեկություն» վիպակից: Անտեղի հպարտության, չարդարացվող ոգևորության, դրանց հաջորդող հիասթափությունների հետաքրքիր պատմություն է դա, որը տարիների հետավորությունից կարոտալի երգիծանքով վերապատմվող վերհուշ է դառնում: Գ. Մահարին բազմաթիվ էջեր է նվիրել իր, մյուս որբերի և ճանաչած մտավորականների գրական գործունեությանը: Կենսական ծանր պայմանները, անհույս-անհեռանկար կյանքն ու դատապարտվածությունը բանաստեղծ էր դարձրել շնորհալի և անշնորհ շատ-շատերին: Ու դա հասկանալի է. չափածո խոսքը կուտակված ցավը, պատանեկան ինտիմ ապրումները խոսեցնելու հաճախ ամենահարմար ձևն էր: Ծատերի համար դա անցողիկ հրապուրանք էր, իր համար՝ ոչ: Առաջին բանաստեղծության խորհրդավոր ծնունդի, արբարմանն ուղեկցող զգացմունքների անսովորության մասին ասվածն անկեղծ խոստովանություն է: Գրողի իր բնատուր շնորհքի և գրելու նկատմամբ իր

¹ Ցնն «Գրական թերթ», Ե., 1962, 16 նոյեմբերի (թիվ 46):

² Հակոբյան Գ., Թերթն վեպի տեսությունը, Երվանդ Օսյան, Ե., 2002, էջ 133:

վերաբերմունքի ողջ լրջությամբ, հանրահայտ գրող դառնալու երազանքով հանդերձ՝ նա թեթևությամբ երգիծում է և՛ իրեն՝ որպես գրողի, և՛ իր գրական վաստակը¹:

Գ. Մահարու ինքնաերգիծումի նախատրամադրվածությունը զգացվում է ամեն պահի: Ինքն իր ապրածից ինչ էլ պատմի, իր մասին ինչ էլ ասի, երգիծելու հարմար առիթը երբեք բաց չի թողնում: Նույնիսկ ամենալուրջ կենսափորձային ճշմարտությունն էլ, որ իրենն է, պաշտպանված չէ իր երգիծանքից²: Ընդ որում, նրա այդ ոճը խոսքի ընկալման առումով հետաքրքիր արդյունք է տալիս: Բացարձակի հավակնություն ունեցող ցանկացած ճշմարտություն ավելի ընդգծված առարկության է հանդիպում՝ կորցնելով պարունակած ճշմարտության նաև ընդունելի մասը: Իսկ երբ ճշմարտության հեղինակն ինքն է երգիծում իր ասածը, ինքն իրեն չի օծում իմաստունի լուսապսակով, դրանով իսկ կանխում է հնարավոր առարկությունը: Այդպես այն ճշմարտությունը, որ ինքն է ասում ու ինքն էլ երգիծում, շատ ավելի հեշտությամբ է ուշադրության արժանանում, ընդունվում, քան այն դեպքերում, երբ ճշմարտությունը համառորեն պարտադրվում է:

Հայտնի է, որ Գ. Մահարին կյանքի զգալի մասն ապրել է (սա այն դեպքերից է, երբ ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ անց է կացրել) մահվան հետ կողք կողքի: Գաղթ, հարազատների կորուստ, անապահով, կիսաքաղց գոյություն, բռնադատվածության դանթեական տառապանք... Այդ ընթացքում անցանկալի, մարդուն նվաստացնող, հիշողության մեջ մխացող ինչեր ասես որ չեն եղել: Հասկանալի է, որ յուրաքանչյուր վերադարձ անցյալին բաց վերքի վրա աղ լցնելու պես մի բան է եղել: Բայց դրանով հանդերձ՝ նա չի կորցրել երգիծելու կարողությունն ու տրամադրվածությունը, իր մեջ ուժ է գտել խոստովանանքի հավասար ինքնամերկացնող էջեր շարադրելու: Բնորոշ օրինակ է «Պատանեկություն» վիպակի «Գող» հատվածը: Որբերի առանց այն էլ սակավ հացի բաժինը երեք օր է, ինչ պակասում է. պարզ է՝ հացը գողանում են: Անհասցե ատելությամբ և կատաղությամբ բռնված են բոլորը.

մանավանդ որբերը: Բայց արտաքին, անմիջապես նկատելի հոգեվիճակն ունի նաև ներթաքույց շերտ. դա յուրաքանչյուր որբի երազանքն է: «Տիրում է ծանր լռություն, և ամեն ոք իրեն զգում է այդ անհայտ գողի դերում, մեծագույն բոքոնների մոտ, — կեր, որքան քեֆդ ուզի...»¹: Աննհայտ է, որ գողը որբերից մեկն է: Այս ամենը Գ. Մահարին այնպես է պատմում, որ ընթերցողի մտքով երբեք չի կարող անցնել այն, ինչ պարզվելու է ընդամենը մի քանի տողից: Իսկ պարզվում է հետևյալը: Շուտով՝ հերթական փորձի ժամանակ, բռնում են գողին՝ «գունատ և գանգուր մազերով մի որբի»²: Իսկ այդ որբը... «Նա լալիս էր՝ մի կտոր հաց գրկած:

Այդ որբը ես էի...»³:

Որբի դառը ձակատագրի մասին մեղմ տխրությամբ, զուսպ, հազիվ նկատվող ժպիտով պատմված ավարտուն նովել-խոստովանություն է սա: Ու հակառակ դրան՝ ողբի, անեծքի ոչ մի երանգ:

Այսպիսին է կյանքի դառնությունները գրականություն բերող Գ. Մահարին նույնիսկ ավելի ծանր, անհույս իրավիճակների նկարագրություններում: Ճամբարային հիվանդանոց համարվող շենքում հայտնվելը (այդտեղից բռնադատվածները հաճախ տարվում էին «գետնափոր, ցուրտ և մութ մեռելատուն»), այդ պայմաններում անբուժելի հիվանդությամբ տառապելն անգամ պատճառ չէ, որ Գ. Մահարու երգիծանքը նահանջի: «Հիվանդությունը, քանիերորդ անգամ արդեն, նորից ուզեց վերանայել իմ լինել-չլինելու խնդիրը: Այն օրվանից, երբ ես մի գիշերվա մեջ ոճրագործ դարձա, նրա հետ քայլում էինք կողք կողքի: Փոխվում էր նրա բնավորությունը, դեմքը, նրա հետ փոխվում էի նաև ես: Երբ ընթացիկ էր նա, կրում էր ընդհանուր բնույթ, ուղեկցում էր ինձ առանց որոշակի պահանջներ ներկայացնելու՝ զգացնել տալով միայն իր գոյությունը. այս անգամ նա նորից ուզեց հիշեցնել, որ ես բացառություն չեմ և որ գետնափոր, ցուրտ և մութ մեռելատան հարմարություններն ու անհարմարություններն ինձ էլ են վերաբերում...»⁴: Սա «Գիշեր» (1963) պատմվածքի սկիզբն է: Մի քանի էջի

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 137, 217-218, 388-389:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 240:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 162:

² Նույն տեղը, էջ 163:

³ Նույն տեղը, էջ 163:

⁴ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 276:

վրա ներկայացվում է ճամբարային հիվանդանոցում մահվան դատապարտվածների գիշերային դժոխքը: Պատմվածքի վերնագիրը նաև խորհրդանշական է ճամբարային անհույս կյանքի բնութագրման առումով: Այս համայնապատկերի մեջ էլ Գ. Մահարին կարողանում է մահամերձի իր վիճակը երգիծել:

Ու ոչ միայն այս օրինակը: Ընդհանրապես տպավորությունն այնպիսին է, որ նա շատ թեթևությամբ է նայում կյանքի ու մահվան խնդրին: Դա թերևս նրանից է, որ նրա համար տասնամյակների մեջ սովորական էր դարձել մահվան մշտադաշտ շնչառությունը թիկունքում զգալը. «Երկու-երեք ամիս առաջ երկու-երեք ամսով, ես հարգելի պատճառներով ընկա շրջանային հիվանդանոց: Ես գրեցի իմ մտերիմներին և այս դեպքը համարեցի սրամիտ դավադրություն, որ նյութեցին իմ դեմ Ոլիմպիոսի աստվածները: ...Ես չմահացա, որովհետև մահը մարտի 5-ին զբաղված էր ավելի կարևոր գործերով: Բայց այդ չի նշանակում, որ նա չի անդրադառնա իմ խնդրին, այն էլ ոչ հեռավոր ապագայում»¹: Այսպիսի պահվածքը (կյանքն ու մահը հավասարապես երգիծելը) գուցե հոգեբանորեն հեշտացնում է թեկուզ մեկ օրվա կյանքը լիարժեք ապրելը: Եթե ճիշտ է անտիկ բանաստեղծի խոսքը որպես ընդհանրական ճշմարտություն («Մարդը մահից միշտ նույն հեռավորության վրա է գտնվում» (Պուրլիոս Սիրոս), ապա Գ. Մահարու դեպքում այդ նույնիսկ հարաբերական հեռավորությունը չի եղել: Նրա կյանքը ավելի շատ նման է եղել մահվան հետ թևանցուկ ընթացքի:

Իր ապրած կյանքի մասին Գ. Մահարին հոգուտ իրեն կանխակալ կամ կողմնակալ կարծիքի կուրություն չի ունեցել: Ընդհակառակն, ինքն է խոստովանել իր ապրածի մեջ թե՛ մեղանչումի, թե՛ սխալի առկայությունը, որից էլ ծնվել է միակ սփոփանքը. «... դու անկեղծ եղար, քո մոլորությունների մեջ անգամ անկեղծ»²: Բայց այդքանից հետո էլ նա ավելի չի լրջացրել առանց այդ էլ հաճախ ցավալիորեն անտանելի գոյությունը: Ճիշտ հակառակը. նախընտրել է երգիծել կյանքն իր լավ ու վատով, ճիշտ ու սխալով, օրինաչափությամբ ու

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 215-216:

² Նույն տեղը, էջ 411:

պատահականությամբ՝ սկսելով իրենից և հավատարիմ մնալով իր բնույթին. «Ժպտալով էլ կմեռնես: Ես գիտեմ քո անտանելի բնավորությունը»¹:

ԵՐԳԻԾԱՆՔԻ ՊԱՐԱԴՈՔՍԱԼՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մարդուն և հասարակությանը բնորոշ բազմաթիվ հանրահայտ թերություններ ու արատներ դարեր շարունակ դարձել են երգիծական գրականության նյութ և կրկնվել ստեղծագործությունից ստեղծագործություն: Գրողի տաղանդի ինքնատիպության ցուցիչներից մեկն էլ, երգիծելու մեջ հմուտ լինելուց բացի, կարող է համարվել այն, թե որքանով է նրան հաջողվում երգիծելի կենսական նոր նյութ «հայթայթել» իր գրականության համար: Այսինքն, երբ խոսվում է երգիծանքի հանկարծակիության մասին, ապա պիտի նկատի ունենալ, որ այն կարող է հավասարապես վերաբերել ինչպես ձևի և բովանդակության անհամապատասխանության բացահայտմանը, այնպես էլ երգիծված նյութի անսովորությանը, անսպասելիությանը:

Սովորական դարձած կենսանյութի ու հարցադրումների շրջանակներում երգիծանք ծավալելը բավական անվտանգ գործ է. այդպես շատ ավելի հեշտ է հասնել խոսքի համոզչության անհրաժեշտ նվազագույնին, որը կապահովի ակնկալվող համարժեք վերաբերմունքը: Սակայն համոզչության առումով շատ ավելի դժվար ու վտանգավոր է ընթերցողի համար անսովոր կենսանյութ երգիծելը: Այդպիսի քայլի կարող է դիմել միայն առանձնահատուկ տաղանդ ունեցող գրողը: Վտանգավորության չափ համարձակ ստեղծագործական նման վարքը բնորոշ է Գ. Մահարուն: Ընդհանուր տպավորությունը նրա արձակից այնպիսին է, որ նա կյանքում լուրջը, նույնիսկ ողբերգականը երգիծելու առանձնահատուկ հակում ունի: Հենց դրանով էլ Գ. Մահարու երգիծանքը հանկարծակի է ու անսպասելի: Կրկնությունից չզգուշանալով՝ մի անգամ ևս ճշտենք, որ այստեղ խոսքը երգիծանքի խոսքային հնարանքների վարպետ գործադրման, երգիծելու բնատուր տաղանդի մասին չէ: Դա

¹ Նույն տեղը, էջ 411:

փաստելու կարիք չկա էլ. Գ. Մահարու յուրաքանչյուր էջը շաղախված է վարակիչ երգիծանքով: Առտնին պատկերներով, կենցաղագրությամբ հագեցած նրա արձակի ընթերցումը դառնում է գեղագիտական վայելք հաճախ շնորհիվ հենց խոսքի երգիծական առանձնահատկությունների: Չի եղել Գ. Մահարու գրականության մասին շատ թե թիչ լուրջ ու օբյեկտիվ կարծիք, ուր անտեսված լինի այդ փաստը: «... Դա յուրահատուկ հումոր է՝ նուրբ, անսպասելի, չարաձձիության հասնող, որի մեջ զգում ես հեղինակի սուրբնկտիվ ինտոնացիան...»¹: Համանման բազմաթիվ հիացական քննորոշումներ կարելի է վկայակոչել Գ. Մահարու ստեղծագործությանը ծավալուն ուսումնասիրությամբ կամ այդ ստեղծագործության ինչ-որ խնդրին հողվածով անդրադարձած հեղինակներից: Եվ դա անվիճարկելի ճշմարտություն է:

Մեր դիտարկումը վերաբերում է ոչ կենցաղային, իրականության նույնիսկ ակնհայտորեն ողբերգականի մեջ երգիծելին տեսնելու կարողությանը: Դա լաց ու ծիծաղի համադրումն է, որը ստեղծագործական-ոճական առանձնահատկություն լինելուց առաջ աշխարհատեսության կերպ է:

Փաստենք, որ նրա արձակի ոճական այդ առանձնահատկությունը ևս աննկատ չի մնացել: Ինքնին իհարկե հետաքրքիր են այն քննադատները, որոնք տրվել են Գ. Մահարու արձակի ոճական այդ առանձնահատկությանը: Մի քանի համապատասխան օրինակներ բերելուց հետո Ս. Աղաբաբյանը գրում է. «... արձակագիրը հաճախ է ընտրում այնպիսի դրություններ և մտցնում հյուսվածքի մեջ, որոնք ծիծաղելի են արտահայտման ձևով և կատարելապես ողբերգական՝ իրենց բովանդակությամբ: Սա Մահարու հումորի էսթետիկական առանձնահատկությունն է և միաժամանակ նրա գաղափարական յուրահատուկ «պոզիցիայի» արտահայտման ձևը»²: Գրականագետը տարբերակում է կենսական փաստի բովանդակությունը, որը ողբերգական է, և «արտահայտման ձևը»՝ լեզվաոճական առանձնահատկությունը, որը ծիծաղելի է: Իսկ թե որն է նրա «գաղափարական յուրահատուկ «պոզիցիան», չի մատրամասնում: Այնուհետև նույն տեղում նշում է այդպիսի «գրեղակեր-

պի վրա ... չեխովյան տրադիցիայի ազդեցությունը», նաև Գ. Մահարու երգիծական ոճի տարբերությունն իրենց մանկությունը և պատանեկությունը գրականություն բերած Ստ. Զորյանի և Վ. Թոթովենցի հումորից. «Մահարու մոտ ողբերգական երևույթը առաջ է բերում ժպիտ և ծիծաղ, քայց դա կոտրված, աղավաղված ժպիտն է ու ակամա ծիծաղը»¹:

Ս. Աղաբաբյանը մի այլ «Այրվող այգեստաններ» վեպի վերախմբագրված տարբերակի տպագրության առիթով (Երկերի ժողովածու, հ. 4, Ե., 1979) դարձյալ անդրադարձել է Գ. Մահարու արձակի ոճական այդ առանձնահատկությանը՝ մատնանշելով Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի լեզվամտածողության հետ ուղղակի կապը²:

Ս. Բողոսյանն ավելի է մանրամասնում խնդրի քննությունը՝ ընդարձակելով գրական համադրելի առնչությունների դաշտը: Նա դիտարկում է Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» (1921-24), Ա. Բակունցի «Կյորես» (1935) և Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպերը մեզ հետաքրքրող ոճական առանձնահատկության ընդհանրությունների առումով: Բայց որքան էլ տարօրինակ է, նա թե՛ Գ. Մահարուն նվիրված մենագրության, թե՛ «Ողբերգաերգիծական վեպի ուղղությունը» ուսումնասիրության մեջ խնդրո առարկա գեղարվեստական առանձնահատկությունն անվանում է «երգիծական ողբերգություն»³: Ընդ որում, բառերից ոչ մեկը քնազրում առնված չէ չակերտների մեջ: Այս բնութագիրը տարօրինակ է նրանով, որ «ողբերգություն» իրողությունը բնութագրվում է «երգիծական» բառով: Եթե մի քանի ողբերգություն լինելը վիճելի չէ, ապա այն երգիծական լինել չի կարող: Մինչդեռ միանգամայն այլ է ու համոզիչ կենսափաստի ճանաչողության այն բարդ տարբերակը, որի դեպքում գրողին հաջողվում է նույն իրողության մեջ տեսնել և երգիծելին, և ողբերգականը: Դրա կարևորագույն նախապայմանը թերևս գրողի հայացքի ընդարձակությունն է, որով կյանքն իմաստավորում է ոչ միազիծ սահմանափակությամբ, այլ սև ու սպիտակի համատեղելի տարբերակվածությամբ:

¹ Նույն տեղը, էջ 122:

² Աղաբաբյան Ս., XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք առաջին, Ե., 1983, էջ 244:

³ Բողոսյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1981, էջ 150, նաև ՀՀ ԳԱԱ «Ժամանակակից հայ արձակը» (հողվածների ժողովածու), Ե., 1981, էջ 146:

¹ Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 119:

² Նույն տեղը, էջ 121:

Այսպիսին է նաև Գ. Մահարու ստեղծագործական սկզբունքը կյանքում հնարավոր ողբերգականի և երգիծականի արտացոլման մեջ: Նրա արձակը լի է ողբերգության և երգիծանքի, լաց ու ծիծաղի միատեղումներով: Սակայն այդ առատության մեջ հնարավոր չէ ցույց տալ ըստ նրա ներկայացման ողբերգական որևէ կենսական հանգամանք, որը ձախողվածությամբ երգիծական է, ենթակա է երգիծման:

Ս. Բողոսյանի քննորոշումը թեև կարելի է հասկանալ նաև երգիծանք պարունակող ողբերգության իմաստով, սակայն չի կարելի համարել հաջողված: Այն ճիշտ չի քննադատում գեղարվեստական փաստը, որովհետև առաջին հերթին հասկացվում է որպես իր անհամոզությամբ երգիծման ենթակա ողբերգության քննադատ: Այսինքն՝ ողբերգություն նկարագրելու հեղինակային մտահղացման ձախողված փորձ, որի պատճառով ողբերգությունը դառնում է երգիծական:

Գ. Մահարու տեքստում ողբերգությունը երբեք համոզության պակաս չունի, երբեք չի ներկայանում հեղինակի մտահղացածից պակաս կշռով:

«Էջմիածին:

.....
Շոգ: Փոշի: Կեղտոտություն: Վանքի խունացած սիլուետը: Իսկ պարիսպների տակ իրար վրա թափած գաղթականություն»¹:

Երկրային դժոխք մազապուրծ գաղթականության համար. անհաշիվ մեռելներ, մեռելատար ֆուրգոններ, էջմիածնական ամառ օրվա սպանիչ արև. «ինամյա վանքի պատերի ու օգոստոսյան արևի տակ մեռնում էր մի ամբողջ ժողովուրդ»²: Հետո նաև մահացածների թաղման նկարագրությունը՝ տասնյակներով մի փոսի մեջ, խառնիխուռն, առանց ծեսի ու պայմանականության, ինչպես կարվեր ամենաանկարևոր, առտնին մի գործ: Նաև Հովհ. Թումանյանի այցելությունը... «Հոգեհանգիստ»-ը: Եվ այս ամենը՝ փաստագրողի չոր ու ցամաք ոճով, առանց որևէ հույզի, նման դեպքերի համար ենթադրվող ողբասացության: Բայց միանգամայն ճիշտ ընտրված ոճ՝ պատմական իրողությունը նկարագրելու համար, որովհետև փաստն ինքնին

շատ ավելի տպավորիչ է ու իր ողբերգականությամբ համոզիչ, քան կարող է լինել նկարագրողի հուզական գնահատման միջնորդավորվածությամբ:

Սակայն սահմոկեցուցիչ այս նկարագրությունը հանկարծ ձեռք է տալիս պատկերի ողբերգական լրջությանն անհարիր, միանգամայն մահարիական և անսպասելի մտքից. «... թռչում է հողը, ցանկում է դիակների երեսներին ու թվում է, որ ահա, ահա նրանք կարող են փոշտալ»¹:

Պատումի տրամադրության այսպիսի ընդմիջարկման հանկարծակիությունը լրջորեն տարբեր է Գ. Մահարու ոճին շատ քննորոշ չարաճճի երգիծանքից, որով հաջողությամբ շարադրվել են հարյուրավոր էջեր: Օրինակ՝ հենց նույն վիպակից («Պատանեկություն», վերևում քերված դրվագին նախորդող և հաջորդող գլուխներում նկարագրվող դեպքերը՝ կոտորածի սարսափների մեջ իր անունը մոռացած պատանին և փողոցում հայտնված որբերի առօրյան, որը լցված է ուտելիք հայթայթելու ճիգ ու ջանքով: Վերջիններիս ժամանակ գրողը գաղթական որբերի կեցության մեջ ողբերգականի մասին պատումն առաջ է տանում երգիծանքի հետ միաձուլյալ: Մինչդեռ նախորդի մեջ ծայրեծայր ողբերգությունն անսպասելիորեն միջարկում է հանկարծակի երգիծանքով:

Գ. Մահարու արձակում ողբերգականի և երգիծականի անսպասելի, պարադոքսալ համադրման իրողությունը մասնագիտական գրականության մեջ սովորաբար փաստարկվել է «Պատանեկություն» վիպակից առնված հայտնի և քննորոշ երկու օրինակով: Մեկն «Իգդիրում» գլխից է՝ որբերի նկարվելու, իսկ երկրորդը՝ «Օրեր (Հատվածներ հուշատետրից)» գլխից՝ որբանոցում Արտաշի և մոր հանդիպման դրվագները: Սակայն պետք է նկատել, որ նրա արձակում լեզվամտածողության այս կերպը չի սահմանափակվում հատ ու կենտ դրսևորումներով: Տարբեր տարիների և միանգամայն տարբեր կենսանյութով շարադրված ստեղծագործություններից կարելի է բերել մի շարք այդպիսի պատկերներ:

Ճակատագրական նշանակության ողբերգության մեջ երգիծելին

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, Խ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 87:

² Նույն տեղը, էջ 89:

¹ Նույն տեղը, էջ 90:

տեսնելը հնարավոր է միայն առանձնահատուկ տաղանդի, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ հենց այդպիսի կարողություն ենթադրող հազվագյուտ տաղանդի առկայությամբ: Գ. Մահարու արձակը լի է մարդկային անչափելի ողբերգության պատկերներով: Բայց հետաքրքիր է, որ դրանց ընթերցումը դժոխային անհուսությամբ ու դատապարտվածությամբ չի ձևշում: Պատճառը թերևս այն է, որ գրողին հաջողվում է կյանքի ցանկացած իրավիճակի և մարդու հոգեկանի բազմազան մեկնաբանությամբ իրականացնել ողբերգականի ու կատակերգականի ամենաանսպասելի, ամենահանկարծակի համադրումներ: Այս ամենի մեջ զարմանալին Գ. Մահարու տաղանդի ինքնատիպության հետ նաև գրողական վարպետությունն է. լրջագույն ողբերգությունը նրա գրչի տակ վերածվում է նույնքան համոզիչ երգիծանքի: Ստեղծագործելու այս կերպը հետաքրքիր է նաև ընթերցողին առաջադրվող խաղի առումով: Հեղինակը հաղթահարում է ողբերգությունը երգիծանքի վերածելու գեղարվեստական բարդ խնդիրը բավական փոքր տարածության ու ժամանակի մեջ: Դրանից հետո ընթերցողին է մնում իրեն մատուցված պարադոքսալ կենսական հանգամանքը, ավելի ճիշտ՝ կենսական հանգամանքի պարադոքսալ իմաստավորումը մարսելու դժվարությունը: Դրա համար նա պետք է պատրաստ լինի ինչպես հեղինակի հանկարծակի, կտրուկ անցումներին, այնպես էլ ունենա կյանքը ոչ միագիծ-միակողմանի ընկալելու կարողություն՝ հար ու նման իրեն անկեղծ, համարձակ խաղի մեջ քաշած գրողի: Մահարիական հաճախ կարճառոտ-դրվագային, անսպասելի անցումների արձակը լուրջ բարդություն է մոնոտոն, պատմողական գրականություն նախընտրողների համար: Նա իր ընթերցողին տանում է գեղագիտական հաճույքի մի ճանապարհով, որը բավական խորդուրորդ է: Ինքը դա գիտի և դրանից չի զգուշանում, ավելին՝ հաճույք է ստանում: Ահա մի քանի պատկերներ տաժանակրության տարիներին: Պարզվում է, որ «մոտ վաթսուն տարեկան» մարդը քսանհինգ տարվա դատավճիռ ստանալուց հետո կարող է ... վերածնվել: Որովհետև «նա պարտավոր է այդքան էլ ապրել՝ պետությանը պարտք չմնալու համար»¹: Ազնիվ, գիտնական մարդ. ինքը ողբերգության մեջ,

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 181:

երջանկացած է իրեն դատապարտած պետությանը պարտք չմնալու գյուտով: «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965) պատմվածքը ծայրեծայր թանձր ողբերգություն է: Բայց անգամ այդպիսի մթնոլորտում էլ գրողը գտնում է գեղարվեստական տարածքի ու կառույցի ճիշտ տեղը, ուր ծավալում է իր երգիծանքը: Սակայն դա ինքնանպատակ չէ բոլորովին, չի արվում հանուն մի անգամ էլ տաղանդի յուրահատկությունը ցուցադրելու: Խոսքն այստեղ կնոջն Առաքելի գրած նամակի մասին է: Հանգամանքների պարտադրանքով այլաբանական այդ տեքստի գեղարվեստական և գաղափարական գերխնդիրը ոչ թե պատմվածքի ողբերգական մթնոլորտը բեռնաթափելն է, այլ ճիշտ հակառակը՝ երգիծանքով ողբերգությունը խտացնելը: Ահա մի քանի օրինակ:

«Ես շատ և շատ լավ եմ, մենակ կակուղ հացից գալիս գնացել է, մի երկու կիլո չոր սուխարի ուղարկի, ջրով կակոցում, ուտեմ»²:

«— Անթառամ ջան, մի տես տաք շորից, չորաբից, ֆայկայից-բանից, ինչ կարաս դրկես, մտքովդ չանցու, որ մեզ քաղցած ու մերկ կը պահեն, փառք մեր — իշտե էստեղ գրի՝ «դարագոյ» հոր, մենք շատ լավ կապրենք, մենակ ասածներս ուղարկի»³:

«— Մեր մեծ հայրը չի թողնի, որ մենք սիբիրներում կորենք գնանք... և մի օր կարժանանանք իրար տեսության»³:

Իսկ «մուդոի» և «մունդոիկ» բառերով հմտորեն ձևավորված բառախաղը ամբողջացնում է թե՛ ժամանակի հոգեբանական նկարագիրը, թե՛ երգիծական պատկերը:

«Հայկական բրիգադ» (1964) պատմվածքում այլ հարաբերակցությամբ են ներկայացվում ողբերգականն ու երգիծականը: Այստեղ գերիշխող համայնապատկերային մթնոլորտը, ուր ծավալվում են իրադարձությունները, երգիծական է: Բայց թերևս այսպիսի դեպքերի համար է ասված, թե «Ոչ հազվադեպ երգիծականն ընդամենը քողարկում է լուրջը, դրամատիկականը, հաճախ՝ ողբերգականը կամ էլ բացահայտորեն հյուսվում է նրա հետ»⁴: Քսանչորս հոգուց կազմված հայկական բրիգադը պետք է ընտրի բրիգադիր և ճաշ բաժանող: Այլ՝ ազգերի բրի-

¹ Նույն տեղը, էջ 248:

² Նույն տեղը, էջ 248-249:

³ Նույն տեղը, էջ 249:

⁴ Краткая литературная энциклопедия, т. 3, М. 1966, с. 690.

գաղներում առաջադիր խնդիրը հեշտությամբ լուծվում է շնորհիվ իրենց ընդհանրական շահի միասնական ըմբռնման: Մինչդեռ հայերը բաժանվում են երեք խմբի՝ կոմունիստների, դաշնակցականների և չեզոքների: Ըստ այդմ էլ մեջտեղ են բերվում հին ու նոր մեղքեր, մեղադրանքներ... Ծավալվում է կատարյալ զավեշտ: Պատմվածքում երգիծանքը մշտապես առաջին պլանում է, իսկ ողբերգականը ենթատեքստային է՝ հայի նկարագրին բնորոշ մի իրողություն՝ անմիաբանություն, համազգային շահի արհամարհում: Տեղին է նշելը, որ այս խնդրի առաջադրումը՝ որպես ազգային ողբերգություն, Գ. Մահարու ստեղծագործության մեջ եզակի դեպք չէ: Դրա ամենաընդգծված արտահայտությունը եղավ Վանի օրինակով արևմտահայության ճակատագրի մասին Գ. Մահարու դառը ընդհանրացումը. երբ թուրքը կոտորում էր հայությանը, բոլորովին նշանակություն չէր տալիս անգամ ճակատագրական պահին միջկուսակցական տարաձայնություններից մասնատված հայության կուսակցական պատկանելությանը:

Ողբերգականի և երգիծականի այլ ընկալում ունեցող գրողը «Ուրախ գիշեր» (1968) պատմվածքում ներկայացվող խորհրդանշական պատկերը կարող էր առիթ դարձնել հետադարձ հայացքով սրտաճմլիկ վերապատումների համար: Գ. Մահարին այդպես չի վարվում: Քաղաքական բանտարկյալների ճամբարային դառը փորձը ստորացուցիչ վախ է ձևավորել «начальник» բառով նշանակվող սարսափի նկատմամբ: Դրանից էլ՝ կայարանապետի աշխատասենյակի մուտքի մոտ ստեղծված վիճակը: Թեկուզ առանց մանրամասնությունների, բայց ամենաեականն այդքանով արդեն ասված է ստալինյան բռնապետության և դրա զոհերի մասին: Գ. Մահարին, սակայն, ողջը պատմում ու նկարագրում է մեղմ ժպիտով՝ առանց ավելի խորացնելու արդեն իսկ աննախադեպ ողբերգությունը: Նույնպիսի մի դառը ժպիտով էլ ներկայացվում է տաժանակրության դատապարտվածների հետմահու վիճակը: Նրանց համար բացառված է դազադով թաղվելու կարգը: Տեսարանը հնարամտորեն մտահղացվել է ճամբարի «կոմենդանտի» վրա իջած հանկարծակի, անգամ շփոթեցնող զարմանքի ձևով. «Երբ կոմենդանտ Ժիգիլյովսկին մտավ գետնափորը դիակները հաշվելու, հոգալու նրանց փոխադրությունն ու ապահովելու գերեզման փորող-

ների բանվորական ուժը, տեսավ դազադն ու երևի հանկարծակիի եկավ: Ինքը կենդանի է, կարգադրիչը, տնտեսվարը... այսօր բոլորին էլ հանդիպել է. ո՞վ է այս բարձրաստիճան ննջեցյալը, որի մեռնելու մասին ինքը, կոմենդանտը տեղեկություն չունի»¹:

Թերևս իմաստ չունի շարունակել օրինակների շարքը՝ ավելորդ անգամ ցույց տալու համար Գ. Մահարու երգիծանքի յուրահատկությունը: Դա արտահայտվում է ողբերգականի ու երգիծականի, լացի ու ծիծաղի համադրության ձևով կենսական այնպիսի իրադրություններում, ուր թվում է, թե դրանք անհամադրելի են: Սովորաբար այդ համադրությունն իրականացվում է ողբերգականի մեջ երգիծականի հայտնաբերման ձևով: Սա կյանքի արտացոլման վտանգավոր ձև է, որովհետև հաճախ հանգում է հասարակականորեն ընդունված տարրի վերանայմանը, քննելի նյութ դարձնելուն: Այսպես նրա երգիծանքը դառնում է հնարամտությամբ, համարձակությամբ, ինքնատիպությամբ լի, բայց նաև վտանգավոր գաղափարական ու գեղարվեստական խաղ: Գաղափարական, որովհետև ասելիքն է անսովոր, անսպասելի: Գեղարվեստական, որովհետև նա պետք է կարողանա համոզիչ դարձնել պատկերը: Այդ խաղի մեջ աննկատ ներքաշված ընթերցողը հանկարծ իրեն հայտնաբերում է կամ Ռուբիկոնի առջև կամ, ավելի հաճախ, Ռուբիկոնն արդեն անցած: Գ. Մահարու հետ կարելի է բանավիճել, նույնիսկ չընդունել նրա տեսակետները: Բայց այդպիսի աշխարհատեսության մեջ մի կարևոր արժեք անժխտելի է. Գ. Մահարին ստիպում է դուրս գալ պատրաստի մատուցվող տեսակետների ու գնահատականների սահմաններից, ստեղծում է գեղարվեստի ընկալման մի մթնոլորտ, որում բացառվում է ընթերցողի մտքի ալարկոտությունը, իսկ ընթերցումը դադարում է պարապը ցնող զբաղմունք լինելուց:

Այսպիսին է Գ. Մահարու արձակը նաև այն դեպքերում, երբ հերոսը ներկայացվում է իր անգամ ամենաառտունին կենսական հանգամանքներում: Բնորոշ օրինակ է «Երիտասարդության սեմին» վիպակի «Դեպի Վլադիկավկազ» գլխի վերջին տեսարանը²: Նա գրականու-

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 275:

² Գ. Մահարին այս հատվածն ավելացրել է վիպակը երկերի հինգհատորյակում (1966-1989) տպագրության պատրաստելիս:

թյան նյութ է դարձրել ... հերոսի բնական պետքի հոգսը: Մահարիական թեթև-զվարթ խոսք ու գրույց, կես կատակ-կես լուրջ «փիլիսոփայություն» փաստի առիթով, ու կարծես թե ոչինչ տարօրինակ նրանում, որ նա ի վերջո որոշել է գեղարվեստի նյութ դարձնել գեղագիտական ոչինչ չունեցող բան, որով, սակայն, «մարդը զբաղվում է ամեն օր»:

«Այդ երանելի պահից ես այժմ բաժանվում եմ 35 տարով: Չէ, ես չեմ մոռանա այդ պահը, անգամ չեմ ուզում ժխտել «որոշ բանաստեղծական էլեմենտի» առկայությունն այդ ապրումներում, բայց «խոթել» այն գրականության մեջ... Ես վարանում եմ:

Երբևիցե պիտի փորձել...»¹:

Եվ փորձել է՝ առանց թողնելու հետազային: Բայց հանուն ճշմարտության պիտի նշել, որ նա դրանից առաջ էլ իրեն թույլ է տվել այդպիսի փորձեր, որոնք նման են «ոչ գրական նյութը» գրականություն բերելու չարաճճի խաղի: Մասնավորապես «Պատանեկություն» վիպակի «Զագար, ձուկ ...» գլուխը:

Արվեստում երգիծանքի և ողբերգության փոխհարաբերության հարցերը բավական մանրակրկիտ ուսումնասիրած Ա. Բերգսոնն ունի այսպիսի նուրբ մի նկատառում. «... պոետ-ողբերգակը ստիպված է ջանադրությամբ խուսափել այն ամենից, ինչը կարող է մեր ուշադրությունը կենտրոնացնել իր հերոսների նյութական կողմի վրա: Հենց որ մարմինն սկսում է ներկայացնել իր իրավունքները, պետք է զգուշանալ, որ ողբերգության մեջ կներթափանցի երգիծանքը»²: Գ. Մահարին ողբերգակ չէ: Հետևաբար նա իր մտահղացած ողբերգականը ստեղծագործության սկզբից մինչև վերջ պահել և թանձրացնելու մտահոգություն չէր ունենալու: Կարծում ենք՝ նրա արձակում ողբերգության և երգիծանքի համադրումներն արդյունք են ստեղծագործական այնպիսի վարքի, որին բնորոշ է Ա. Բերգսոնի նախազգուշացումից չխուսափելը: Այլ կերպ ասած՝ նրա ներկայացրած ողբերգական իրավիճակներում իսկապես առկա է կենցաղայինը, մարդկային մարմնական առօրեականը: Մահարիական ողբերգությունները ոչ թե վերացական կենսական հանգամանքներով ներկայացվող գաղափարներ-

րի, բացարձակի ոլորտներում են կայանում, այլ իրական կյանքում: Նրանք այնքան են փաստագրական, որ կոնկրետ ռեալությունների մարդն իր ամեն ինչով ներկա է: Այսինքն, եթե վերադառնալու լինենք Ա. Բերգսոնի մտքին, ապա պիտի արձանագրենք, որ ողբերգության և երգիծանքի մահարիական համադրումները զգալի չափով արդյունք են մարմնի ներկայացրած իրավունքները չանտեսելու: Սա այսպես է, որովհետև Գ. Մահարին նշված և համանման դեպքերում խուսափել է կյանքը միայն ողբերգականի կամ երգիծականի խստորեն տարբերակված մոտեցումներով իմաստավորելուց: Մահարիագիտությունը փորձել է տալ դրա բացատրությունը, թեև նրա ստեղծագործությանն անդրադարձաները, ընդունելով ոճի այդ առանձնահատկությունը կամ առարկելով, ավելի շատ փաստն են արձանագրել, քան բացատրել: Պետք է նկատել, որ դա հավասարազոր է հեղինակային ստեղծագործական առանձնահատկության, հեղինակի հոգեկերտվածքի մի բնորոշ գծի բացատրությունը գտնելու փորձի:

Աքսորից Գ. Մահարու վերադարձից հետո նրա ստեղծագործության առաջին լուրջ գնահատողներից մեկը եղավ Լ. Հախվերդյանը («Մահարու գրիչը»): Հողվածում առկա հետաքրքիր բնորոշումներին անդրադառնալը թողնելով մի այլ առիթի՝ այստեղ առանձնացնենք այն, ինչը վերաբերում է ողբերգականի և կատակերգականի մահարիական համադրման բացատրությանը: Լ. Հախվերդյանը Գ. Մահարու արձակը ևս տեսնում է «վշտի ծիծաղ» հայտնի արտահայտությամբ (Առանձար) բնորոշվող գեղագիտության սահմաններում: Բայց թե ինչու է գրողը նախընտրում այդ տարբերակը, նա բացատրում է այսպես. «Մեծ վշտի այն ահ ու սարսափի, արյան ու ավերի մասին, որ Մահարու գրքի նյութն է, առանց ժպիտի գրել՝ նշանակում է գրել այնպես, որ անհնար լինի կարդալ»¹: Ինչ խոսք, բոլորովին էլ հեշտ չէ արյան ու կոտորածի, գաղթի ու համազգային տառապանքների մասին ճշմարտապատում գրականությունն ընթերցելը: Բայց նախ՝ դա դեռ չի նշանակում, թե այդպիսի գրականություն, հիշողություններ կամ ակախատեսների վկայություններ չկան և չպետք է լինեն, որովհետև ընթերցումը տառապալի գործ կլինի: Ինչ վերաբերում է Գ. Մահարուն, ապա

¹ Մահարի Գ., երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 261:

² Бергсон А., Смех, М., 1992, с. 39.

¹ «Սովետական գրականության» ամս., Ե., 1957, թիվ 10, էջ 135:

հազիվ թե նա այդ նկատառումով է դիմել «վշտի ծիծաղ»-ի գեղագիտությանը. արհեստական և անհամոզիչ կլիներ ընթերցողին խնայելու համար պատմական ու կենսական ճշմարտությունն այդպիսի «մեղմացման» ենթարկելը: Միաժամանակ ավելորդ չէ նաև նկատի ունենալ, որ այնտեղ, ուր Գ. Մահարին անհրաժեշտ է համարել, շարադրել է կենսական ողբերգությունն իր ողջ ահավորությամբ՝ առանց «մեղմացումների», առանց «վշտի ծիծաղի»: Դրա համար թերևս քավական է միայն նկատի ունենալ քսաներորդ դարասկզբի հայության և ստալինյան բռնությունների զոհերի ապրած սարսափներն արտացոլող խորհրդանիշ պատկերները, որոնց կանդորադաճանք քիչ հետո:

Գ. Մահարու երգիծանքի վերաբերյալ այլ առիթներով դիպուկ ու հետաքրքիր նկատառումներ ունի Ս. Աղաբաբյանը: Սակայն, կարծում եմք, նա վրիպում է, երբ փորձում է խնդրի բացատրությունը գտնել հեղինակի թեմատիկ-գաղափարական նպատակադրման մեջ. «Այն կյանքը, որ նկարագրում է Մահարին, որ դիտել է նա, ինքնին ուրախ չէր, շատ էր տխուր, թախճուտ, բայց նա հատուկ դիտավորությամբ այդ ամենը մատուցում է ծիծաղի միջոցով, ծանր կյանքից սահմանազատելու համար գալիք կյանքի ու ապագա եզերքի թեման»¹: Գրականագետի այս միտքը վերաբերում է Գ. Մահարու ինքնապատումի եռագրությանը, որն ընդգրկում է հեղինակի նախախորհրդային կյանքի դրվագները: Եթե նկատի ունենանք այդ երեք վիպակների գրության տարիները, ապա կունենանք այսպիսի պատկեր՝ «Մանկություն» - 1928 թ., «Պատանեկություն» - 1929-1930 թթ. և «Երիտասարդության սեմին» - 1952-1955 թթ.: Սակայն նույն այս թվականներին, անգամ 1960-ականներին Գ. Մահարու ստեղծագործությունները, որոնք խորհրդային իրականությունն են արտացոլում («գալիք կյանքի ու ապագա եզերքի թեման»), դարձյալ «անուրախ» են, նույնիսկ ողբերգական, և ամենուր միշտ առկա է այդ պարադոքսալ երգիծանքը:

Ուրեմն Գ. Մահարու ոճի այս խնդիրը լուծելի չէ ենթադրվող թեմատիկ գաղափարական նպատակադրման դաշտում:

Հետագայում ևս, «Այրվող այգեստանների» վերամշակված տար-

բերակի¹ առիթով («Վիպասքի նոր տարբերակը») Ս. Աղաբաբյանն անդրադարձավ Գ. Մահարու երգիծանքին: «Ողբասացի փոխարեն» «ծիծաղի տարերքին» տրվելու սկիզբը, ինչպես Ե. Չարենցի դեպքում, Ս. Աղաբաբյանը տեսնում է Վ. Տերյանի «դառնակսկիծ» հարցման մեջ.

*Միթե ես պետք է երգեմ քեզ օրոր
Եվ արքայական դնեմ գերեզման...*

«Տերյանական այս զգացողությունն է նաև «Այրվող այգեստանների» ներքին շաղախը»- գրում է Ս. Աղաբաբյանը: - Իսկ ողբերգական անցքերի մասին Մահարին չէր կարող պատմել ոչ այլ կերպ, եթե ծիծաղի-հումորի մեծ քանակով, ինչպես վարվել է նաև մանկության ու պատանեկության սքանչելի պատումներում»²: Այսինքն՝ Գ. Մահարին ևս Վ. Տերյանի ահավոր և անպատասխան հարցն էր կրում իր մեջ և որպես պատմական փաստին հակազդեցություն՝ չէր հավատում կամ չէր ուզում հավատալ դրան: Ու դրանից է ողբերգական անցքերի մասին պատմել «ծիծաղի-հումորի մեծ քանակով»: Հազիվ թե. մանավանդ որ Վ. Տերյանի ուղենիշ հարցման մեջ բացակայում է երգիծանքը կամ ծիծաղը՝ որպես ահագնացած ողբերգության հակազդեցություն: Թեև Ս. Աղաբաբյանի հողվածը Գ. Մահարու վեպի հարկադրաբար վերամշակված տարբերակի մասին է և հեղինակի վերափոխումների վերաբերյալ գնահատականներն այսօր միայն գրապատմական արժեք կարող են ունենալ, սակայն երգիծանքի մասին ասվածը չի կորցնում իր արդիականությունն այնքանով, որքանով վերաբերում է նրա ոճին: Դրա համար էլ թերևս իմաստ ունի նույն հողվածում Գ. Մահարու երգիծանքի վերաբերյալ մի քանի էջ հետո գրականագետի նշած մեկ այլ պարզաբանման ևս անդրադառնալը: Ցույց տալով «Այրվող այգեստանների» և Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը» (1869-70) վեպերում առկա երգիծանքի տարբերությունը՝

¹ Խոսքը Գ. Մահարու Երկերի ժողովածուի չորրորդ հատորով (Ե., 1979) ներկայացված տարբերակի մասին է:

² Աղաբաբյան Ս., XX դարի հայ գրականության գուգահեռականներում, գիրք I, Ե., 1983, էջ 244-245:

¹ Աղաբաբյան Ս., Գուգահեռականներ, Ե., 1959, էջ 123:

գրում է. «Դա (Գ. Մահարու վեպը – Ս. Ա.) ավելի շուտ բանաստեղծական–հուզախոռով ասք է ողբերգական անցքերի մասին, որոնց ծանր տպավորությունը թեթևացնելու համար Մահարին «ակամա» ... դիմել է երգիծական՝ հեզնական բնութագրումներին, իր հանրածանոթ հունորի շոայլ աղբյուրներին»¹:

Դժվար չէ նկատել, որ ինչ–ինչ տարբերություններով հանդերձ Գ. Մահարու երգիծանքի վերաբերյալ Լ. Հախվերդյանի և Ս. Աղաբաբյանի բացատրությունները մոտավորապես նույնն են՝ կենսանյութի իրական ողբերգականության մեղմացում՝ պատումի մեջ գիտակցաբար երգիծանք հավելելով:

Ինչպես ասվեց, Ս. Աղաբաբյանը բազմաթիվ անդրադարձներ ունի Գ. Մահարու երգիծանքին: Դրանցից առավել համոզիչ են նրանք, որոնցում գրականագետը փորձում է գեղարվեստական այդ առանձնահատկությունը պայմանավորել հեղինակի ոչ թե գաղափարական նպատակադրմամբ, այլ իրականության գեղարվեստական արտացոլման գույտ հեղինակային, անհատական առանձնահատկությամբ: Իսկ դա հենց ինքը՝ լացի ու ծիծաղի համադրմամբ դրսևորվող ինքնատիպությունն է: Նա «Պատանեկություն» վիպակի առանձնահատկություններից մեկն էլ համարում է այն, որ «պատանեկության ծիծաղին խառնված է ողբերգական լացը, ավելի ճիշտ՝ ծիծաղը վկայակոչվում է որպես լացի ձևերից մեկը»²: Այսինքն՝ կենսական միևնույն հանգամանքում ձևավորված հոգեվիճակ, որի արտաքին դրսևորման կերպերն են միայն տարբեր:

Հոգեբանական սահմանային վիճակում հայտնված մարդու վարքի այդպիսի պարադոքսի մասին է ասված, որ ծիծաղը կարող է դրսևորվել որպես լացի ավելցուկ:

Իսկը Գ. Մահարու և իր հերոսների համար նկատված հոգեվիճակ: Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ Գ. Մահարու արձակն առավելապես ինքնապատումային է, ապա այդ հոգեվիճակն առաջին հերթին վերաբերում է հենց հեղինակին: Հայտնի է, որ Գ. Մահարու կյանքը չարաբաստիկ հասարակական հանգամանքների հաճախակի հարվածի թիրախ

է եղել, որից էլ՝ նրա ճակատագրական, անհատուցելի կորուստները: Այս համարյա չընդմիջարկվող, մի կյանքի համար չափազանց ողբերգության մեջ կենսական շատ արժեքներ պետք է որ ակամա վերագնահատվեին, հասնեին արժեզրկման սահմանին: Հոգեբանորեն ամենահեշտը երևի հենց ինքնամատուցվող ողբին ու ողբերգականությանը տրվելն էր: Գ. Մահարին ողբերգականը ողջ խորությամբ արտացոլելով էլ՝ անդառնալիորեն չի հանձնվել նրան: Նա իր մեջ ուժ է գտել ամենափրկիչ պաշտպանական հակազդեցության համար, որը երգիծանքն էր ու ծիծաղը: Դա նրա կենսասիրության դրսևորումն էր՝ հակառակ ամենակուլ հանգամանքների: Չանտեսենք նաև, որ երգիծանքն էր միջոցը կյանքում անմարդկայինին, անընդունելիին մի քիչ կողքից, փիլիսոփայորեն վերևից նայելու, որով ողբերգականի կործանարար ներգործությունը զգալիորեն նվազում էր: Կյանքը, գոյության իմաստը Գ. Մահարու աչքում երբեք չի արժեզրկվել: Հենց դա էր իր բարեբախտությունն այնքանով, որքանով օգնում էր գոյատևել համարյա անհնարին պայմաններում: Ասվածը հավասարապես վերաբերում է նաև իր հերոսներին՝ կոտորածից մազապործ մանուկներ ու պատանիներ, թե տաժանակրության մեջ տառապող չափահաս մարդիկ:

Երգիծանքը գյուտ էր անհնարին պայմաններում գոյատևելու, ապրելու կամքը պահպանելու համար: Բայց ինչո՞ւ հենց երգիծանքը, ծիծաղը՝ ամենաանհավանական թվացող հակազդեցությունը ծովածավալ ողբերգության մեջ: Կարծում ենք՝ այս հարցի պատասխանը Գ. Մահարու մարդկային նկարագրի մեջ պետք է փնտրել: Պ. Սևակի կյանքում և գրականության մեջ երգիծանքի ու ողբերգության դրսևորումները մեկնաբանելով՝ Լ. Հախվերդյանը հանգում է հետևյալ եզրակացությանը. «... կասկածից դուրս է, որ առանց փոխակերպման (մորից – Ս. Ա.) որդուն էր անցել ու նրա հուզական աշխարհում բույն էր դրել աշխարհը ողբերգականորեն վերապրելու մի հազվագյուտ գորություն»¹:

Կարծում ենք՝ անձի հոգեկերտվածքով պայմանավորված ստեղծագործական նույնքան անհատական նկարագրի (ոչ թե ինչ–որ գաղափարական կանխադրոյթի կամ ըստ նպատակահարմարու-

¹ Նայն տեղը, էջ 251:

² Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 105:

¹ Հախվերդյան Լ., Պարույրը, Ե., 1987, էջ 32:

թյան՝ նախապես մտածված ինչ-որ ստեղծագործական ծրագրի) ինքնարուխ դրսևորում է և ողբերգության ու երգիծանքի համադրումը Գ. Մահարու գրականության մեջ: Նրան ի վերուստ տրված էր կյանքը, աշխարհը երգիծականորեն վերապրելու հազվագյուտ էություն:

Դա նրա գրականության մեջ արտահայտվել է ինչպես առօրյա, այնպես էլ արտակարգ, անգամ ողբերգական իրավիճակների նկարագրություններում:

ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԵՐԳԻԾԱՆՔԸ

Գ. Մահարու երգիծանքում քաղաքական թեմատիկան եղել է ամենախնդրահարույցը: Նրա ինքնատիպ տաղանդով նույնիսկ հիացողների համար էլ լրջագույն հարց է եղել դրան անդրադառնալը, իսկ իր և՛ անձնական, և՛ ստեղծագործական կյանքում՝ ամենադառը բաժակներից մեկի պատճառը: Իհարկե, խնդիրն անապայմանորեն քննելի է՝ անկախ նրանից, թե որքանով է այն ցավոտ եղել գրողի և որքանով բարդ՝ ուսումնասիրողների համար: Միայն թե պետք է առաջնորդվել հավասարակշիռ մոտեցմամբ՝ հարցը չկարևորելով ավելի, քան այն ինքնին կարևոր է Գ. Մահարու ստեղծագործության համար: Հակառակ դեպքում անխուսափելի կլինի նրա ստեղծագործության և քաղաքական հայացքների գնահատականների նույնացումը: Այսինքն՝ այն կարևոր հանգամանքի անտեսումը, որ գործ ունենք գեղարվեստի հետ և ոչ թե քաղաքական տրակտատի:

Գ. Մահարին ճշմարիտ ստեղծագործող է. իմանալով իր տեսակետի վիճարկելիությունը՝ կեցվածք չի ընդունել, չի կեղծել, ազնվորեն անկեղծացել է ընթերցողի առաջ: Դրա համար էլ նրա ներքին ազատությունը հաճախ դրսևորվում է որպես խոստովանություն: Նա իրեն թույլատրել է ազատության այն առավելագույնը, որով միայն հնարավոր էր երգիծել անթույլատրելի թվացողը, հաղթահարել բարոյական և գաղափարական տաքունները: Ունե՞ր իրավունք: Այո: Ուրիշ հարց, թե դրա արդյունքում ինչ է ստացվել: Չի կարելի միանտաքար կարծել, թե նա իր ասելիքը չի կառուցել հասարակական կյանքի գոնե մի երեսի, կենսական

ճշմարտության գոնե մի մասի վրա, և նրա խոսքը այնքան անհիմն է, որ մերժելի է հենց սկզբից: Այլապես ինքներս կսխալվենք՝ փորձելով նրա ճշմարտությունը խցկել ճշմարտության մեր կաղապարի մեջ:

Գ. Մահարու ազգային-քաղաքական հարցադրումները վերաբերում են պատմական սահմանափակ ժամանակահատվածի՝ քսաներորդ դարի սկզբին: Դրանից դուրս անդրադարձները սակավաթիվ են, առավելապես խորհրդանիշների ձևով: Դրանք վերաբերում են պատմական անցյալից հայտնի գործիչների կամ ինչ-ինչ իրադարձությունների, որոնք զուգադրվում են արդիականությանը՝ հանուն ազգային ճակատագրի օրինաչափությունների ցուցադրման, սեփական ըմբռնումների արտահայտման: Գ. Մահարու ազգային-քաղաքական գաղափարները գեղարվեստորեն մարմնավորվում են հիմնականում սեփական կենսափորձի իմաստավորումներով: Ըստ ժամանակագրական հաջորդականության հետևելով գրողի ստեղծագործություններին՝ հնարավոր է ճշտել նրա առաջադրած ազգային-քաղաքական խնդիրները և դրանց վերաբերյալ իր տեսակետները: Ինչպես շատ բան, իր կենսափորձի այդ մասն էլ նրա արձակում ներկայանում է առավելապես երգիծական գուներանգներով:

Մ. Արմենը 1920-ականների ակեքսանդրապոլյան գրական մթնոլորտի վերաբերյալ հիշողություններում մեզ հետաքրքրող խնդիրներին առնչվող մի դիտարկում ունի: «Մահարին, նախքան իր մեկնելը (Երևան - Ս. Ա.), Ալեքսպոլում հրատարակել էր երկու գիրք: Առաջինը, 1923 թվին, «1920?-1923!» վերնագրով, որ նշանակում էր, թե ես 1920 թվին չգիտեի ինչպես կողմնորոշվել խորհրդային կարգերի հանդեպ, իսկ 1923 թվին կողմնորոշվեցի...»: Դժվար է ասել՝ սա Մ. Արմենի՞ բացատրությունն է, թե՞ Ալեքսանդրապոլում Գ. Մահարու հետ հաճախակի հանդիպումների ու զրոյցների ժամանակ հենց հեղինակից լսածի գրառումը: Բայց մի բան ակնհայտ ու անվիճելի է. այս տարիներին էր, որ Հայաստանի խորհրդայնացման փաստի առաջ կանգնած՝ յուրաքանչյուրի պես Գ. Մահարին էլ, ուզեր, թե ոչ, քաղաքական կողմնորոշման ընտրություն պիտի կատարեր: Թեև երկրում մնացողի համար, ըստ էության, ընտրության հնարավորություն չէր էլ

¹ Արմեն Մ., Երկեր, հ. 4, Ե., 1971, էջ 57:

թողնվել, բայց ըստ Մ. Արմենի՝ Գ. Մահարին ընտրությունն արել էր հօգուտ «խորհրդային կարգերի»: Ինչ խոսք, նկատի ունենալով գրողի հետագա տարիների խորհրդային թեմատիկայի արձակը, մանավանդ չափածոն, դժվար չէ գլխի ընկնել, որ այստեղ չի կարող լրջորեն խոսք լինել քաղաքական ավարտուն-ամբողջական աշխարհայացքի մասին: Գ. Մահարին որոնումների դեռ երկար ու տանջալի ճանապարհի ուներ անցնելու թե՛ գրականության մեջ, թե՛ կյանքում: Նա չի եղել խորհրդայնացման անցուդարձերի մասնակիցը, առավել ևս՝ գաղափարախոսը: Մ. Արմենի վկայակոչած մահարիական կողմնորոշումն առավելագույնը կարող էր խարսխված լինել մեծ հայրենիքի չնչին ու թշվառ մասի վրա վերընձյուղվող կյանքի, հայ ժողովրդի նվիրյալ զավակներ Ա. Մյասնիկյանի և Ա. Խանջյանի գործունեության առօրյա իմացության փորձի վրա (Գ. Մահարին տարբեր առիթներով արտահայտել է իր հիացմունքը երկուսի վերաբերյալ էլ):

Մյուս կողմից այդ նորն էլ լի էր բազմաթիվ հարցականներով, նոր բացվող ճանապարհի տեղին ու անտեղի դժվարություններով, որոնցից գլուխ հանելը հեշտ գործ չէր: Կարծում ենք՝ ավելի ձիշտ կլինի Մ. Արմենի վկայությունը հասկանալ որպես Գ. Մահարու հակադաշնակցական համոզմունքների, կողմնորոշման վերջնական ամրակայում, քան թե որպես դասակարգային պայքարի գաղափարախոսության վրա խարսխված քաղաքական համոզմունքի ձևավորում: Իսկ եթե ավելի հետևողական լինենք և Մ. Արմենի վկայությանը լրիվ վստահելով՝ հասկանանք բառացի, ապա պիտի նկատի ունենանք, որ խոսքն ընդամենը կողմնորոշման, համակրանքի մասին է և ոչ թե ավարտուն գաղափարական համոզմունքի:

Գ. Մահարու քաղաքական հայացքների ձևավորման ընթացքի վերաբերյալ որոշ մանրամասնություններ կարող ենք քաղել իր իսկ արձակից: «Երիտասարդության սեմին» վեպի 35-րդ գլխում («Պոկված էջեր հուշատետրից») կա խոստովանության հավասար մի գրառում: «Այսպես թե այնպես, հարկավոր է տեսակետ ունենալ, քաղաքական այս կամ այն ուղղություն և ճանապարհ, իսկ մենք (որքերը - Ա. Ա.) գուրկ ենք դրանցից: Մի բան պարզ է, - մենք հակադաշնակ-

ցական ենք, ուրեմն, անկցի՛ դաշնակցությունը, մնացածը կպարզվի»¹: Այս մտորումը Ռուսաստանում 1917թ. հաղթանակած բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության լուրն ստանալուց հետո է գրառվել: Տեսակետ ունենալու անհրաժեշտության գիտակցումը հանգեցնում է «Ռամկավար աշակերտական միությանն»² անդամակցելուն: Կողմնորոշիչ հանգամանքները երկուսն էին՝ այդ կուսակցության ղեկավարների «կատաղի հակադաշնակցականներ» լինելը և այն, որ ... «ռամկավարների «Հայրենիք» տպարանը երկրորդ որբանոցից տասնհինգ քայլի վրա է: Մենք հաճախ գնում ենք տպարան, Սիրարփուն և Զարիկին տեսնելու հույսով»³:

Քաղաքական կողմնորոշման շարժառիթների «լրջությունն» առավել քան խոսու է: Մի բանում միայն անսասան լինելու չափ վճռական են. իրենք հակադաշնակցական են: Իհարկե, անլուրջ կլինի պնդելը, թե նրանց այդ համոզմունքը պատճառաբանված է դաշնակցական գաղափարախոսության իմացությամբ, դրանցից տարբեր համոզմունքների կայացածությամբ: Այդպիսի վճռականությունը մի հիմք ուներ միայն՝ աշխարհն իրենց համար նոր-նոր հայտնագործող պատանիների դառը կենսափորձը: Այն այսպես թե այնպես առնչվում էր դաշնակցությանն այնքանով, որքանով իշխանության ղեկը նրանն էր, նա էր հանձն առել պետության ու ժողովրդի ճակատագրի համար և՛ իրավունքը, և՛ պատասխանատվությունը:

Որբանոցային «քաղաքական խմորումների» նկարագրությունները (օրինակ՝ «Մեծ գործի սկիզբը» (1934) պատմվածքը և այլն), որոնց ընթացքում հիշատակվում են նաև բուլշևիկները, դարձյալ լրջորեն որևէ բան չեն նշանակում: Այս ամենը նշանակալի են թերևս միայն մի առումով. Գ. Մահարին և իր հասակակիցները սկսում են հասունանալ հասարակական և քաղաքական անցուդարձով հետաքրքրվելու, դրանց նկատմամբ ուշադիր լինելու չափով:

«Երիտասարդության սեմին» վիպակի վերը հիշատակված հատվածից մի քանի էջ հետո Գ. Մահարին առաջին անգամ հնչեցնում է իր

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 376:

² Նույն տեղը, էջ 382:

³ Նույն տեղը, էջ 382:

բացահայտ համակրական պաթետիկ խոսքը բուշնիկների հասցեին. «Քաղաքից դուրս, մոայլ բանտի անարև կամարներում, բանտարկված բուշնիկների հերոսական բազուկներին հնչում էին ժանգոտ շղթաները:

Էր առավոտ»¹:

Սակայն հասկանալի է, որ սա արդեն ոչ թե հերոսի (այսինքն՝ Գ. Մահարու) այդ տարիների (1918–20) գիտակցված քաղաքական համակրանքի, այլ վիպակի գրության ժամանակ (1952–55) հեղինակի հետադարձ հայացքով գնահատականն է ոչ հեռու անցյալի քաղաքական անցուղարձին:

Գ. Մահարու եռապատումից ամենից շատ «Երիտասարդության սեմին» վիպակում է, որ հերոսի կենսապատումը շփման եզրեր է գտնում հասարակական-ազգային կյանքի հետ: Այդ հանգամանքն անհետևանք չի մնում՝ տարիքային հասունության և կենսափորձի հետ ձևավորելով համարժեք վերաբերմունք քաղաքական ուժերի նկատմամբ: Իհարկե, այն դեռ ձգարտումների, լուրջ փաստարկվածությամբ հիմնավոր լինելու պակասություն ունի, դրսևորվում է գլխավորապես առօրյա փորձի հիմքով, զգալիորեն նաև զգացմունքային է, բայց, բոլոր դեպքերում, վերաբերմունք է, ինչպես Ռամկավար աշակերտական միությունից դուրս գալը «բազմաթիվ «նկատի ունենալով»-ներով»²:

Ազգային-քաղաքական կյանքի իրողությունների վերաբերյալ Գ. Մահարու պատանի հերոսի այս ընկալումները վերաբերում են Հայաստանի մինչխորհրդային շրջանին: Հետաքրքիր է, որ գրողի 20-ականների մի շարք արձակ գործերում էլ նույն անորոշությունն ու հպանցիկությունն է գերիշխում: «Անգույն մարդիկ կամ մի գույգ կոշիկների պատմությունը» (1923) պատմվածքի պայմանականությունը (կոշիկներն են պատմում հեղափոխական անցուղարձի մասին) կարծես թե հատուկ մտածված է հենց այն պատճառով, որ գրողը չէր կարող ավելի լուրջ հերոսով ներկայացնել հեղափոխական թո՛հ ու բո՛հի տպավորիչ պատկերներ, որովհետև չունե՛ր դրա

կենսափորձը: Իսկ երբ կոշիկներն են պատմում, ապա հոգեբանորեն կարող է և հանդուրժելի լինել ներկայացվածի հպանցիկ լինելը: Նույնիսկ 1930–31 թթ. գրված «Ջիզգագներում» ստեղծագործության մեջ էլ քաղաքական գաղափարների և պայքարի պատկերներում գերիշխողը մակերեսայնությունն է, անորոշությունը, կերպարների ծանոթ տարրերակները (խմբապետի և տանուտիրոջ դեմ ըմբոստանում է ռազմաճակատում կռված զինվորը):

Գ. Մահարու քաղաքական հայացքների խնդիրը մանրակրկիտ և ողջ ժառանգության ուսումնասիրությամբ լուծելի հարց է¹: Այդ ուսումնասիրության համար կարող են առանցքային լինել արձակագրի աշխարհայացքին ու ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությանը վերաբերող մի քանի առանցքային հարցեր: Մասնավորաբար պետք է նկատի ունենալ, որ Գ. Մահարին տեսել ու ապրել է Եղեռնի և դրա հետևանքների ողջ ողբերգականությունը: Կորսված երկիր, տուն ու տեղ, հարազատներ, որը ցավի ու կարոտի անփառատելի կսկիծ էր դարձել մնացյալ ողջ կյանքի համար: Այս ամենի համար, արտաքին հանգամանքներից և ուժերից զատ, պատասխանատուն ակնհայտորեն ձախողված դաշնակցությունն էր: Գ. Մահարին իր երգիծանք-քննադատության ու մերկացումների մեջ չի խնայում դաշնակցությանը:

Մյուս կողմից էլ պիտի նկատի ունենալ, որ բուշնիզմը, կյանքի քաղաքական հեղաշրջումը Գ. Մահարուն ձակատագիրը մատուցեց: Նա անմասնակից էր դրան և որևէ խոսք չէր կարող լինել քաղաքական համապատասխան համոզմունքների վերաբերյալ: Բայց դրա փոխարեն նա լիովի ապրեց-խմացավ նոր կյանքի և գործնական մասը, և գաղափարախոսությունը: Այդ ամենի մեջ ճանաչեց թե՛ հավասարակշիռ-շրջա-հայաց լուրջը, այդ համոզմունքներով ազգային զարթոնքն արարողնե-

¹ Նշված խնդիրների առայսօր համեմատաբար մանրակրկիտ ուսումնասիրող եղել է Գ. Աճեմյանը: Տե՛ս «Այրվող այգեստաններ» վեպի 2004 թ. հրատարակության «Ծանոթագրություններ» (էջ 553–612) և «Այգեստանների» գրական» հրկիզումը» (էջ 625–663) բաժինները: Գ. Մահարու քաղաքական հայացքների դրսևորման ընթացքի, հատկապես «Այրվող այգեստանների» տարրերակներում դրանց արտահայտվածության համարդրական քննությանն է նվիրված Ժ. Քալանթարյանի՝ Գուրգեն Մահարու «կյանքի գիրքը» կամ ճշմարտության տարրերակները հոդվածը: Տե՛ս «Նորք» ամս., Ե., 2011, թիվ 2:

¹ Նույն տեղը, էջ 399:

² Նույն տեղը, էջ 407:

րին, թե՛ ծայրահեղ-ձախավերը: Թվում է, թե Գ. Մահարին հեշտությամբ պիտի հակվեր դեպի դաշնակցական ամեն ինչը մերժող ու գործնակա- նում, համենայն դեպս, ազգի գոյությունը վերանորոգող նորը: Մինչդեռ նա այս նորը ոչ թե շատերի պես ընդունում էր տաքզուխ ոգևորությամբ՝ առանց հասկանալ-մարսելու, այլ փորձում էր հասկանալ, դարձնել գիտակցված համոզմունք: Շատ գործերում ակնհայտ է նորը մարսելու, նորի երգիչը լինելու ձգտումը: Այդ ընթացքում չի կարողանում խուսափել անգամ գրական կաղապարից, հանրահայտ նկարագրով ու ճակատագ- րով հերոսներից, պլուստային ծանոթ տարրերակներից: Հիշյալ ձգտման մեջ կարող էր նշանակություն ունենալ մանավանդ 1930-ականներին ահագնացող ու բացահայտ բռնություններից պաշտպանվելու մարդկայ- նորեն հասկանալի վախն ու անհրաժեշտությունը: Բռնադատվածության տասնյոթամյա շրջանի (1936-54) կենսապատումի ստեղծագործություն- ները ևս բավական հետաքրքիր նյութ կարող են տալ գրողի քաղաքա- կան հայացքներն ուսումնասիրողին:

Չպետք է անտեսել նաև, որ խորհրդային քաղաքական մեքենան բացառում էր դաշնակցական տեսլականը՝ կորսված հայրենիքի ազատագրման ու վերադարձի ոչ միայն գործնական քայլերը, անգամ երազանքը: Գ. Մահարին եթե անգամ իր մեջ գերեզման էլ էր դրել կորուսյալ երկրի փրկության հույսը, միևնույն է, փաստի հետ ակնհայ- տորեն չէր հաշտվում: Ապացույցն իր հետադարձ հայացքի ստեղծա- գործություններն են:

Այս և հարակից բազմաթիվ այլ հարցեր Գ. Մահարու քաղաքա- կան կողմնորոշումների ու գաղափարների այն խնդիրներն են, որոնք իր ողջ ժառանգության (գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական) միայն մանրակրկիտ քննությամբ է հնարավոր պարզել: Դա այս պահի մեր նպատակադրումը չէ: Սակայն Գ. Մահարու աշխարհայացքին այս հպանցիկ անդրադարձն ավելորդ չէ: Նրա երգիծանքը հաճախ վերա- բերում է հենց քաղաքական անցուդարձին, հերոսների գաղափարա- կան կողմնորոշումներին, կուսակցական վարքագծին:

Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի առանցքային գաղափար- ներից մեկն այն է, որ հայ ժողովրդի համար ճակատագրական 20-րդ դարի սկզբում լուրջ սխալ էր միջկուսակցական պայքարով հրա-

պուրվելը, կուսակցականությունը համազգային շահից գերակայելը: Այն հանգեցնում էր մասնատման, անհանդուրժողականության՝ ժո- ղովրդին թշնամու առաջ անպաշտպան ու ջլատված թողնելով: Սա միայն Գ. Մահարու դառը փորձից ծնված եզրակացությունը չէր: 20-րդ դարասկզբի ճակատագրական ժամանակաշրջանի բովանդակությու- նը զգալիորեն պայմանավորված էր կուսակցությունների գործունեու- թյամբ: Դրա արդյունքում մեր ձեռքբերումների և կորուստների ամփո- փը ժամանակի երևելի ազգային գործիչների հետադարձ հայացքով գնահատականներն են: Հիշարժան է Գ. Նժդեհի կարծիքը: Այն զգա- լիորեն անվերապահ է, առարկություն չհանդուրժող, բայց իհարկե վստահելի՝ իր կենսափորձային ճշմարտացիությամբ: «Մի ամբողջ յիսնամեակ է, ինչ հայութիւնը միջկուսակցական պայքարներով, ներ- քին ճակատի վրայ, սպառում է իր ոյժերը եւ բաց աչքով ծառայում իր գոյութեան թշնամիներին: Մեր վերջին կիսադարն եկաւ հաստատե- լու, որ հայ մարդը, ընդհանրապէս, ատակ չէ կուսակցականանալու՝ առանց չարիք դառնալու իր ժողովրդի համար...»

Շոյելով կուսակցական պատկանելիութեան զգացումը՝ կուսակ- ցութիւնները իրենց հետեւորդների մէջ տկարացրին ցեղ-ազգային գիտակցութիւնը...

Իսկ մեր ժողովրդի թուական տկարութիւնը, մեր հայրենիքի աշխար- հագրական դիրքը եւ երկկուայ մեր Եղեռնը կը բաւեն գիտակցելու, որ հայը կուսակցականանալու նաեւ իրաւունք չունի»¹:

Վերջին միտքը հրատապ է նաև մեր օրերի համար և անպայման ուշադրության արժանի՝ որպես խորաթափանց ազգային գործչի քաղած դաս պատմական փորձից:

Գ. Մահարու ասելիքը ևս այս դատողությունների սահմաններում է՝ միայն մի կարևոր տարրերությամբ: Եթե Գ. Նժդեհի խոսքը վերաբե- րում է հայկական միջավայրում ընդհանրապես կուսակցականության բացասական հետևանքներին, ապա Գ. Մահարին այդ հետևանքնե- րը ցուցադրում է հատկապես դաշնակցական կուսակցության և գոր- ծիչների օրինակով: Բայց չի կարելի սխալմամբ կարծել, թե նրա այս վերաբերմունքը տարածվում էր միայն ազգային ավանդական կու-

¹ Նժդեհ Գ., Հատրնսիր, Ե., 2006, էջ 647-648:

ասակցությունների վրա: 1919 թ. Գ. Մահարին, բոլորովին էլ ոգևորված չլինելով ազգային կուսակցությունների և դաշնակիցների գործունեությանը, «Մենք սոցիալիստներ ենք...» հրապարակախոսական հոդվածում տազնապալի մտահոգությամբ էր գրում Հայաստան հասնող քաղաքական նոր ալիքի՝ բոլշևիզմի մասին, որը կարող էր աղետ լինել մեր ժողովրդի համար: «Բնաւ կը մտածեն այդ համամարդկութեան մասին մտածող պարոնները, որ եթէ յանկարծ դաշնակիցներն հեռանան մեզմէ, մենք մարդկային ազգերու պատմութեան մէջ աղօտ յիշատակ մը պիտի ըլլանք եւ բոլոր այլ ազգի պրոլետարներն իրենց թերթերու մէջ անկիւն մը պիտի շնորհեն մեր ազգի քնաջնջման մասին պատմութեան էջերը արիւնելու, այն պրոլետարները, յանուն որոնց մենք կը շեփորենք այժմ, սակայն պայմանով՝ որ մեր որոտները միայն մեր ականջները խլացնելու կարող ըլլան»¹: Ակնհայտ է, որ Գ. Մահարին բոլշևիզմի հեղափոխականության, Հայաստանում քաղաքական իշխանության հնարավոր փոփոխության հեռանկարի մեջ ազգի մնացորդի գոյատևմանը լուրջ սպառնալիք է տեսել: Նա 1919 թ. այս գրառմամբ քննադատելի, քայց ծանոթ իշխանությունը նախընտրել է անիմանալի անծանոթից:

Ազգի պառակտվածության, միջկուսակցական տարաձայնությունների բացասական հետևանքների վերաբերյալ Գ. Մահարին իր տեսակետի այլաբանական մարմնավորումը՝ որպես մանկական խաղ, տվել է դեռևս «Մանկություն» վիպակի «Հասարակական աշխատանք» գլխում: Անիմաստ մրցակցություն, պառակտվածություն և խմբակային պայքար, դավադրություն... Ասես չբավարարվելով գեղարվեստական պատկերով ասվածով՝ Գ. Մահարին վիպակի այդ հատվածն ավարտում է հեղինակային միջամտությամբ: Համեմատելով իր մանկությունը վիպակի գրության ժամանակի մանկության հետ՝ խոսքն ավարտում է այսպիսի անթաքույց հակադրությամբ. «... Հիմա ես էլ եմ ապրում ձեզ հետ և կրում ձեր պայծառ իմաստությունը, չնայած, որ իմ մանկության օրերին ինձ վիճակված էր ապրել դեղին գառանցանքում և շնչել թունավոր խաշխաշներ»²: Բնութագրերն ավելի քան

խոսուն են և աներկբա ու վերաբերում են ազգային կուսակցություններից ամենակտիվին՝ դաշնակցականին: Ազգային մասնատվածության բացասական հետևանքների վերաբերյալ իր ասածի ճշմարտացիությունն ապացուցելու համար Գ. Մահարին բերում է հակառակն ապացուցող օրինակ. «Եվ ինչ էր Սարդարապատը, եթե ոչ անծայրածիր, խավար գիշերում փայլատակող մի արև, որը մի ավելորդ անգամ ցույց տվեց աշխարհին, թե ինչի է ընդունակ միասնական հայր»¹: Ազգի գոյությանն սպառնացող վտանգի առաջ համախումբ հայությունը, ինչպես Վանի պաշտպանության օրերին, անհնարին թվացողն է իրականացրել, որովհետև բոլորը գիտակցել են, որ ազգային շահը վեր է ցանկացած կուսակցականությունից:

Ինչպես նախորդ վիպակից («Մանկություն») բերված հատվածում, այդպես էլ այստեղ («Խառն օրեր», 1969) Գ. Մահարին իր մտորումները բերում-հասցնում է խորհրդային իրականությանը: Թեև դիտարկվող հատվածը «Երիտասարդություն» անավարտ վեպից է և հնարավոր չէ ենթադրել, թե ինչպիսին կլինեն նրա վերջնական տարբերակը, համենայն դեպս ուշադրության արժանի է Սարդարապատի մասին ասված մտքին հաջորդող հետևյալ հատվածը: «Ուրեմն փառք, հազար փառք արյան ու զրկանքի այն տարիներին, որոնք իրենց ծանրությամբ փորձության ենթարկեցին մեր խոշտանգված ժողովրդի կամքի ու լինելիության ամրությունը: Երբ ծագեց արևը հյուսիսից, այդ փրկարար, ազատարար արարիչ արևը հավասարապես տաքացրեց մեզ հետ՝ նաև թշնամուն: Գործն այնպես էր դրված, որ հայկական պրոլետարիատը, միացած թուրք պրոլետարներին, համայն աշխարհի պրոլետարների հետ՝ կանգնեին պիտի ուս ուսի և մի հարվածով համաշխարհային բուրժուաների և կալվածատերերի հայրիկները անիծեին: Ահա թե ինչու...»²:

Առաջին նախադասությունը պարադոքսալ միտք լինելու հավակնություն ունի, քայց չի համոզում կշեռքի նժարներին դրված համեմատելիների (կորուստների ահագնություն և ձեռքերում) հավասարարժեքությամբ: Շարունակությունը կարծես համաշխարհային

¹ Մահարի Գ., Երգիծանք և հումոր, Ե., 2004, էջ 16:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 24:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 9:

² Նույն տեղը, էջ 9-10:

հեղափոխության բուլժնիկյան գաղափարախոսության ու այդ նպատակով իրականացված գործունեության երգիծանքն է: Սակայն խոսքին բնորոշ է նախ մահարիական թերասացությունը, հպանցիկությունը և հետո՝ ամենակարևորը: Այն ոչ մի կերպ չի համադրվում նախորդ նախադասության մտքին. «Երբ ծագեց արևը հյուսիսից, այդ փրկարար, ազատարար արարիչ արևը հավասարապես տաքացրեց մեզ հետ նաև թշնամուն»:

Բառացի տեքստի հակասականությունը թույլ չի տալիս վստահարար պնդել, թե ինչն է հեղինակի ասելիքը: Սակայն մեր օրերում այն կարող է ընկալվել իբրև բանվոր դասակարգի միջազգային համերաշխության և համաշխարհային հեղափոխության հասցեին կիսաբերան ասված հեզնանք:

Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի ամենակարևորն է մասը վերաբերում է դաշնակցական կուսակցության ազգափրկիչ գործունեությանը և իրենց ստեղծած Առաջին հանրապետության հատկապես արտաքին քաղաքականությանը, միջազգային հեղինակությանը: Այս-այն հզոր երկրի փեշերից կախված, խեղճ ու խնդրարկու, ծուլիզ արհամարհվածի մի պատկեր է անձնավորված Հայաստանի և լորդ Քերզոնի գրույցի տեսարանը¹: Դրան հաջորդող գլուխը («Արարատյան միջ կամ ապագա պատմաբանի համար հում նյութեր») ծայրեծայր ծաղրն է դաշնակցական գաղափարախոսության, որը ներկայացվում է որպես պաթետիկ ճամարտակություն, կյանքից կտրված անլրջություն: Ավելի ընդգծելու համար դաշնակցական գաղափարների և գործնական կյանքի անհամատեղելիությունը, երկրի համար կործանարար, երկդիմի գործունեությունը՝ գրողը մի քանի էջում ներկայացնում է Դաշունուն և դրսում, և տանը: Հանրապետության միջակական պատկերն ամբողջականանում է արտաքին գործոց նախարարի պատրանքով: Գ. Մահարու ստեղծած պատկերում ինչը միջակական է, պատրանքային է, իսկ ինչն իրողություն է, հակամիջակական է, այդ միջի քայքայումն է: Դրա միջազգային դրսևորումը հայկական հարցի նկատմամբ եվրոպական երկրների հիասթափեցնող ու քամահրոտ վերաբերմունքի գեղարվեստական խոսուն պատկերն է. հայերը թող

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 387-388:

չկոտորվեին, մանավանդ որ գիտեին թուրքերի մտադրությունը, իսկ Եվրոպան Թուրքիայի ներքին գործերին միջամտելու ցանկություն չունի: Ինչ մնում է հայերին, ապա «մենք խորապես կհարգենք հայ ժողովուրդը»¹: Ասել է թե՛ վերաբերմունք եք ակնկալում, խնդրեմ, և ոչինչ ավելի. բարի եղեք երջանկանալ այդքանով: Երկրի ու ժողովրդի համար ցավով լի երգիծանք է սա, որի մեջ եթե նույնիսկ ծայրահեղություն կա, ապա միայն դաշնակցության անճարակությունից ու մեր կորուստների ահագնությունից: «Էջեր հուշատետրից» գլուխը նախորդի շարունակությունն է, որը կարծես մտածված է հանուն նրա, որ փաստական նյութով ուժեղացնի ու հիմնավոր դարձնի երգիծանքը: Դրանք դաշնակցական Հայաստանի դիվանագիտական ձախողումների և տարածքային կորուստների համառոտ փաստագրումներն են: Այս մթնոլորտում հույս ներշնչողը Ե. Չարենցն է, Ա. Խանջյանը, իսկ փրկությունը՝ Քանաքեռի բարձունքից իջած «ձիավոր կարմիրբանակայինները»²:

Ստեղծագործության պատումի առումով անհրաժեշտ է նկատել հետևյալը: «Երիտասարդության սեմին» վիպակի վերջին երկու գլուխներում բոլոր այն կտորները, որոնք կենսագրական, պատմական անցուդարձ են ներկայացնում, փաստագրական պատումի բաղադրիչներն են, միաձույլ են, համոզիչ՝ հերոսի տարիքի ու կենսափորձի առումով: Մյուս հատվածները, որոնք դաշնակցական կառավարության ձախողված ղեկավարման ու միջազգային գործունեության երգիծանքն են, ակնհայտորեն հետագայի, վիպակի գրության ժամանակների (1952-55) հեղինակի վերաբերմունքն ու հետադարձ հայացքով գնահատականներն են:

«Այրվող այգեստաններ» վեպը Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի առանցքային ստեղծագործությունն է: Հայության մի հատվածի ամենօրյա կեցության, ազգային նկարագրի ու ճակատագրական անցյալի համապատկերներում դրսևորվեց գրողի քաղաքական երգիծանքի ուժն ու թուլությունը: Թեև ստեղծագործությունն արդեն եղած-անցածին ուղղված հետադարձ հայացքի արդյունք էր, թայց առաջադրած

¹ Նույն տեղը, 1967, էջ 403:

² Նույն տեղը, 1967, էջ 410:

քաղաքական խնդիրների չլուծվածությամբ մշտապես ընկալվելու է իբրև ժամանակակից հարցադրումների ստեղծագործություն:

Վեպում Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքը դրսևորվում է գեղարվեստական տարբեր միջոցներով՝ բառ-քննադատից մինչև ծավալուն պատկերներ: Բառի դիպուկ և հանկարծակի գործածության իր վարպետությունն արձակագիրը հմտորեն գործադրում է նաև երգիծելու նպատակով: Բնորոշ օրինակ է տասներորդ ասքում Օհանես աղայի և Արամի հանդիպման ու զրույցի տեսարանը: Օհանեսի համար պահը հղի է ողբերգական հետևանքներով: Թուրք խորամանկ ոստիկանապետը «բարեկամական» այցով պատվել է այս երևելի վանեցուն: Սա էլ հանկարծ գլխի է ընկնում, թե նման այցելություններն ինչպես են իմաստավորում դաշնակցական կասկածամիտ առաջնորդները: Եվ ահա խուճապահար Օհանես աղան հայտնվել է Արամի զբաղեցրած բնակարանում և փորձում է բացատրել, որ թուրքական իշխանություններին իր մատուցած ծառայությունների համար չէ, որ ինքն արժանացել է ոստիկանապետի ուշադրությանը: Հոգեբանական իրադրությունը հարաբերվող յուրաքանչյուր կողմի համար միանգամայն այլ թովանդակությամբ է իմաստավորվում: Օհանես աղան գլուխը կորցրել է: Վախից ու զայրույթից ինքնամոռացության հասած՝ Արամի երեսին շարտում է խոսքեր, որոնք այլ հանգամանքներում երբեք չէր ասի. այլևս ոչինչ չունի կորցնելու: Մինչդեռ Արամի ասքում անմեղությունն ապացուցելու համար իրեն կտրատող այս վանեցին ընդամենը... «անկատար նահատակ» է, իսկ նույն հանգամանքների արդեն զոհ վանեցիները՝ «անցեալ կատարեալ նահատակներ»¹:

Պատկերի երգիծանքն ավելի է թանձրանում իրադրությունը գնահատող երկրորդ՝ զուգահեռ հայացքի մասնակցությամբ: Դա գրողին է: Օհանեսի հետ զրուցող, երբեմն հետադարձ հայացքով համանման դեպքերը վերագնահատող և իրենց վարքագծի ճշմարտացիությանը կասկածել սկսած Արամին գրողը «մեծարում է» տարբեր մակդիրներով: Հակառակ իրենց բառիմաստային լրջությանը՝ դրանք միանշանակ երգիծական են, որովհետև ընդգծված հակասում են այդ իրադրության մեջ դրսևորվող մարդկային նկարագրին, վարքագծին,

¹ Մահարի Գ., Այրուղ ալգեստաններ, Ե., 2004, էջ 202:

քաղաքական գործունեությանը: Սա երգիծանքի ամենահայտնի լեզվական միջոցներից մեկն է՝ հեզնանքը (իրոնիա): Այսպես, երբ Արամը մտածում է, թե ինչպես պետք է վարվի «անկատար նահատակ» Օհանեսի հետ և հիշում «անցեալ կատարեալ նահատակներին», «ազդեցիկ եւ յայտնի քաղաքական գործիչ» է: Իսկ երբ վերջապես Օհանեսին ճանապարհում է՝ դռների մեջ նրա ուրբ մեծավարի ծեծելով, Արամին հեղինակը հեզնում է «մեծ գործիչ»¹ արտահայտությամբ:

Բառագործածության մակարդակում Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի մի առանձնահատկությունն էլ երկդիմի, թափանցիկ ակնարկն է: Հարմար տեղում նա դաշնակցական կուսակցության գործունեությունը հեզնում է հենց իրենց բառապաշարին բնորոշ արտահայտությունների գործածությամբ: Սակայն ընտրում է այնպիսի բառեր ու բառակապակցություններ, որոնք ներքին, հպանցիկ մի ակնարկ են պարունակում նաև խորհրդային իրականության վերաբերյալ: Կամ էլ գոնե կարող են ընկալվել այդպես: Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի այս առանձնահատկությունը նկատել է նաև Գ. Աճեմյանը: Մի օրինակ. «... յանուն յեղափոխական նպատակայարմարութեան (ընդգծումը Գ. Աճեմյանինն է – Ս. Ա.) ... Կոչն ի գօրու էր նաեւ բոլշեփկների օրօք, որոնք դրանով քօղարկում էին օրինախախտումները եւ արդարացնում իրենց կամայական գործողութիւնները»²:

Սակայն հարկ է նշել նաև, որ Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի դրսևորման այս հնարանքը երբեմն դարձել է չափազանց անզիջում և ակնհայտորեն կծու: Բնորոշ օրինակ է հետևյալ պատկերը: Երեք նշանավոր վանեցիները՝ Օհանես, Սիմոն և Փանոս աղաները, համապատասխան մարդկանցից ստանալով «քոլոզներից» պաշտպանված լինելու երաշխիքներ, ավանակներին բազմած, Քաղաքամեջ-Այգեստան պողոտայով երջանիկ ու հանդիսավոր ընթանում են «Ասկերան» կազինո՝ նշելու իրենց անձի և կայքի վերագտնված ապահովությունը: Ահա մահարիական պատկերի շարունակությունը: «Լուռ են նրանք, և այդ լռութիւնն անլի զգալի եւ հոգեպարար դարձաւ, երբ սկսեց տեղալ խոշոր, քամբակէ փաթիլներով ձիւնը: Սակայն այս լռութիւնը, պէտք է

¹ Նույն տեղը, էջ 202–204:

² Նույն տեղը, էջ 102, ծանոթ. թիվ 30: Նաև էջ 264, ծանոթ. թիվ 8 և այլն:

ենթադրել, անտանելի ու խեղդիչ էր ազնուական երկարականջների համար. ապացոյց.— ապացոյցը չուշացաւ:

Հայկավանքի հրապարակի վրայ Օհանէս աղայի ատանակը մի քիչ դանդաղեցրեց քայլերը, դունչը յառեց Վարազայ սարի ուղղութեամբ, խոր շունչ քաշեց եւ այնպիսի մի խորապէս ապրուած գոհնչ արձակեց, որ Օհանէս աղան մի քանի անգամ բարձրացաւ եւ նորից իջաւ իր գովական ատանակի կոնակին: Ետ չմնացին եւ Սիմոն ու Փանոս աղաների մարդատարները եւ ոչ պակաս կամ քիչ պակաս եռանդով արձագանքեցին նախաձեռնող մարմինն: Քիչ յետոյ նորից լուռօրէն էր, եթէ չհաշուենք զանգուլակների դողանջները, որոնք կարծես տիրող լուռօրէան մասն էին կազմում¹:

Գեղարվեստական պատկերի ենթատեքստը տեսանելի է անշիտօթելիորեն: Լուռօրէն, որ անտանելի է ու խեղդիչ ազնուական երկարականջների համար: Հետո դունչը Վարազայ սարին հառած ու գոռացող ավանակ, որը «մեծարվում է» «նախաձեռնող մարմին» խոսուն արտահայտությամբ:

Ընդամենը մեկ էջ հետո Գ. Մահարին ստեղծել է համանման փոխաբերական մի պատկեր ևս: Այն մտահղացվել է հարբուխ ընկած այծով: Կենցաղային իրադրության նկարագիրն արձակագիրը վերախմաստավորում է քաղաքական երգիծանքի: Հարբուխ ընկած այծը չի զգում մսագործից տարածվող սպանդանոցային արյան հոտը և հլու-հնազանդ հետևում է նրան: Սակայն մի էական տարբերություն կա այս երկու պատկերների միջև: Երկրորդն, ի տարբերություն առաջինի, հազեցած է հեղինակի միջամտություն-բացատրությամբ: Դա նախազգուշացում-մտահոգություն է. չլինի՝ հայ ժողովուրդը հայտնվի հարբուխ ընկած այծի վիճակում: Բայց Գ. Մահարին լուռ է այն մասին, թե ում նկատի ունի մսագործի խորհրդանիշի ենթատեքստում:

Քաղաքական երգիծանքի գլուխգործոց է «Վասպուրական»-ի մեկնությամբ կառուցված պատկերը հինգերորդ ասքում: Մեկնիչը Գևորգ վարժապետն է: Գ. Մահարու մտահղացած համայնապատկերի մթնոլորտում տեղանվան ստուգաբանության սարկազմն արվելի է ընդգծվում:

¹ Նույն տեղը, էջ 163-164:

Վանա ալեկոծվող լիճն է, Կտուց կղզու ափը: Խավարամած, անձրևնող երկինք, ջրերի վրա տարուբերվող նավակ: Միայն տիաճ զգացողություն առթող այս պատկերը լրացվում է նավակի երեք հոգիանոց անձնակազմի խորհրդավոր, առայժմ անհասկանալի ներկայությամբ: Նրանք ասես աննպատակ, պարապ բաղադրիչներ են տեսարանի, և դրանից է, որ մեկը հենց այնպես, իմիջիայլոց ձգում է ժամանակի տարածված երգերից մեկը.

*Ստամբուլը պիտի լինի արեան ծով,
Ամեն կողմից կոխ կը սկսի շուտով...!*

Ինչ-որ որոշակիությամբ լրացվում է պատկերը. ուրեմն ազգային ազատագրության նվիրյալներ են: Բայց ժամանակն ասես կանգնել է, ձանձրոյթն՝ անփարատ, որից հենց երգողը՝ Դլրոշ-Շավարշը, ելք է գտնում՝ դիմելով Գևորգ վարժապետին.

«— Վարժապետ, մէկ էլ ասա, ինչ ասելի Վասպուրական...»²:

Հարցնելու ձևից երևում է, որ հարցն առաջին անգամ չէ, որ տրվում է: Ուրեմն պատասխանն ինչ-որ հետաքրքիր բան ունի իր մեջ, որից պատասխանն իմացողը նորից է հարցը տալիս: Մինչդեռ նույն ձանձրոյթից տեղը չգտնող Գևորգ վարժապետը դրա սիրտը չունի: Նա այդ պահի իր վիճակի համար որպես երանելի, բայց անհաս դարման, հիշել է վարժարանի տեսուչի հումորաշաղախ նախատինքը («— Պարոն Գևորգ, ... քո տեղը Նեղոս գետն է, պայմանաւ, որ, ... Նեղոսը օղի հոսէր, դուն ալ կոկորդիլոս ըլլայիր»³) ու տառապում է: Գիտնով է, բայց չի հազեցել. իրենից ակնկալվող գիտելիքի դիմաց օղի է ուզում: Խմիչքը, թեև նախատինքով («— Առ, սարխո՛ղ Թաթոս, խմի...»⁴), տրվում է, որովհետև առազաստանավում ձանձրացող երեքն էլ գիտեն, որ օրվա իրենց առաքելության մեջ գլխավորը վարժապետն է լինելու («—... Էսօր քո օրն ի...»⁵): Թեև

¹ Նույն տեղը, էջ 97:

² Նույն տեղը, էջ 97:

³ Նույն տեղը, էջ 97:

⁴ Նույն տեղը, էջ 97:

⁵ Նույն տեղը, էջ 97:

նագ ծախելով, իրենից առնելիքն իրեն տրվածից քիչ համարելով՝ վարժապետը ստուգաբանում է «Վասպուրական» բառը:

«— Վասպուրական,— ցուցամատը սեփական գլխից բարձր բռնած, հատիկ-հատիկ սկսեց խօսել Գեորգ վարժապետը, միջին մեծութեան գաւաթով օղին կու տալուց յետոյ,— Վասպուրական բարդ բառ է եւ բաղկացած է երեք մասերէ — վաս՝ կը նշանակէ մեծ, մեծամեծ, պուր՝ կը նշանակէ որդի, քեան՝ երկիր, այսպիսով, մենք ունենք Վասպուրական, որ թարգմանի՝ երկիր որդուց մեծամեծաց... Կրցինք հասկնել: Պարսկերէն է, չմոռնանք»¹:

Հետո նաև լրջացնում է գրուցակցի ծաղրը.

«— Մաշալլահ,— գոռաց Քուրչօ-Ալեմբալեմեանը,— քեզ վրայ նայելով՝ չի կարելի չհաւատալ. այդ մեծամեծ որդիներից մէկն էլ դու ես, վարժապետ:

— Ես եմ, դու ես, նա է, մենք ենք, դուք եք, նրանք են... հասկցեցանք»²:

Այսպիսի բովանդակություն ունի ազգային հպարտության պոռթկումը Գեորգ վարժապետի, ով իրեն «գաղափարական մարդ»³ է համարում և եկել է... սպանելու հոգևորական առաջնորդին ու եկեղեցի թալանելու:

Աղբակը գրավելու, Ստամբուլն արյան ծով դարձնելու ահադորդ երգ-սպառնալիքով այս մարդիկ իրենց ազգի տունն են քանդում: Դա նաև արժեզրկումն է այն ազնիվ արժանապատվության ու արդար հպարտության, որով Մ. Խորենացին շարադրում էր ծննդաբանությունը հայոց մեծերի: Դաժանության չափ անզիջող է Գ. Մահարու ստեղծած պատկերի երգիծանքը: Այն երկայրի սուր է. ողբալի է երկիրը, որի մեծամեծ որդիները սրանցախսներն են: Հերոսի անհարկի պաթետիկ ոճն ավելի է ընդգծում պատկերի ողբերգական բովանդակությունը, դառնում ինքնամերկացում, խտացնում չարիքի մի տեսակի ազգային նկարագիրը՝ անկախ կուսակցականությունից, մասնագիտությունից ու գրադմունքից: Որոշակի ժամանակի, հանգամանքների և հերոսնե-

¹ Նույն տեղը, էջ 97-98:

² Նույն տեղը, էջ 98:

³ Նույն տեղը, էջ 98:

րի վարք ու նկարագրի կոնկրետությամբ ստեղծված պատկերը հեշտությամբ տարածվում է բոլոր ժամանակների, նաև մեր օրերի վրա: Սնապարծությունը դրսևորման կերպը կարող է փոխել, բայց միշտ էլ ազգակործան ավելի մեծ չարիքներից է եղել, քան արտաքին ցանկացած ներգործություն:

Կարծում ենք՝ պատկերի ամբողջականացման առումով ոչ պակաս կարևոր է և հետևյալ հոգեբանական հանգամանքը: Գ. Մահարին ակնհայտորեն դիմել է իր հերոսին նույն հերոսի բերանում դրված խոսքով ոչնչացնելու հնարանքին: Նախորդ էջերում արդեն ավարտուն ու կայացած գեղարվեստական փաստ է, որ վարժապետ Գեորգը հոգին և մարմինը սաստանային ծառայեցնելուն պատրաստ չարիք է: Նրա կյանքի մնացյալն ընդամենը դրա հաստատումն է: Նույնիսկ զղջման առանձին բռնկումներն էլ հենց դա են ապացուցում, նաև այն, որ ինքը գիտակցում է իր չարիք, ինքն իր ու մյուսների գլխին պատուհաս լինելը: Համաշխարհային գրականությունը լի է հզոր, ինքնատիպ բացասական կերպարներով: Բայց Գ. Մահարու վարժապետը եզակիներից է երգիծականի և ողբերգականի համադրությամբ, սեփական ոչնչությունը գիտակցողի և ամեն պահ էժանը, ցածրը, մարդկային ծախս վարքն ու էությունը բարձրարժեք ապրանքի տեղ վաճառելու, ուրիշների վզին փաթաթելու մեքենայություններով: Կերպարը ողբերգական չէ, բայց մարմնավորում է ազգային ողբերգության պատճառներից մեկը:

Ահա այս հերոսի բերանում Գ. Մահարին դնում է գնահատանքի աներևակայելի պատասխանատվություն և միայն անչափելի վաստակով հիմնավորված իրավունք ենթադրող մի խոսք՝ Վասպուրական՝ երկիր որդվոց մեծամեծաց: Ինքն ինչ էր, որ իր գնահատանքն էլ արժեք ունենար: Իր համար մեծամեծ կարող էին լինել իր չափ ու կշռի ոչնչությունները: Իր թվարկումը («— Ես եմ, դու ես, նա է, մենք ենք...») դրա ապացույցն է: Ինչ խոսք, արձակագիրը հրաշալի գիտեր, որ Վասպուրականն իհարկե մեծամեծ որդիների երկիր է եղել: Նրա երգիծանքը տարածվում է ոչ թե իրական արժեքների, այլ այս թշվառ վարժապետի, նրա երևակայած երկրի ու զավակների վրա: Խոսքը ոչնչացնում է իրեն լուրջ չվերաբերվող, արժեզրկող, օգտագործելու համար համար-

ծեք լրջությունից և արժանապատվությունից զուրկ հերոսին: Միայն թե այստեղ Գ. Մահարին, ի տարբերություն Ե. Չարենցի, հերոսի խոսքը կառուցել է ոչ թե «պաթետիկ հեզնանքի»¹ (Մազուրի Համո), այլ պաթետիկ սարկազմի չափանիշով:

Քաղաքական սարկազմի իմաստավորումով օգտագործված «Վասպուրական» բառին Գ. Մահարին «հանգիստ չի թողնում»: «Այրվող այգեստաններ» վեպի տասնհինգերորդ ասքի կառույցում այն նորից հանդես է գալիս էական դերով: Քաղաքի կենտրոնները, բնակիչների, նրանց ոչ միանշանակ, հաճախ ծիսական բնույթ ունեցող հարաբերությունները նկարագրելիս արձակագիրը մի քանի անգամ բնաբանի կամ կրկներգի պես մեջ է բերում «Վասպուրական» բառը: Սակայն այս անգամ այդ հիշատակումները քաղաքական բովանդակությունից զուրկ են: Նա առանձնակի հիացումով է հիշում ու թվարկում բնաշխարհի, քաղաքի գեղեցկությունները, բնակիչների վարք ու կենցաղում բարձրն ու ծիծաղելին, անցյալի փառքը վկայող պատմական հուշարձանները, Վասպուրականի մեծամեծերին: Այս կտորներում արդեն «Վասպուրական»-ի յուրաքանչյուր հիշատակումը հեղինակի անչար ժպիտի և հիացումի, հպարտության դրսևորումն է:

Ըստ էության՝ այս մենախոսություն-նկարագրությունները մտահղացվել են ի հակակշիռ վարժապետի խորհրդանշած աշխարհի:

Կարծում ենք՝ դաշնակցական գործիչների վերաբերյալ Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի ոլորտում կարելի է քննարկել նաև պատմական անցյալ և պատումի ներկա փոխհարաբերության հարցը: Վերևում արդեն ասվեց, որ նրա արձակը հարուստ չէ պատմական անցյալին անդրադարձներով: «Այրվող այգեստաններ» վեպում դրանք խորհրդանիշ-պատկերներ են առավելապես, եթե անգամ դրսևորվում են պատմական կոնկրետությամբ (անցյալի վկայություն-հուշարձաններ, պատմական գործիչներ ու ինչ-ինչ փաստեր): Վեպում իհարկե իմաստավորված է դրանց առկայությունը խորհրդանիշի արժեքով: Հեղինակն այդպես ավելի հեշտությամբ է ընդարձակում պատմական փորձի ընդհանրացման տարածքն ու ժամանակը: Վանի Ուրարտական բերդը, Շամիրամը, դարավոր եկեղեցիները, Սենեքերիմ արքան,

¹ Աղաբաբյան Ս., Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Ե., 1973, էջ 427:

ազգային սրբություններ կամ խորհրդանիշներ դարձած աշխարհագրական օբյեկտները, նաև «երկիր որդվոց մեծամեծաց» արտահայտությունը մեր անցյալի միջականացված ընկալման խորհրդանիշներից են: Այդ միջը ավանդաբար մի բովանդակություն ունի՝ փառավոր-հերոսական: Դա մի մասով համապատասխանում է իրականությանը, հաճելի է մեզ (շոյում է մեր ազգային արժանապատվությունը) և հարյուրամյակներ շարունակ ծառայեցվել է ազգային-քաղաքական արդիական խնդիրների լուծմանը:

Այդպիսին է այս ամենը մահարիական մտահղացումից դուրս ու անկախ: Սակայն դժվար չէ նաև նկատելը, որ ավանդական այդ ընկալումը չէր կարող համապատասխանել վեպի կոնցեպցիային: «Հակահերոսական ներշնչումով յղացուած»¹ վեպին հարիր չէր գալու ավանդական ըմբռնում-իմաստավորումը: Արձակագիրը գիտակցաբար գնացել է ձիշտ հակառակին՝ միջի քայքայմանը, կեցության ապամիջականացմանը: Դա մեր անցյալի իրականության չափազանցված ընկալման ժխտումն է վիպական ներկայի մեջ: Փառավոր անցյալը վեպում ներկայացվում է ծաղրանմանությամբ, վերաիմաստավորված, որը 20-րդ դարասկզբում մեր անցյալի կրկնելիության հավանականության ժխտումն է: «Երիտասարդության սեմին» վեպի վերջին գլուխներում Արարատյան միջի քայքայմանը Գ. Մահարին ցույց է տալիս դաշնակցական Հայաստանի անմխիթար վիճակը: Ապամիջականացումը վերաբերում էր հենց նկարագրվող ժամանակաշրջանին ու կենսանյութին: «Այրվող այգեստաններ» վեպում ապամիջականացումը դրսևորվում է մի քիչ այլ կերպ: Այս դեպքում նա պատկերներ է կառուցում ժամանակների համադրման սկզբունքով՝ հակառակ նախորդ դեպքի: Գ. Մահարին ավերում, ոչնչացնում է անցյալի միջականացված ընկալումն ու իմաստավորումը՝ այդպես ցույց տալով ներկայի թշվառությունը, անցյալի ոգու կորուստը, ժամանակների մեջ պատմական ընթացքի խզվածությունը: Այսպիսի իմաստավորմամբ «երկիր որդվոց մեծամեծաց» արտահայտության մասին վերևում ասվեց: Գրողի ասելիքը, որը մարմնավորվել է որպես երգիծանք, ակնհայտ է. լրջագույն

¹ Նշանյան Մ., Երկու խոսք: Տե՛ս Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 10:

սխալ է նոր ժամանակներում մեր պարտավորական կենսակերպի, խեղճության պատճառը օտարների մեջ փնտրելը: Մենք առաջին հերթին մեզ պիտի լավ ճանաչենք, մեր սխալները և թուլությունները ընդունել-խոստովանելու չափ արիություն, սթափություն ունենանք:

Ճիշտ նախորդ օրինակի պես Վանա բերդն էլ ներկայի մեջ փառագրկվում է, Օհանես աղային թվում «քոլոզների» բնակատեղի: Անցյալի փառքի խորհրդանիշը մեկ ներկայանում է որպես «մի հանելուկային, զարգանդելի քարն երեւոյթ»¹, մեկ՝ արհամարհելի և այլն: Ապամիֆականացման բնորոշ օրինակներից մեկն էլ տասնութերորդ ասքում Սենեքերիմ արքային ներկայացնելու ձևն է: Նա Վասպուրականի Արծրունի տոհմի հայտնի թագավորներից է: Հետաքրքիր է, որ այս պատկերը Գ. Մահարին կառուցել է որպես Սեդրակ աղային² երագում եկած տեսիլք: «Եւ այդ միջոցին վանքի դռնից դուրս եկաւ եւ գրեթէ Սեդրակ աղային քսուելով առաջ անցաւ մահատիպ ու մահահոտ մի այր՝ անյայտ տարիքի ու բարձրահասակ զգզուած մազ-մօրուով ու թէւ կիսամերկ ու ցնցոտիապատ, բայց Սեդրակ աղան շատ լաւ նկատեց, որ զգզուած լաթերը խասդումաշ են եղել, թանկարժէք կերպաս: Գլխին, մի կողմի վրայ ծոռել էր երկաթէ թէ ոսկէ, թիթեղէ թէ արծաթէ, հողոտ, կոտոշաւոր, թագանման մի թասակ կամ թասականման մի թագ: Բոքիկ ոտներին կանաչ սօլեր ուներ, կանաչ-կարմիր կապերով, բայց երկու քայլ չարած՝ ոտնամանները փշրուեցին, մշրուեցին, թափուան վար ու նա քայլեց բոքիկ ոտներով»³: Նա ողբում է, որ իրեն լքելու են՝ գերեզմանը թողնելով անօրեններին: Արամի հանգստացնող խոսքին («— Սենեքերիմ ախպեր, քէֆդ քօք պահի, ես կը շարունակեմ քո թողած գործը»⁴) ի պատասխան՝ Սենեքերիմն ասում է հետևյալը. «— Չէ՛ բալամ, չէ՛, իմ բռնած գործը մեռաւ, թէ կարող ես նոր գործ բռնի... Սեդրակ աղայի մառանի պատը խմխմեր է, թէ կարող ես՝ նորոգի՛, տիկին Մաքրուհին հարբուխ է ընկեր, կոնեակ խմցրու,

¹ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 153:

² Սրա տանն էր ապրում Արամը և ինտիմ գաղտնի կապի մեջ էր կնոջ հետ:

³ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 379-380:

⁴ Նույն տեղը, էջ 380:

հարբուխն անցնի...»¹: Նշանակալի է, որ արքայի վիճակին, հագ ու կապին, փառագուրկ վիճակին միանգամայն համահունչ են և խոսքի բառապաշարն ու ոճը: Ամբողջը թշվառությամբ, տրագիկոմիզմով ու փառագրկությամբ է ներծծված:

Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքը ներառում է նաև խորհրդային իրականության որոշ իրողություններ: Ինչպես, ասենք, այս մեկը, որ վերաբերում է կոմունիզմի շինարարության ուտոպիայով անհիմն ոգևորությանը. «Իսկ իմ գրիչը առաջ է վազում տասնչորս տարով. ես նրան կարգի եմ հրավիրում, ես ասում եմ նրան. — Ճիշտ է, մենք գնում ենք դեպի կոմունիզմը, կոմունիզմ ենք կառուցում և ահա-ահա, կոմունիզմի շենքի պատուհանների ապակիներն են գցում, բայց փաստն այն է, որ ես քեզ գնել եմ երեսուն կոպեկով և դու պարտավոր ես ինձ լսել»²: Նա այս տողերը գրում էր 1950-ականներին: Բայց այսպիսի գուսպ և գգուշավոր խայթոցները մի լուրջ վերապահում ունեն. դրանք չեն իմաստավորվում որպես քաղաքական ռեժիմի սկզբունքային երգիծանք-մերժում:

Իրավիճակը լրջորեն փոխվում է, երբ գրողը երգիծանքը գործադրում է խորհրդային քաղաքական բանտարկյալների ճամբարային կյանքի նկարագրություններում: Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ այստեղ երգիծանքի բովանդակությունից բացակայում է ազգայինը: Նաև երգիծանքի ընկալման, հարցադրումների այնպիսի շրջանակը, որն ուղղակիորեն կարող է վերաբերել ընդհանրապես պետական քաղաքական ռեժիմին ու գաղափարախոսությանը: Այստեղ երգիծվում են այնպիսի իրողություններ, որոնք պաշտոնական գաղափարախոսությունը ճանաչել է կամ թույլ է տվել ճանաչել որպես կուսակցական, մարքս-լենինյան գծից շեղում: Միանգամայն այլ հարց է, որ նույնիսկ թույլատրելիի սահմաններում երգիծանքը մանավանդ մեր օրերում կարող է ենթատեքստային բովանդակություն ձեռք բերել՝ վերաբերելով ընդհանրապես քաղաքական ռեժիմին: Խորհրդային գաղափարախոսությանը բնորոշ բազմաթիվ արտահայտություններ կան, որոնք արձակագիրը վերափմաստա-

¹ Նույն տեղը, էջ 380:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 216:

վորում է դառը հեգնանքով՝ հակադրելով երկրի իրականությանը: Բեռնատար մեքենայի թափքում խցկված քարոփողների ականջին է հասնում բարձրախոսից հնչող երգը խորհրդային երկրի եզակիության մասին, ուր մարդն այդքան ազատ է շնչում¹: Սա իրենց վիճակի մեծագույն ծաղրն է:

Իսկ ահա թե ինչպես է հեգնում «մարդասիրությունը կամ այն մյուս բառով ասած՝ հում... հում... հումանիզմը»: «Այստեղ-այնտեղ երևում են զինված պահնորդներ՝ վարժեցրած շների հետ: Այս բոլորն, արվում է մեր ապահովության համար: Նրանք արգելել են ամեն երթևեկ և փակել բոլոր ճանապարհները: Առանց այս հոգատար միջոցառումների ժողովուրդը կարող է հարձակվել... ո՞ւմ վրա... Իհարկե, իր թշնամիների, մե՞զ վրա, մե՞զ վրա: Նրանք մեզ բզիկ-բզիկ, ակնոցավոր օձի լեզվով ասած՝ հողմացրիվ կանեն, հում-հում կուտեն: Մենք հիմա պաշտպանված ենք ամեն կողմից շներով և մարդկանցով: Մեզ չեն գնդակահարում, մեզ տանում են հյուսիս, քարո: Կեցցե՛ մարդասիրությունը, կամ այն մյուս բառով ասած՝ հում... հում... հումանիզմը: Շնորհակալություն՝ն, շնորհակալություն՝ն՝ հոգատարության համար: Հում-հում-հումանիզմի՛ համար»²: Գ. Մահարու գրչի չարախինդ ոչնչացմանն են ենթարկվում խորհրդային հայտնի լոգունգներ և արտահայտություններ՝ «... մեզ մոտ ամեն ինչ ենթարկվում է հեղափոխական նը-պա-տա-կա-հար-մա-րո-թյանը...»³, «Մարդն ամենաթանկ կապիտալն է...»⁴ և այլն:

Նորից փաստարկենք, որ Գ. Մահարու արձակը կենսապատումային է: Դրանով պայմանավորված՝ նրա քաղաքական երգիծանքը ևս ունի զգալի կենսագրական պայմանավորվածություն: Սակայն երբեք՝ անձնական շահագրգռություն: Որոշ ծայրահեղությամբ հանդերձ (երգիծանքի պայմանականությունը սուբյեկտիվությունն է)՝ դա ազգային պատրանքներից սթափվելու, պատմական փորձը ճիշտ գնահատելու կոչ անող հայրենասերի խիզախում է:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 172:

² Նույն տեղը, էջ 189:

³ Նույն տեղը, էջ 183:

⁴ Նույն տեղը, էջ 221:

ԵՐԳԻԾԱՆՔԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ԴՐՍԵՎՈՐՄԱՆ ՀՆԱՐՆԵՐԸ

Երգիծանքն աշխարհատեսության կերպ է, որը գեղարվեստական արտացոլման ձևի մեջ դրսևորում է լեզվական որոշակի առանձնահատկություններ: Դարերի ընթացքում կայունացել և ճանաչվել են երգիծանքի արարման որոշ միջոցներ ու հնարներ, որոնց գործադրումն ավել կամ պակաս հաջողությամբ (նայած գրողի օժտվածության և վարպետության) ստեղծում է համապատասխան մթնոլորտ: Դրանց մեջ առանձին նշանակություն ունեն բառային կամ լեզվական միջոցները: Վ. Պրոպալը հայտնի ուսումնասիրության մեջ՝ մանրակրկիտ նկարագրություններով առանձնացնում է այդպիսի մի քանի օրինակներ՝ կալամբուր (բառախաղ), պարադոքս, իրոնիա (հեգնանք), բառապաշար, գեղեցկախոսություն-ճոռոմաբանություն, երգիծական անուններ և այլն: Ծիծաղ առաջացնելու արդյունավետության առումով նա կարևորում է նաև հանկարծակիությունը կամ անսպասելիությունը²: Դա դրսևորվում է որպես տեսանելի, մակերևութային թաղանթի տակ թաքնված դատարկության բացահայտման, հայտնագործման ձև: Ծիծաղահարույց կերպարների և կենսական հանգամանքների պատկերման նպատակով գրականության մեջ հաճախակի օգտագործվող իրավիճակներ և հնարներ է նկարագրում նաև Ա. Բերգսոնը³:

Երգիծանքի պոետիկային բնորոշ մի շարք իրողություններ կարելի է ցույց տալ նաև Գ. Մահարու արձակում: Բայց եթե ասենք, որ նրա ստեղծագործությունը լի է երգիծանքի խոսքային արարման մի շարք հնարների վարպետ գործադրությամբ, քիչ բան ասած կլինենք: Այդ արձակն ուղղակի ներծծված է երգիծանքով, որը մահարիական պատումի էական բնութագրերից է: Այս առանձնահատկության նկատառումով է Գ. Աձեմյանը Գ. Մահարուն համարում երգիծաբան⁴:

Ըստ էության՝ գրողի արձակին վերաբերող որևէ հարց հնարավոր չէ քննել՝ անտեսելով առկա երգիծանքը: Սակայն, կարծում ենք, հազիվ

¹ Пропп В., Проблемы комизма и смеха, М., 1976.

² Նույն տեղը, էջ 146:

³ Бергсон А., Смех, М., 1992.

⁴ Աձեմյան Գ., Մահարու հումորը: Տես Գ. Մահարի, Երգիծանք և հումոր, Ե., 2004, էջ 5-8:

թե անառարկելի է Գ. Աճեմյանի տեսակետը: Ոչ այն պատճառով, որ արձակագրի երգիծելու տաղանդը կամ վարպետությունն է լրացուցիչ հաստատման կարիք զգում: Այլ այն ակնհայտ պատճառով, որ նրա արձակում գերիշխողը կեցության դառնությունն ու ողբերգականությունն է: Պատումի նրա զվարթ, խաղացկուն ոճը հաճախ քողարկում է իրականում ապրված և ստեղծագործելու պահին վերապրվող անանց կսկիծ ու ցավ: Գ. Մահարու երգիծանքին հարմար է գալիս «ծիծաղ արցունքի միջից» (Գոգո) հայտնի բնութագիրը: Ողբերգականի հեղինակային գիտակցումը և ապրումն այնքան խորն է, որ նրա երգիծանքը կարելի է նաև բնութագրել մարդկային հոգեկանի սահմանային վիճակի բանաձևով՝ որպես ծիծաղ, որը լացի ավելցուկն է: Ըստ ժողովրդական խոսքի՝ լացը ծիծաղ է դարձրել: Ժամանակին այդ առանձնահատկությունը նկատել է Ս. Աղաբաբյանը և բնութագրել այսպես. «... արձակագիրը (Գ. Մահարին – Ս. Ա.) հաճախ է ընտրում այնպիսի դրություններ և մատուցում հյուսվածքի մեջ, որոնք ծիծաղելի են արտահայտման ձևով և կատարելապես ողբերգական իրենց բովանդակությամբ»²:

Կենսական հանգամանքի և մարդկային հոգեվիճակի բովանդակության ու դրա խոսքային ձևակերպման այս հնարանքը կիրառելի է երկու տարբերակով: Ոչ միայն իրական ողբերգությունը կարելի է նկարագրել երգիծանքի լեզվաարտահայտչամիջոցներով, այլ նաև հակառակը՝ երգիծելին՝ որպես ողբերգություն: Հետաքրքիր է, որ դեռևս վաղ միջնադարի մեր մատենագրությունն է երգիծելու այդպիսի հնարանքի օրինակ տալիս: Ի պատասխան պարսից գորավար Վախթանգի նամակի հավակնոտ բովանդակության և ինքնավստահ ոճի՝ Վահան Մամիկոնյանը պատասխանում է. «Թեև Միհրանիդ (Վախթանգի որդին – Ս. Ա.) մահվամբ շատ խնդացինք, բայց նույնպես էլ թո անմտությանդ վրա լաց եղանք...»³:

¹ Մարդու հոգեկան վարքի պարադոքսալ դրսևորումներից այս մեկը վաղուց է նկատվել: Մասնավորաբար, ասացվածքի ուժ ունի ժողովրդական հետևյալ խոսքը. «Ծիծաղի վերջը լացն է»: Գ. Մահարու արձակում առկա է հակառակ իրավիճակը:

² Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 121:

³ Մամիկոնյան Հովհ., Տարոնի պատմություն, Ե., 1989, էջ 83:

Գ. Մահարու երգիծանքը հաճախ ծնվում է ողբերգական հոգեվիճակից: Նրա արձակի յուրաքանչյուր էջում ազատորեն շնչող երգիծանքի առկայությունը փաստելը դժվար չէ: Սակայն դժվար է վերլուծել այդ երգիծանքը՝ տարանջատելով տեքստից: Դժվար է և մարդկային հոգու վարքագծի, և լեզվական մարմնավորման հնարների առումով: Նրա հերոսները, նկարագրած կենսական հանգամանքները միապլան, միանշանակ ու միագիծ չեն, ինչպես որ չէ իր հաճախ նաև պարադոքսալ լեզվամտածողությունը: Նրա խոսքը հանկարծակի անցումներ ունի, ենթատեքստ, լեզվական չարաճճի խաղ: Ակնհայտ է, որ Գ. Մահարին այն սակավաթիվ վարպետներից է, ովքեր իրենց արվեստի արհեստին՝ լեզուն գործադրել-աշխատեցնելուն տիրապետում են եզակի հմտությամբ:

Նրա արձակն ազատ-անկաշկանդ, ինքնաբուխ պատումի մի տարբերակ է, ուր զարմանալի ներդաշնակություն են յուրջն ու երգիծանքը, աննկատ ու անձիգ անցումը մեկից մյուսին: Քիչ է ասելը, թե հեղինակը պատմելու, ասելիքը խոսքի վերածելու համար ջանք չի գործադրում: Եթե նույնիսկ դժվար էլ չէ նրա արձակում ցույց տալ էջեր, որոնց մեջ իր ասածին կարող ես և չհամաձայնել, միևնույն է, հնարավոր չէ չընդունել, որ ինքնաբուխ-ինքնօրինակ խոսքը նրա տարերքն է, բացարձակ ազատության նրա գոյակերպը: Այդ հորդուն ազատության մեջ հաճախ չի էլ նկատվում մահարիական ժպիտի, հումորի, հեզնանքի, նույնիսկ կամիթների առատ, ասելիքին միաձույլ ներկայությունը:

Գ. Մահարու և գրողական վարպետության, և արձակի ինքնատիպության ցուցիչներից մեկն էլ երգիծանքի, լեզվական արտահայտման հնարների բազմազանությունն է: Բառագործածության մակարդակում այն ոչ միայն երգիծական բառարան է («Ազատ բառարան»¹), այլ նաև միանգամայն ինքնատիպ բառախաղ: Նրա արձակում բառա-

¹ Մահարի Գ., Երգիծանք և հումոր, Ե., 2004, էջ 207-213: «Ազատ բառարան» բաժնում բառերի վերափոխման փորձերն իրականացվել են երգիծանքի որոշ հնարանքների գործադրմամբ: Հարկ է նաև նկատել, որ բազմաժանր այս ժողովածուն լի է երգիծանքով: Այդ ստեղծագործությունները գրվել են հասարակական ու գրական կյանքին համընթաց: Սակայն դրանք գեղարվեստական արձակի մեջ ներառելի չեն, որի պատճառով էլ ժողովածուի գործերին չենք անդրադառնում:

խաղն ինքնանպատակ չէ, չի գործադրվում որպես հայերենին հրաշալի տիրապետելու կարողության ապացույց: Բառախաղի յուրաքանչյուր դեպք գեղարվեստական պատկերի կոնտեքստում որոշակի պատճառաբանություն և նպատակ ունի: Դիտարկենք մի քանի օրինակ:

Երբեմն այն ուղղակի անմեղ հումորի, կատակի բովանդակություն ունի, ինչպես «ածող օրիորդի» հպանցիկ պատմությունը¹: Պատկերը կառուցվել է «ածել» բառի բազմիմաստության վրա: Բառախաղի մեկ այլ և պատմվածքի բովանդակությանը համապատասխան օրինակ է «մուդրի»-«մունդրիկ»² զույգը: Աքսորավայրից տնեցիներին մշեցի Առաքելի գրած փոխաբերական նամակում առօրյա երգիծանք է դա: Որոշակի հեզնանքով շաղախված այս բառագույլը Գ. Մահարու արձակում Ստալինին վերաբերող թերևս ամենամեղմ երգիծանքն է:

Ասես նույնպիսի մի կատակ է և «որս է» բառի կոշտ, «նենգափոխված»³ արտասանությամբ ստեղծված բառախաղը: Բայց իրականում զգալիորեն հենց նրանով է ամբողջանում պատկերի բովանդակությունը: Անարդար երկրում հանիրավի բռնադատված քիմիկոս գիտնականն այնքան ազնիվ է, որ թեև վատառողջ, չի համաձայնում դառնալ գրասենյակային կալանավոր՝ աշխատել գրասենյակում: Այդ բառախաղով ինքն է հեզնում կալանավորի (այն էլ՝ քաղբանտարկյալ) գրասենյակային տեսակը: Պատիժն անարդար է, բայց ինքն այն կրում է ազնվորեն... ու մեռնում՝ ֆիզիկապես չդիմանալով: Իմիջիայլոց, Գ. Մահարին այս բառախաղը մի անգամ էլ օգտագործել է «Այրվող այգեստաններ» վեպում՝ որպես Օհանես աղայի դժգոհության արտահայտման հնարանք⁴:

Բառախաղից իհարկե տարբեր, բայց բառի մակարդակով երգիծանքի շրջանակներում դիտարկելի է արձակագրի հաճախակի գործադրած հնարանքներից մեկը ևս: Խոսքը վերաբերում է բառի անսպասելի, հնարամիտ, ասես «ոչ իր տեղում» գործածությանը: Սակայն ամեն ինչ ավելի բարդ է, գրողական անզուգական վարպետություն պահանջող, քան կարող է առաջին հայացքից թվալ: Այդ հնարանքը

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 83:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 249:

³ Նույն տեղը, էջ 125:

⁴ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 172:

կարելի է պայմանականորեն անվանել բառագործածության երգիծանք: Յուրաքանչյուր դեպքում բառն ըստ գործածության ձեռք է բերում ենթատեքստային, իրադրական-լրացուցիչ իմաստ, որն էլ դառնում է առաջնային: Հաճախ հենց այդ բառն է պատկերի առանցքը, հեղինակի մտահղացումն իրագործող գլխավոր միջոցը: Այդպիսի մի քանի պատկերներ դիտարկել ենք հեղինակի քաղաքական երգիծանքի վերլուծության առիթով: Մասնավորաբար, Օհանես աղայի ավանակին Սիմոն և Փանոս աղաների ավանակների ձայնակցության պատկերը, որը կառուցված է «նախաձեռնող մարմին»¹ բազմախոսուն արտահայտության վրա: Սպանդանոց տարվող հարբուխ ընկած այծի պատկերի առանցքը «բնական լաւատեսությամբ»² զոհի օժտված լինելն է: Օհանես աղայի և Արամի հանդիպումը մի քանի առանցքներ ունի՝ «նշանավոր մարդ», «մեծ մարդ», «մեծ գործիչ», «անկատար նահատակ», «անցյալ կատարյալ նահատակ»³: Եթե այս դեպքերում ակնհայտ է հեզնանքը (իրոնիա), ապա «Վասպուրական» անվան Գևորգ վարժապետի մեկնությունը («երկիր որդվոց մեծամեծաց»)՝ իրականացվել է սարկազմով:

Երգիծանքի այս հնարանքը Գ. Մահարին հաճախ կիրառում է հերոսների նաև կենցաղային, առօրյա կեցությունը նկարագրելիս: Վանահայրը հանձնարարում է վանքի տնտեսությունում աշխատող և իրար հետ կռված երկու կանանց խոստովանության գալ իր մոտ: Նրանցից մեկին՝ Դոդիկին նա երկար է պահում իր մոտ: Գրողը տալիս է ենթադրական բացատրություն («... երեւի շատ էին սիրուն Դոդիկի մեղքերը...»⁵)՝ միաժամանակ իհարկե ընդգծելով հենց մեղքերի սիրունությունը: Ընդ որում, «մեղքեր» ասելով, ակնհայտորեն այլ բան նկատի ունի, որի վերաբերյալ ասված «սիրուն» բառը ճիշտ տեղում է: Թեկուզ վանահայր, բայց Աղթամարի կաթողիկոսական տեղապահ Արսեն հայր սուրբն էլ երկրային մարդ է:

Երգիծական գրականության մեջ տարածված և լավ հայտնի հնա-

¹ Նույն տեղը, էջ 164:

² Նույն տեղը, էջ 165:

³ Նույն տեղը, էջ 201-204:

⁴ Նույն տեղը, էջ 97-98:

⁵ Նույն տեղը, էջ 103:

րանքներից է խոսքի և դրության կոմիզը: Գ. Մահարին հաճախ է հմտորեն օգտվում այդ հնարանքից: Միմոն և Փանոս աղաներն արդեն ստացել են «քոլոզների» գրությունները, եկել են Օհանեսի մոտ՝ խորհրդակցելու: Վերջինս ուշք ու մտքով իր նորածնի հետ է, այդ առիթով թևածող ուրախության մեջ: Այցելուների կիսաքերան-ակնարկներով խոսքը շփոթեցնում է Օհանեսին, ստեղծում երգիծական իրավիճակ: Նրանք եկել են այլ առիթով, խոսում են այլ բանի մասին, իսկ տանտերը նույնիսկ շփոթվում է՝ մտածելով, թե նրանց ասածը վերաբերում է երեխա ունենալու մասին իր տեղյակությանը («Այրուող այգեստաններ», Ասք երկրորդ):

Կենցաղային, ոչ քաղաքական բովանդակությամբ դրության կոմիզմի բազմաթիվ հաջողված օրինակներ կարելի է ցույց տալ հենց միայն վերոհիշյալ վեպում: Իրավաբան Հրանտը դժվար կացության մեջ է, որովհետև ստիպված է հնարավորինս նուրբ ու զգուշավոր բացատրությամբ Օհանեսին հասկացնել, թե ինչ «զէշ հիւանդութեամբ» է վարակված եղել Պոլսում ինքնասպան դարձած նրա եղբայրը (Ասք վեցերորդ): Հակասական ապրումներով լի օրվա վերջը երեք նշանավոր վանեցիները որոշում են նշել «Ասկերան» կազինոյում: Նրանք դեռ չգիտեն, որ իրենց համար օրը չի վերջանալու կազինոյի ժամանցով, որ առջևում ուրիշ փորձություն կա: Բայց մինչ այդ, երբ դուրս են գալիս կազինոյից՝ մի քիչ գինովցած, մի քիչ ինքնավստահ ու ապագայի համար խաղաղված, ընկնում են կենցաղային ծիծաղելի իրավիճակի մեջ: Նրանք շփոթում են իրենց գրաստները (Ասք իններորդ):

Բոլոր այս օրինակները վիպական հյուսվածքում մի կարևոր օրինաչափություն են հաստատում: Վերոհիշյալ ասքերից ոչ մեկը ծայրեծայր երգիծական չէ: Գ. Մահարին այնպես է կառուցում հերոսների վիպական կյանքը, որ յուրաքանչյուր օրվա մեջ իրարից տարբեր, նույնիսկ հակասական կենսական իրավիճակները հերթազայում են միմյանց: Արձակագիրը նույնիսկ մեկ իրադրության մեջ է ցուցադրում կենսական տարբեր իմաստների առկայությունը: Հանգամանքների, հերոսի վարքի ու ներաշխարհի հեղինակային «տարընթերցումների» տաղանդը լավագույնս արտահայտվել է երգիծանքի այս հնարքում:

Հերոսների կյանքը լի է համոզյորեն իրար հերթազայող և երգիծանքով, և դրամատիզմով, և ողբերգականությամբ, նաև ոչնչով չնշանավորվող առօրեականությամբ: Գ. Մահարին զարմանալիորեն վարպետ է այդ ամենի գեղարվեստական մարմնավորման մեջ: Բնորոշ օրինակ է վեպի քսանվեցերորդ ասքի վերջին պատկերը: Օհանես աղան ռուսական որևէ քաղաքում նոր գործ սկսելու մտմտությամբ է լցված: Գալիս է նրա խանութի արդեն նախկին կառավարիչ Սեթը՝ գովաբանելու Օհանեսին, որ և՛ համաձայնել է Վերծինի ու Հակոբ Կանդոյանի ամուսնությանը, և՛ հանձն առել հարսանիքի ծախսերը: Երկուսի միջև ծավալվում է թյուրըմբռնման մթնոլորտ: Մեղավորը Կանդոյան Հակոբն է, որը Օհանես աղայի հետ դրանից առաջ ունեցած գրույցը տարածել է Վանով մեկ՝ ամեն ինչ ներկայացնելով իրեն ձեռնտու և ցանկալի ձևակերպումով:

Գ. Մահարու ստեղծագործության մեջ դրության կոմիզմի ոչ մի պատկեր ինքնանպատակ չէ: Դրանցից կարելի է առանձնացնել տասնութերորդ ասքի այն պատկերը, ուր ներկայացվում է Արամ-Մաքրուհի փոխհարաբերության մի դրվագը: Այստեղ ընդգծված է Մաքրուհու հիացումն իր հերոսով, մտահոգությունը նրա ճակատագրով, որը միանգամայն անհարկի է, նաև անկարևորը, ցածրը որպես կարևոր ու երևելի ընկալելու ծիծաղելի իրադրությունը: «Տիրուհին կամ տիկին Մաքրուհին, Սանդիստեան վարժարանի երրորդ դասարանից դուրս եկած՝ վերցրեց թուղթը բառականին անվարժ մատներով, մօտեցաւ լամպին, կարդաց, յետոյ շուռ տուեց միւս էջը եւ տեսնելով, որ այնտեղ դատարկութիւն է, նորից վերադարձաւ առաջին էջին, նորից կարդաց, թուղթը դրեց սեղանին եւ ասաց.

— Աւելորդ է, փաշա, քո երթալ միանգամայն անելորդ է:

— Ինչպէս, — զարմացաւ Արամը, — միթէ դու թոյլ կը տաս, որ ես, երբ իմ ընկերը... տմարդաբար դաւաճանել... երբեք: — Նա խաչեց երկու ձեռքերը կրծքի վրայ այնուամենայնիւ Համլէտի նման եւ նրա ասքերը սեւ ակնոցի ետեւից կայծեր արձակեցին. գոնէ այդպէս թուաց տիկին Մաքրուհուն:

— Մի՛ յուզուեր, — ասաց վանուհի Դալիյան իր դարաբաղցի Սամանին, — հիմա գիշեր է... իջէք, իջէք, երագներ...

— Պատրաստիր իմ սեւ շորերը, — կրկնեց Արամը նուազ վճռակա-
նութեամբ:

«Ես գիտեի, որ այս մարդը հերոս ի, բայց չէի գիտեր, որ այսքան
հերոս ի», — մտածեց տիկին Մաքրուհին եւ նրա սիրտը լեցեց անհուն
ու անսահման հպարտութեամբ եւ միաժամանակ գորովանքով:

— Քնելուց առաջ ինչ կուզէր ընդունել իմ փաշան, — հարցրեց նա
մի քայլ մօտենալով իր հպարտութեան եւ գորովանքի առարկային, իր
փաշային:

— Թոյն, — գրեթէ մոնչաց վիրաւորուած առիծութեան թելնածուն:
Զգացուած Դալիլան շոյեց նորօրեայ Սամսոնի կարճ կտրած մազերը:

— Թոյն թող Զաւդադ խմի, թոյն թող Ագեաի գլխուփ, ես իմ փաշի
համար դայֆա բերեմ, շուուր բերեմ, արաղ-գինի բերեմ, ինչ՝
բերեմ...

— Ես չեմ կարող, Մաքրուհի, դու հասկանում ես ինչ է ստացում.
ստացում է դաւաճանութիւն: Ճիշտ է, նա իր երկտողում գրում է, թէ
«տեղիցը չշարժուես», բայց դա ինչ նշանակութիւն ունի: Խոմ նա չէր
կարող գրել «գնում եմ մտնելու, շան որդի, արի ընկի առաջս...»: Չէր
կարող, չէ...»:

Տեսարանի հաջողված ավարտը կայանում է խոսքի կոմիզմով:
Արամի արտասանած «Vanitas vanitatum» («ունայնություն ունայնու-
թյանց») բառակապակցությունը Մաքրուհին հասկանում է յուրովի,
որից ավելանում է կանացի մտահոգությունն իր խնամյալի համար:

«— Քնել, այո, քնել, — ասաց Արամը՝ ճիշտ հասկանալով տիուիտ
անխօս կարգադրութիւնը, — բայց ինչպէս քնել, երբ մեծ սրիկան...»

Ճիշտ այս «մեծ սրիկայի» վրայ (որն ապահովաբար Ձեվդէթ փաշա-
յին էր հասցեագրուած) վարից լսուեց տանտիրոջ ձայնը:

— Մաքրուհի, ախչի, Մաքրուհի...

Տանտիրուհին զարմացաւ, որ իր օրինական ամուսինը կանչում է
իրեն:

— Ես կեզգիշերով ինձնից ինչ կուզի եւս մարդ, — քրթմնջաց նա
լսելի ձայնով եւ դուրս եկաւ:

— Vanitas vanitatum, — այսինքն՝ ունայնութիւն ունայնութեանց, —
լսեց տիրուհին իր ետեւից եւ չհասկանալով այս յուսահատական

բացականչութեան բուն նշանակութիւնը, մտածեց, — ինչ ասանց, Վանի
թաւ, Վանի թութոն... չլինի խեղճ մարդ խելագարուի...

Իսկ սենեակում նրան սպասում էր ուրիշ անակնկալ¹:

Գ. Մահարին այսքանով չի ավարտում: Հերոսուհուն հետևելով՝
ձևավորում է մի նոր պատկեր՝ այս անգամ արդեն ներկայացնելով
ամուսնու՝ Սեդրակ աղայի կենսական խնդիրը: Իսկ դա պարզից էլ
պարզ է. կինն իրեն դավաճանում է, և ինքը դա գիտի: Գիտի նաև ողջ
Վանը: Բայց Սեդրակ աղան նաև հասկանում է իր դրության ամբողջ
նրբությունն ու գտել է դրա փիլիսոփայական ճիշտ ձևակերպումը.
«Վերը թքեմ՝ աստուածն է, վարը թքեմ՝ մօրուքս»²: Պատկերը շարու-
նակվում է մինչև հաջորդ ասքը և ամբողջացնում թուլամորթ, կարծի-
քից ու կամքից զուրկ մարդու նկարագիրը թե՛ տանը, թե՛ համաքաղա-
քացիների հետ հարաբերություններում, թե՛ ինքն իր ներաշխարհում:
Հաջողությամբ մտածված դրության ու խոսքի կոմիզմի հնարքներով
արձակագիրն ստեղծում է կերպար, որի կենսական իրադրությունն
ինքնին ողբերգական է, սակայն մատուցվում է որպես զավեշտ:
Ողբերգության և երգիծանքի սահմանագծում հայտնված այս հերոսի
վիճակը համընկնում է Ա. Բերգսոնի նկարագրած երգիծական ստան-
դարտ դեպքերից մեկին: Ելնելով նրանից, որ երգիծանքն ուղղորդվում
է ընկալողի գիտակցությանը և անհամատեղելի է հոգեկան ապրում-
ների հետ, նա պնդում է, որ անգամ աննշան արատի նկարագրությու-
նը, որը կարող է հուզել, համակրանք առաջացնել, այլևս չի կարող
ծիծաղ առաջացնել: Եվ հակառակը: Անգամ ամենամերժելի արատը,
եթե ներկայացվի այնպես, որ ընկալողն անհաղորդ մնա, կարող է
դառնալ ծիծաղելի: «Այն (արատը – Ս. Ա.) չպետք է հուզի. ահա միակ,
խկապես անիրաժեշտ պայմանը...»³, — ամփոփում է Ա. Բերգսոնը:
Գ. Մահարու Սեդրակ աղան մարդկային էության և վարքի բազմա-
զան արատների ամբողջություն է: Բայց նրա կացությունը չի հուզում,
չի առաջացնում կարեկցանք կամ համազգացում: Դրանում իհարկե
«մեղավոր է» Գ. Մահարին:

¹ Նույն տեղը, էջ 367-369:

² Նույն տեղը, էջ 370:

³ Бергсон А., Смех, М., 1992, с. 88:

Խոսքի և դրության կոմիզմի համադրումով երգիծական պատկերներ կառուցելը չի մնում եզակի օրինակների շրջանակում: «Ծաղկած փշալարեր» վիպակի այդպիսի հետաքրքիր պատկերներից է «ուտուշխմուշի» փիլիսոփա խոհարար Մեսրոպի գլխին եկածի նկարագրությունը: Սրա և պատմող հեղինակի միջև փոխըմբռնման դժվարությունը հետևանք է Մեսրոպի՝ սեծովյան ափի հայկական բարբառներից մեկի սահմաններում հայերենի իմացությունը: Պատկերում դրության կոմիզմն ավելի է ընդգծվում Մեսրոպի հուսահատական զարմանքով.

«— Ծո, դու փոսփոլն էլ չգիտես ինչ է, ինչ հայ ես...»¹: Մինչդեռ եղելությունը կենցաղային մի բան էր. փոսփոլները (մկները) կերել էին Մեսրոպի հոգապահուստ կոստիլները (կարտոֆիլները):

Գ. Մահարու երգիծանքում լավագույնս հաջողվող երգիծական հնարքներից է հեզնանքը: Նա կարող է այնքան տեղին ու դիպուկ հեզնել անհրաժեշտը, որ հաճախ անէականը, հենց այնպես շարադրված ծիծաղելի ղառնում է գաղափարական բեռի՝ ասելիքի հսկայական բաժինը կրողը: Այդպես Գ. Մահարին հեզնում է բռնադատվածի, երկրից, կյանքից մեկուսացվածի իր անձը. «Եվ եթե երկար տարիներ ես եղել եմ երկրից հեռու և անընդմեջ հսկողության տակ, այդ ապացուցում է միայն մի բան, թե որքան կարևոր, թանկարժեք մի բան եմ եղել ես, որ անհրաժեշտ է համարվել հատուկ հսկողության տակ վերցնել ինձ, որ չկորչեմ»²: Առավել տպավորիչ և հեզնանքի անմոռանալի օրինակ է «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» պատմվածքի նամակը: Հերոսի թելադրած նամակի տեքստը ձևավորվում է իրենց թշվառ կեցության այլաբանական նկարագրությամբ: Առաջին հայացքից թվում է, թե հեզնանքը վերաբերում է հենց միայն այդ կեցությանը: Բայց Գ. Մահարին դրանով չի բավարարվում: Հնարամտորեն մտածված պատկերի հեզնանքը նա ուղղորդում է գլխավոր մեղավորի՝ «ղարագոյ հոր» դեմ: Այս ուղղորդվածությամբ հեզնանքն ավելի է թանձրանում հերոսի համոզմունքի ճիշտ հակառակ բովանդակությունն ունեցող խոսքով. «— Մեր մեծ հայրը չի թողնի, որ մենք

սիբիրներում կորենք գնանք»¹: «Այրվող այգեստաններում» ևս բազմաթիվ են հեզնանքի գործածության դեպքերը: Վերցնենք թեկուզ վարժապետ Գևորգի վերաբերյալ հեղինակի գործածած «մեծարանքները»: Ըստ հանգամանքների՝ նա «ռազմական գործողությունների հմուտ մեկնաբան» է, նաև «նորընձա քարոզիչ», «վիրավորված ատենաբան» և այլն (Ասք քսաներկուերորդ):

Գ. Մահարու արձակում հնարավոր չէ անտեսել կենցաղային նյութով ձևավորված երգիծանքը: Այստեղ գրողը պատկերը «հավաքում է» կենսական ու գրական ոչ նշանակալի մանրամասնություններից՝ լեզվական կոլորիտ, կենցաղային, առօրյա հանգամանք, հերոսի կենսափորձին բնորոշ վարք ու փիլիսոփայություն: Այդպիսի բնորոշ օրինակ է Վանում Վ. Շեքսպիրի «Օթելլո»-ի բեմադրության արձագանքը: Երգիծանքը սկսվում է նրանից, որ բեմի վրա խաղարկվող տեսարանը վանեցի հանդիսատեսն ընկալում է շատ անմիջականորեն՝ որպես ռեալություն: Թատերական պայմանականություն գոյություն չունի, հերոսներին վերաբերվում են որպես իրենց ժամանակակիցների: Դրանից էլ այն կենսափիլիսոփայությունը և «թատերագիտական» ինքնավստահությունը, որով Սարգիս աղան խրատում է Յագո մարմնավորած իր որդուն: «Յատկապես նրա (Կարապետ Աձեմ-Խաչոյանի - Ս. Ա) Եագոն ավելոծեց Վանը: Եղան տաքարին անձնատրոփներ, որոնք փորձեցին աթոռ շարտել խարդախ Եագոյի վրայ, ուրիշները որոշեցին փողոցում բռնել ու մի լաւ ծեծել այդ սրիկային. եղան եւ անլի խելօքներ, որոնք փորձեցին ազդել ներկայացման ընթացքի վրայ եւ տեղից գոռացին.

- Սարսամ Թաթոն, մի հաւատա եղ լրբին:
- Թաշկինակդ եղ սրիկայի մօտն ի, յիմարի՛ գլուխ:
- Դեզդեմոնէն անմեղ ի, գազան ...
- Շունը ... քո թաշկինակի մէջ ...

Առաջին կարգում նստել էր պարոն Կարապետի՝ այդ քստմենլի Եագոյի հայրը, Սարգիս աղան: Նա չկարողացաւ տանել իր որդու խայտառակութիւնները եւ ամօթահար՝ ներկայացումը թողեց կիսատ, տուն եկաւ ու կնոջը՝ կարմրաթուշ Կատիկ խաթունին պատմեց,

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 130:

² Նույն տեղը, էջ 330:

¹ Նույն տեղը, էջ 249:

թէ մարդկանց ասքերի առաջ ինչ ստոր գործով է գրադած իրենց պատուելի որդին: Կատիկ խաթունը շատ, շատ յուզեց եւ մեղադրեց մարդուն, որ նա փոխանակ տղային մի խօսք հասկացնելու, վեր է կացել, եկել տուն: Իսկ ներկայացման յաջորդ օրը, առաւօտեան, երբ հայրը տեսել է որդուն, մի, ընդամենը մի խօսք է ասել նրան.

— Չամչցար ...

Իհարկէ, պարոն Կարապետ Աճէմ-Խաչոյեանը չի գլացել հանգամանօրէն բացատրելու, որ սա թատրոն է, «Օթելլօն» Շէքսպիրն է գրել, ամէն մարդ իր դերը կխաղայ, որ Դեզդեմոնա-տիկին Սողոմէ Թոնոնեանը սաղ-սալամաթ տուն գնաց, որ, որ ... իսկ հայրը պատասխանել է.

— Դու ինձ անհասկացողի տեղ մի դնի. էդա Շէկսպիր ի, ինչ ք... ի, որ գրեր ի՝ իր հաշիւներն ի ունեցեր. բայց դերասան պիտի աշխատի լաւ մարդու դեր խաղայ, որ ինքն էլ լաւանայ, ժողովուրդն էլ սիրի. էդ անամօթի դերը թող մէկ ուրիշ խաղար, թող Կարապետ Դանթոյեանը խաղար, հանսա դո՛ւ պիտի խաղայիր¹:

Նույնպիսի կենցաղային մի երգիծանք էլ խոսքաշեն ու սրամիտ վանեցիկների օգնությամբ Գ. Մահարին ծավալում է իր հայրենակիցների բառապաշարը թարմացրած նորամուծությունների՝ «պրոպականտա», «տէռոր» և «պանթոն» բառերի օգնությամբ: Միայն թե այս դեպքում արձակագիրը պատկերն ավարտում է Վանի նշանավոր մարդկանցից մեկի՝ Հակոբ Կանդոյանի կամիթով: «Պանթոն» բառը նոր յայտնուեց վանեցիկների բառարանում: Նրանք արդէն գիտէին, թէ ինչ է «պրոպականտա»-ն («թաշնակցականներ պրոպականտականն, որ Վոսմեանին ձայն տան ընտրութիւններաց ժամանակ, եւ ոչ թէ Փարամագին ...»), նրանք վաղուց իւրացրել էին «տէռոր» բառը, որը յաճախ դիտմամբ արտասանում էին նենգափոխուած ձեւով («թաշնակցականներ Գափամաճեանին տէռոր արին ...»), իսկ «պանթոն» նորայայտ հասկացողութիւնը եռանդուն կերպով քննութեան առնուեց նաեւ այստեղ, ռամկավարական սեղմ շրջանակում:

— Լաւ, որ կասեն՝ Սեպուհին թաղեցին պանթոն, էսա պանթոն ինչ խօսք ի, — հարցրեց Արմենակ Սօսոյեանը մի «ջիար-սէ» նետելով:

— Պանթոն, — բացատրեց պարոն Օհանէս Կուլօղլեանը հեղինակաւոր շեշտով, — այսինքն՝ մի տեղ, վայր, ուր նշանաւոր գործիչներ պիտի թաղուին... Խփի՛, դանդալո՛շ, խփի՛, մի կծկուէ ...

— Ապա Գափամաճեանին ինչի՞ պանթոն չարին, — «դուբարայով» միջամտեց Գրիգոր Մանասէրեանը, որը, սակայն, Միհրան Մանասէրեանի հետ ոչ մի կապ չունէր:

— Այն ատեն պանթոն չկար, — բացատրեց Կուլօղլեանը համբերութեամբ, — էլ մի՛ թալէ, Թաթո՛ն, զարդ դիր գրպանդ, գնա տուն, սորուի թալու խաղալ:

— Ուրեմն, եթէ աստծով Արամ մեռնի, ինոր էլ պանթոն կը թաղեն. — հարցրեց պարոն Արամ Մրտիկեանը, վերջացնելով իր սուրճը, ցանկանալով երեւի ճշտել «նշանաւոր գործիչներ» հասկացողութեան սահմանները:

— Ջանըմ, — բարկացաւ սրճարանի մշտական յաճախորդ պարոն Յակոբ Կանդոյեանը, պարոն Օհանէս Կուլօղլեանի փոխարէն, — Սեպուհ մարդ էր, Արամ ինչ ... ի¹:

Գ. Մահարու երգիծանքի մասին խոսելիս պիտի նկատի ունենալ այդ երգիծանքի ամբողջացման համար էական նշանակություն ունեցող մի կարևոր գործոն ևս: Խոսքը վերաբերում է երգիծանքի արտալեզվական միջոցներին՝ հերոսի շարժումն, դիմախաղ, դեմքի արտահայտություն, խոսքի հնչերանգ և այլն: Պարզ է, որ թվարկված միջոցները դրսևորվում են առաջին հերթին բեմական արվեստներում: Ասելիքի մարմնավորման ու կերպարակերտման համար սրանք կարևոր և նշանակալի են այնքան, որ անգամ առանց խոսքի հետ համադրման էլ դարձել են որոշ արվեստների (մնջախաղ, պար, ծաղրածություն և այլն) գոյության և գործառնության գլխավոր միջոց: Հասկանալի է, որ վերը թվարկված արտալեզվական միջոցները խոսքարվեստում չեն կարող նույն առաջնահերթությունն ունենալ: Դրանց ընկալման կարևորագույն նախապայմանը՝ տեսանելիությունն ու լսողական տպավորությունն այստեղ չեն կարող անմիջական հաղորդակցման կարևորություն ունենալ: Սակայն վարպետ գրողը կարող է իր խոսքով լրացնել գեղարվեստական պատկերներին (ուղղակի իմաստով) քն-

¹ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 297-298:

¹ Նույն տեղը, էջ 302-303:

րոշ տեսանելիության և բանավոր խոսքի կենդանի հնչերանգի լսելիության պակասը: Այս առումով ևս Գ. Մահարու արձակը նշանակալի է: Որտեղ անհրաժեշտ է, նա դառնում է համբերատար ու մանրակրկիտ շարադրող, հերոսի ներաշխարհին համարժեք վարք ու դիմախաղի, խոսքային հնչերանգի նկարագրող: Թերևս տեղին է նկատի ունենալ նաև այն, որ երգիծանքի միջոցների բաժանումը լեզվականի և արտալեզվականի, զգալի չափով պայմանական է: Թեկուզ և հենց այն էական պատճառով, որ գեղարվեստական տեքստում երկուսն էլ ստեղծվում են հեղինակի կամ հերոսների լեզվակայություն: Օրինակ՝ երգիծանքի այնպիսի տարածված ստանդարտ ձևեր, ինչպես ասենք, դրության և խոսքի կոմիզմը: Եթե առաջինը տեսանելի է, ապա կայանում է հեղինակի նկարագրող խոսքով, իսկ երկրորդը հավասարապես հնարավոր է նաև հերոսների մենախոսության կամ երկխոսության ձևով:

Համենայն դեպս, դիտարկենք պայմանականորեն արտալեզվական անվանված երգիծանքի միջոցներից մի քանիսի առկայությունը Գ. Մահարու ստեղծագործություններում: Այսպես, հնարավոր չէ չնկատել դատապարտված քաղաքական «հանցագործ» պրոֆեսոր քիմիկոսի տխուր-չարաճճի, «մանկական, վարակիչ»¹ ժպիտը, որն իր «փիլիսոփայության» և բառախաղի հետևանքն է: Բայց ժպտում է ոչ միայն հերոսը, նաև հեղինակը: Գ. Մահարու տեղին և բազմանշանակ ժպիտի մասին բառացի ակնարկ-նկարագրություն կարող է և չլինել: Բայց չարաճճի, ոչ անտարբեր հեղինակային խոսքը տողերի հետևում հաճախ դժվարությամբ է թաքցնում Գ. Մահարու ժպիտը: Ինչպես, օրինակ, Դոդիկի սիրուն մեղքերի մասին ակնարկը: Ճիշտ այդպես էլ հնարավոր չէ չտեսնել «... ցուցամատը սեփական գլխից բարձր բռնած»² և բառերը հատիկ-հատիկ արտասանող Գևորգ վարժապետին ողջ «հմայքով», երբ ստուգաբանում է «Վասպուրական» բառը կամ Օհանես եղբորը բացատրում արդի իրավիճակի իր ըմբռնումը, հայ ժողովրդի անցյալի վերաբերյալ իր «պատմափիլիսոփայությունը»:

«- Սկսենք հինէն: - Նա (վարժապետ Գևորգը - Ս. Ա.) աչքը փակեց

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 125:

² Մահարի Գ., Այրուղ ալգեստաններ, Ե., 2004, էջ 97:

և բերանը բացեց: - Աբրահամ ծնաւ զԻսահակ, Իսահակ ծնաւ զՅակոբ, Յակոբ ծնաւ զՅուդա, Յուդա ծնաւ զՓարէս, Փարէս ծնաւ զԵզրովն, Եզրովն ծնաւ զԱրամ ...

— Արամ,— զարմացած հարցրեց Օհանէս աղան:

— Ինչ կայ զարմանալու, պատմութեան մէջ եւ պատմութիւնից դուրս՝ հազարաւոր արամներ կան»:

Իր խոսքի բովանդակությանը համարժեք պաթետիկայով և հնչերանգով նա կարող է ժամեր շարունակ շատախոսել՝ միայն թե ունենա անընդմեջ լցվող օդու բաժակ և իրեն ունկնդիր ականջ: Այդ ընթացքում էլ ընթերցողի համար ամբողջանում, տեսանելի է դառնում Գևորգը:

Վարքի, շարժումների, մարմնի կեցվածքի, դեմքի արտահայտության տեսանելիության և ըստ տեղին միանգամայն պատճառաբանվածության առումով անմրցելի է Սեդրակ աղան: Վեպի տասնութերորդ աքի 2-րդ և 3-րդ մասերը նվիրված են այս հերոսի մտքերի, հոգեկանի և կենսակերպի նկարագրությանը: Կամագրկության, ապուշության, ինքնախաբեության և նման այլ արատների մարմնացում այս վանեցին այնքան ամբողջական, անթերի և տեսանելի է վեպի այդ մի քանի էջերում, որ ասես խաղում է բեմի վրա և ոչ թե տող առ տող «հավաքվում» հեղինակի գործադրած բառերով:

Օրինակները կարելի է բազմապատկել. դրանք նորից ու նորից կզան հաստատելու արդեն ասվածը: Այն, որ Գ. Մահարու երգիծանքում հմտորեն գործածվում են նաև արտալեզվական միջոցները: Թեև դրանք երգիծանքի ձևավորման լեզվական միջոցների համեմատ երկրորդ պլանում են, բայց էական նշանակություն ունեն մահարիական ոճի ձևավորման մեջ:

¹ Նույն տեղը, էջ 449:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՊԱՏՈՒՄԻ ԻՆՔՆԱՏԻՊՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԿԵՆՑԱՂԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպի տպագրությանը (1966) հաջորդած հախտուն մերժումից տասներեք տարի անց (1979) վերջապես լույս տեսավ երկրորդ տարբերակը: Անկախ արված փոփոխությունների արդյունքում ստացվածից՝ դա վեպի վերագնահատման հարմար առիթ էր: Ստեղծագործությանը գրականագետների նորովի անդրադարձներն ավելի հավասարակշիռ էին, գեղարվեստորեն հաջողվածը չհաջողվածից տարբերակելուն հակված, իսկ ընդհանուր գնահատականը՝ վեպի նշանակալիությունը մատնանշող: Այդ տողերի տակ հնարավոր է նույնիսկ սրտացավություն նկատել, որը տուրք էր եղած-անցածի մեջ հեղինակին ու վեպին վերաբերող կամա-ակամա մեղքի մարմանը: Այս պահին մի կողմ թողնենք դրական վերագնահատումների փաստարկները: Նաև այն, թե վեպի առաջին տարբերակի համեմատ երկրորդը, որպես գեղարվեստական կառույց, որքանով է համապատասխանում հեղինակի նախնական մտահղացմանը¹: Անդրադառնանք առայժմ միայն հետևյալին:

¹ Այս մասին տես Մ. Նշանյանի կարծիքը (Մահարի Գ., Այրվող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 5-11):

Նշված վերագնահատումների մեջ ակնհայտ էին Գ. Մահարու ստեղծագործության ժանրի որոշակիացման արժարժումները: Դա ինքնանպատակ չէր: Սակայն օբյեկտիվ լինելու համար նշենք, որ մինչ երկրորդ տարբերակի տպագրությունն էլ եղածը հետադարձ հայացքով վերագնահատելու, վեպն ավելի հավասարակշիռ մոտեցմամբ արժևորելու փորձեր եղել են: Մասնավորաբար այս մեկը. «Վեպի հեռավոր ու մանավանդ ոչ միակուռ պատմա-քաղաքական ֆոնը ներկայացվում էր իբրև առաջին պլանի բովանդակություն...: «Այրվող այգեստաններ»-ը սխալմամբ ընթերցվեց իբրև պատմա-քաղաքական վեպ և ոչ թե մարդկային շատ ու տարբեր հոգիների ողբերգակատակերգություն»¹: Ակնհայտ է եղածի համար ափսոսանքն ու վեպը փրկելու ձգտումը: Բայց նույնքան ակնհայտ է և փաստարկների անհամոզությունը: Բավական է միայն հարցնելը, թե «մարդկային շատ ու տարբեր հոգիների ողբերգակատակերգության» պատճառն ինչն էր հենց Գ. Մահարու անթաքույց մատնանշմամբ, և տողերի հեղինակը կհայտնվի ցայտնոտում: Որովհետև այլ բան հնարավոր չի լինի ցույց տալ, քան այն, ինչը փորձ է արվում ժխտել՝ «պատմա-քաղաքական» բովանդակությունը՝ վեպի իբր սխալ ընթերցվածքը կամ վեպում երկրորդականը:

Վատահորեն կարելի է պնդել, որ ոչ ոք չի կարող որևէ ձևով ապացուցել, որ հեղինակը «Այրվող այգեստանների» համայնապատկեր ողբերգությունը, բացի պատմաքաղաքականից, որևէ այլ հանգամանքով է պայմանավորում: Հետևաբար, վեպի բովանդակության մեջ պատմաքաղաքականը (անկախ գեղարվեստորեն հաջողվածությունից կամ պատմականորեն համոզությունից) այնքան էլ «հեռավոր ֆոն» չէ, առավել ևս՝ անտեսելի իրողություն:

Ահա հենց այս հարցի (վեպի կենսանյութն ու թեմատիկան) շրջանակներում էլ ընթանում էր երկրորդ տպագրության առիթով սկսված վերագնահատումը: Իսկ դրա մեջ ակնհայտ էր մի բան. ստեղծագործության վիճելի տեղը՝ թեմատիկ-բովանդակային խնդիրը, փոխակերպվում էր ժանրային պատկանելության խնդրի: Այսինքն՝ թեև ակնհայտ էր, որ Գ. Մահարու գրածը վեպ է՝ ժանրի մասնավոր դրսևորման բոլոր

¹ Արայան Ն., Քննադատության ժամանակը, Ե., 1977, էջ 105:

ինքնատիպություններով հանդերձ, միևնույն է, նորովի գնահատման փորձերում անպայման վերարժարծովում էր ժանրային պատկանելության հարցը: Ահա մի քանի օրինակ: Ըստ Ս. Բողոսյանի՝ այն «ողբերգաերգիծական վեպի»¹ նմուշ է: Բայց նա հետևողականությունը չի պահպանում և նշված ուսումնասիրություններում վեպն անվանում է նաև «երգիծական ողբերգություն», որը միանգամայն այլ բովանդակությամբ բնութագիր է²:

Ս. Աղաբաբյանը Գ. Մահարու վեպն անվանում է «վիպաք», «ասքապատում», «բանաստեղծական հուզախոով ասք»՝ առանց բացատրելու և փաստարկելու³: Նույն ժողովածուում գրականագետը տեղադրել է նաև Խ. Դաշտենցի «Խողեղան» (1958) և «Ռանչպարների կանչը» (1979) ստեղծագործություններին նվիրված մի հոդված: Նա «Խողեղանը» (1958) համարում է «էպոսային», «բանահյուսական-էպոսային» արձակի նմուշ, իսկ «Ռանչպարների կանչը»՝ «ազատագրական շարժման վիպաք»՝ բերելով ոճական և թեմատիկ-բովանդակային որոշ հիմնավորումներ: Ահա դրանցից մի քանիսը:

«Որդեգրելով ժողովրդական հավատի վրա խարսխված կոնցնացիան և ռանչպարության աշխարհագրագոյությունը դնելով իր պատումի հիմքում, հաչիկ Դաշտենցը բացահայտում է ազատագրական շարժման հերոսական բովանդակությունը, պատմության մեջ հայտնի դարձած հերոսների հոգեկան ձգտումների վեհությունն ու զեղեցկությունը»:

«...Խառնվածքով լինելով պատմողական-ասացողական շնչի գրող (դրա ցայտուն վկայությունն է «Խողեղանը»), Դաշտենցը գտել է նյութի մատուցման ամենահարմար և ամենաբնական ձևը»:

«Վիպական հերոսապատումի էջերում ամբողջ հասակով մեկ վեր են հառնում «անկրկնելի սերնդի» առասպելական հերոսները, նրանք,

¹ Բողոսյան Ս., Գորգեն Մահարի, Ե., 1981, նաև՝ «Ողբերգաերգիծական վեպի ուղղությունը» ուսումնասիրությունը «Ժամանակակից հայ արձակը» ժող., Ե., 1981:

² Այդ մասին ավելի մանրամասն խոսվել է Գ. Մահարու երգիծանքի վերաբերյալ գլխում:

³ Աղաբաբյան Ս., XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք առաջին, Ե., 1983, էջ 242-253:

ովքեր հայրենյաց սիրո համար իրենց կյանքը դրին ազատության զոհասեղանին»:

«Ազատագրական շարժման վիպաքը ստեղծելու համար Դաշտենցը հազվագյուտ թափանցումներով օգտվել է այդ շարժման էության ամենից ավելի պատշաճ բնական և պարզ, միամիտ, «անարվեստ» պատումի ձևերից և բառապաշարային շերտերից:

Ջինված հայ ժողովրդական վիպերգի գաղտնիքներով, Դաշտենցը հանդես է եկել իբրև ասացող, ժողովրդական ասմունքող...

Իբրև ժանրային կառուցվածք՝ «Ռանչպարները» նորագույն հայ գրականության թռիչքներից մեկն է, «պրիմիտիվ» արվեստի հազվագյուտ խոր ներշնչանք:

Մախլուտոյի պատմության մեջ ազատագրության հերոսները երևում են հայրենասիրական խոր ապրումներով, բարոյական բարձր սկզբունքներով, ռամկական բնավորությամբ և ասպետական վարքագծով¹ և այլն:

Այս բնութագրերը հազիվ թե կիրառելի են Գ. Մահարու «Այրվող այգեստանների» նույնիսկ երկրորդ՝ վանեցիների հերոսականությանը հարստացված տարբերակի վերաբերյալ, որպեսզի համոզիչ լինեին գրականագետի ժանրային որոշակիացումները՝ «վիպաք» և այլն:

Վերը հիշատակված՝ «Վիպաքի նոր տարբերակը» հոդվածում Ս. Աղաբաբյանը հարկ է համարում հայտնի զուգահեռով (Ե. Չարենց — «Երկիր Նաիրի» (1926) և Գ. Մահարի — «Այրվող այգեստաններ» անել հետևյալ տարբերակումը. «Մինչ «Երկիր Նաիրին» քաղաքական վեպ է, ավելի ստույգ՝ տարբեր գաղափարախոսությունների գոտեմարտը ներկայացնող պատում է՝ Կարսի հասարակական անցուդարձի և կենցաղի ֆոնի վրա, «Այրվող այգեստանները» հոգեբանական-կենցաղային վեպ է՝ Վանի «պատմական անցքերի» ներդիրներով»²:

Ս. Արզումանյանը Գ. Մահարու ստեղծագործությունը դիտարկում է «վեպ-ժամանակագրություն» ժանրի և «անցյալի սոցիալ-հոգեբա-

¹ Նույն տեղը, «Դաշտենցը և իր «Ռանչպարների կանչը» վիպաքը», էջ 274-283:

² Նույն տեղը, էջ 246:

նական յուրացումների»¹ թեմատիկ շրջանակներում: Նրանում առաջնային, նույնիսկ մինչ «համաեվրոպականի սահմանագծերը»² հասնող և գնահատանքի արժանին համարում է բարձր արվեստը: Այնուհետև առանձնացնում է թեմատիկ-գաղափարական մի քանի հիմնական ուղղություններ: Այսպես: «Մահարին այստեղ («Այրվող այգեստաններ» վեպում – Ս. Ա.) կրկին անդրադառնում է 10-ական թվականների սոցիալական ու ազգային կյանքին, վերակենդանացնում Վանի մարդկային և էթնիկական հարաբերությունները, երգիծական շերտերով մերկացնում ազգային գաղափարաբանության և սոցիալական տարբեր խավերի հոգեբանությունը»³: Նաև՝ ««Այրվող այգեստանների» կենտրոնական թեմա-հանգույցներից մեկը ազգային կուսակցությունների քաղաքական վարքագծի բացահայտումն է»⁴: Ի վերջո, ««Այրվող այգեստաններում» հեղինակը համեմատաբար քիչ ծավալվեց Վանի ազատասիրական-հերոսական կոիվների գեղարվեստական մարմնավորման ուղղությամբ»⁵: Վերջին դիտարկումն ափսոսանքով է ասված՝ չնայած այն բանին, որ Գ. Մահարին վեպի երկրորդ տարբերակում հավելել էր վանեցիների նաև հերոսամարտը պատկերող տեսարանները:

Գ. Մահարու ստեղծագործության ժանրային բնութագրերում տարակարծությունն ակնհայտ է և այլ կարծիքներ բերելն ավելի չի պարզեցնելու խնդիրը: Ի վերջո ժանրային բնութագրերի մեջ վերջնական ու անվիճելի ճշգրտման հասնել այս դեպքում թերևս հնարավոր էլ չէ: «Այրվող այգեստանները» վեպ է՝ գեղարվեստական պայմանականությունների իրեն բնորոշ յուրահատկություններով: Ճիշտ է, նշված բնութագրերը վերաբերում են վեպի արդեն զուտ գրապատմական արժեք ունեցող տարբերակներին, սակայն պատահական չեն և կարևոր են հետևյալ առումով: Դրանք վեպի արժևորումը նրանում առկա կենսանյութի և պոետիկայի որոշ առանձնահատկությունների շրջանակներում պահելու փորձեր են: Այսպես: «Ողբերգաերգիծային վեպ» բնորոշումը կենսա-

նյութի հեղինակային իմաստավորման սուբյեկտիվ կերպն է մատնանշում: «Վիպասք», «ասքապատում», «բանաստեղծական հուզախոռով ասք» բնութագրերը Գ. Մահարու վեպը նույնացնում են Խ. Դաշտենցի հիշատակված ստեղծագործություններին հատկապես ժողբանահյուսությանը բնորոշ ժանրային և պատումի գեղարվեստական առանձնահատկությունների առումներով: «Վեպ-ժամանակագրություն» որոշակիացումը, կարծում ենք, զգալի ճշմարտացիությամբ հանդերձ, լիարժեք չէ թեկուզ այն պատճառով, որ Գ. Մահարին «Այրվող այգեստաններում» հսկայական և հավաստի առտնին կենսանյութ կուտակելով հանդերձ՝ օբյեկտիվ, չեզոք, անտարբեր ժամանակագիր-հեղինակի վարքագիծ չի դրսևորում:

Ակնհայտ է, որ ժանրային բնութագրերի այս միակողմանիությունը լավագույն դեպքում մասնակի, ամբողջը չընդգրկող ճշմարտություն է: Այն ստեղծագործությունը գեղարվեստական կատարման առումով ակնհայտորեն հաջողված մասով բնութագրելու, մնացյալը երկրորդ պլանում թողնելու արդյունք է: Մինչդեռ «Այրվող այգեստաններում» հավասարապես կարևորված են վանեցու թե՛ ամենօրյա կենսակերպն ու կենցաղը, հայկական նկարագրի տեղական ինքնատիպությունը, թե՛ ազգային-քաղաքական ճակատագիրը: Դեռ ավելին՝ հեղինակը ներկայացնում է երկուսն իրար շարկապած, իրարով պայմանավորված: Եթե օբյեկտիվ լինենք մինչև վերջ, ապա հնարավոր չէ չնկատել, որ հեղինակի նպատակն ի վերջո ոչ թե դարասկզբի վանեցու նկարագիրն ու կենսակերպն անմահացնելն է, այլ քաղաքական ճակատագրի արտացոլումը: Միայն թե յուրահատուկ մոտեցմամբ՝ դրա մեջ չափազանց կարևորելով ոչ քաղաքական մի նյութ՝ կենցաղը, կոլորիտը: Դա իր գեղարվեստական հիմնադրույթն արտահայտելու միջոց է: Թեև կոլորիտն ինքնին կարևոր է, բայց Գ. Մահարին նրա նշանակությունը չի սահմանափակում միայն այդքանով:

Վերը նշված բնութագրերի միակողմանիությունը գալիս է ստեղծագործության բովանդակային մեկնաբանությունների երկատվածությունից: «Այրվող այգեստանների» և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տարբերակների վերաբերյալ անդրադարձներում (անկախ դրանց հաստատող կամ ժխտող բովանդակությունից) ակնհայտ է վեպի կեն-

¹ Արզումանյան Ս., Սովետահայ վեպը, գիրք երրորդ, Ե., 1986, էջ 341:

² Նույն տեղը, էջ 409:

³ Նույն տեղը, էջ 409-410:

⁴ Նույն տեղը, էջ 416:

⁵ Նույն տեղը, էջ 420:

ասնյութի երկատումը: Առանձին վերլուծվում ու գնահատվում են Վանը, վանեցիներին, սրանց նկարագիրը, կենցաղն ու կեցության առանձնահատկություններն արտացոլող մահարիական էջերը, ուր, ըստ այդ կարծիքների, համարյա ամեն ինչ համոզիչ է, գեղարվեստորեն կատարյալ, անշփոթելիության չափ ինքնատիպ: Այնուհետև, դրանից անկախ, գնահատվում են ազգային քաղաքական հարցադրումների, կուսակցությունների և կուսակցական գործիչների վերաբերյալ պատկերները: Այստեղ, հատ ու կենտ բացառություններով, ասես խնայելով հեղինակին, ցավ ու արհուսանքով, մատնանշվում են վրիպումներ, ազգային-քաղաքական ճակատագրի վերաբերյալ հեղինակային գաղափարական սայթաքումներ: Վեպի գնահատման այսպիսի մոտեցման արդյունքում ստացվում է հետևյալ առնվազն տարօրինակ իրավիճակը. ասես հեղինակը երկու տարբեր կոնցեպցիաներ է գործադրել 20-րդ դարասկզբի Վանի հասարակական-քաղաքական, կենսական հանգամանքներն արտացոլելու համար: Դրա արդյունքում էլ ձևավորվել է մի վեպ, որի մեջ ազգային ամենօրյա կեցության պատկերների բովանդակությունը, այդ պատկերների միջոցով հեղինակային ասելիքը հաջողված է և չի առնչվում ազգային-քաղաքական խնդիրներ արտացոլող պատկերների բովանդակությանը, որը լրջորեն մերժելի է: Կամա-ակամա ստացվում է հետևյալ անընդունելի իրադրությունը՝ երկու տարբեր կոնցեպցիաներ, իրարից խզված կենսատարածքներ, ի վերջո՝ երկու տարբեր ստեղծագործություններ մեկ ստեղծագործության մեջ:

Իմիջիայլոց, Գ. Մահարու վեպի երկրորդ տարբերակի ընդհանուր առմամբ դրական գնահատանքի մեջ էլ առկա այս երկատող մոտեցումը ժառանգված էր առաջին տարբերակի վերաբերյալ կարծիքներից: Բնորոշ օրինակ կարող է լինել Ս. Սարինյանի «Ժամանակակից արձակը զարգացման ուղիներում»¹ (1971) ուսումնասիրությունը: Այստեղ, ի շարս այլ հեղինակների բազմաթիվ ստեղծագործությունների, արժևորվում է և «Այրվող այգեստանները»: Պիտի նկատի ունենալ, որ Ս. Սարինյանի գնահատականները շատ ավելի հավասարակշիռ

¹ Տես Ս. Սարինյան, Քննադատությունը և գեղարվեստական զարգացումը, Ե., 1973:

են, ազատ վեպի առաջին տարբերակի տպագրությանը հաջորդած գնահատականներին բնորոշ հախուռն զգացմունքայնությունից¹: Տարիներ էին անցել, և կարող էր հետադարձ հայացքով արժևորումն ավելի հավասարակշիռ լինել, նաև առկա փորձն ընդհանրացնող:

Ահա մի քանի օրինակ: «Այրվող այգեստանները» հիրավի լուրջ ձեռքվածք է ի հայտ բերում գեղարվեստական ու գաղափարական ուղեծրերի հանգույցում: Մի կողմից միջավայրի, կենցաղի, մարդկային բնավորությունների փայլուն գեղարվեստական իրացումներ, մյուս կողմից պատմական իրադարձությունների պատճառի և հետևանքի վերաբերյալ նեղմիտ հայացք: ... Մահարու գրիչը, հիրավի, փայլում է իր հերոսի հոգեբանական շարժումների, Վանի կյանքի ու կենցաղի պլաստիկ նկարագրություններում, որոնց մի արտակարգ հմայք է տալիս մահարիական հումորի խայտանքը»²:

«Ազգային ողբերգության պատճառը հատկացնելով դրսից հրահրված միջամտության, նա հեզնեց նահատակությունը, չփորձելով իր հայացքն ստուգել ազատագրական ձգտումների պատմական իրավունքով: ... Վրիպանքն ակներև է. գրողը չկարողացավ բուրժուանացիոնալիստական կուսակցությունների քննադատությունը սահմանազատել հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի պատմական անհրաժեշտությունից և հայկական ազատագրության գաղափարը հանգեցրեց կենցաղագրական նեղմիտ բարոյախոսության»³:

Իմիջիայլոց, հարկ է նշել, որ Ս. Սարինյանը վերոհիշյալ ուսումնասիրության մեջ Գ. Մահարու «Այրվող այգեստանները» քննարկում է վեպերի, իր բնորոշմամբ, «պատմա-գեղարվեստական» տեսակի շարքում: Նա խմբավորումն իրականացրել է «թեմատիկ ... ստորաբաժանումով»⁴: Վերստին անդրադառնալով Գ. Մահարու վեպի ժանրային բնութագրերի խնդրին, ասենք, որ այս որոշակիացումը, մեր կարծիքով, ամենահամոզիչն է: Իհարկե ոչ միայն նրա համար, որ վեպում առկա է թեկուզ ոչ հեռավոր, բայց ճակատագրական պատմա-

¹ Տես «Բանբեր Երևանի համալսարանի» ամս., 1967, թիվ 2, էջ 257-262:

² Ս. Սարինյան, Քննադատությունը և գեղարվեստական զարգացումը, Ե., 1973, էջ 136:

³ Նույն տեղը, էջ 138:

⁴ Նույն տեղը, էջ 119:

կան անցյալը: Այլ, հատկապես, ինչպես գրականագետն է նշում, այն փաստարկով, որ ակնհայտ է թե՛ «պատմության փորձի մեջ» որոշակի փիլիսոփայություն հայտնաբերելու, թե՛ պատմության «նոր դրվագներ յուրացնելու», «ժողովրդի պատմության ... նոր շերտեր»¹ արտացոլելու գեղարվեստական մտքի ձգտումը:

Մանավանդ պատմության փորձը նորովի իմաստավորելու Գ. Մահարու ձգտումն ակնհայտ է «Այրվող այգեստաններում»: Եվ դա, կարծում ենք, երևում է վեպի համար կենսանյութի հեղինակային ընտրությունից: Այն, մեղմ ասած, նկատելիորեն տարօրինակ է. հենց Եղեռնի ժամանակների Վանի մասին գրող վանեցի հեղինակն անտեսել է հայտնի հերոսամարտը: Անտեսել է համազգային պարտության և ողբերգության մեջ սակավաթիվ ու պարզերես անելու չափ հրապուրիչ փաստերից մեկը՝ Վանի հերոսամարտը: Ինչո՞ւ: Կարծում ենք՝ հարցի պատասխանը հետևյալն է: Ձեռնարկելով վեպի գրությունը՝ Գ. Մահարին աչքի առաջ ունեցել է համազգային քաղաքական ճակատագրի համայնապատկերը և ոչ թե մի դրվագը: Առավել ևս, երբ հակառակ նույնիսկ իրենց բնորոշ հերոսականության՝ ինքնապաշտպանության օջախները (Վան, Մուսա լեռ և այլն) որևէ չափով չփոխեցին համայնապատկերի ամբողջական նկարագիրը: Իսկ վերջինիս, որքան էլ դժվար է փաստի հետ հաշտվելը, բնորոշ են ոչ թե հերոսականությունը, փորձություններից պատվով, գոնե ոչ էական կորուստներով դուրս գալը, այլ ուղղակի ողբերգական ու անդառնալի կորուստները: Հերոսամարտի կարճ ժամանակահատվածի ոգին չէր համապատասխանի պատմական ժամանակաշրջանի համայնապատկեր էությանը: Գ. Մահարու նպատակն ազգային-քաղաքական ճակատագրի համայնապատկերն էր և ոչ թե դրանից շեղող դրվագը: Նրան Վանի հերոսամարտը չնկարագրելու համար մեղադրելը հավասարազոր է ամբողջին չհամընկնող դրվագն ամբողջի տեղ անցկացնելու պարտադրանքին: Դա, մի կողմից, սեփական ստեղծագործական ծրագիր ունենալու հեղինակի իրավունքի, մեղմ ասած, անտեսումն է, մյուս կողմից՝ պատմական կեղծիքի հետ սահմանակցող մտայնություն:

Պատմական փորձը նորովի իմաստավորելու Գ. Մահարու մոտեց-

¹ Նույն տեղը, էջ 125:

ման մեջ կարևոր հանգամանք է նաև հետևյալը: Նա խախտել է Եղեռնը հնարավոր դարձրած հանգամանքների մեր կարծրացած ընկալումը: Դրա ամենատարածված տեսակը գլխավորապես մեզնից դուրս ուժերին մեղադրելն է: Մինչդեռ անվիճելի է, որ հեշտ չէ տեղահանել և բնաջնջել բազմաքանակ մի ժողովրդի, որը պատրաստ է դիմակայել արհավիրքին: Արևմտյան Հայաստանում ոչ միայն մեծամասնություն կազմող, նաև ողջ Թուրքիայով սփռված, նպաստավոր աշխարհագրական դիրք ունեցող, դրսից զենք ու զինամթերք ստացող հայ ժողովուրդը 19-րդ դարի վերջից սկսած պարբերաբար տեղահանվում ու կոտորվում էր: Բայց համազգային պայքար, ընդդիմություն չձևավորվեց: Ինչո՞ւ: Ժողովուրդը չէր ցանկանում տեր դառնալ իր գոյատևման խնդրին, հավատում էր թուրքական կառավարությանը և չէր ուզում հաշվի նստել ռեալության հետ, հույսը դրել էր Ռուսաստանի կամ Եվրոպայի վրա, մեր ազգային գործիչներին չէր հաջողվում պայքարի ոգի ու պատրաստակամություն ձևավորել...

Այս, հնարավոր այլ հարցերի ներքին քննարկումները մեզ են պետք: Մանավանդ այստեղ ազգային սնապարծությունը միայն ու միայն վնասակար ծառայություն կարող է մատուցել: Ինչպես, օրինակ, այս մեկը: Իբր «պատմագիտական ճշմարիտ ելակետ» ունենալու դեպքում գրողը (Գ. Մահարին – Ս. Ա.) կկարողանար «գեղարվեստական ընդհանրացումների օգնությամբ անմահացնել XX դարի իր պատմության ամենաողբերգական պահին հայ ժողովրդի ցուցաբերած անվեհերության պատմությունը»¹: Ոչ թե գոնե Վանի, Մուսա լեռան և նման մի քանի այլ տեղական նշանակության դեպքերի, այլ ... հայ ժողովրդի: Չեղած բանը գրողը ո՞նց անմահացնեց: Ավելի նախընտրելի է Գ. Մահարու մոտեցումը, որն ստիպում է իր հետ նույնիսկ չհամաձայնելով էլ՝ ողբերգության մեջ տեսնել մեղքի նաև մեր բաժինը: Մեր սխալներն այլևս ուղղել չենք կարող, բայց դրանց դասը յուրացնելը պարտադիր է²: Գ. Մահարին ընդգծում է դրանցից հատկապես մեկը՝ ազգային գործիչների գործունեության հարցը: Ընդ որում, եթե

¹ Մխիթարյան Մ., Գրողը և պատմական ճշմարտությունը: ՏՆՍ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների» ամս., Ե., 1967, թիվ 10, էջ 108:

² Սարուխանյան Մ., Դառը ճշմարտության զինվորը: ՏՆՍ «Գարուն» ամս., Ե., 2007, թիվ 5-6:

նրան որոշ դեպքերում կարելի է քննադատել ինչ-ինչ մեղանշումների համար, ապա ուղղակի անհնար է չհամաձայնել նրա գլխավոր կողմնորոշիչ սկզբունքի հետ: Մեր անհատուցելի ու անդառնալի կորուստների պատճառների մեջ անպայման քննելի է նաև ազգային գործիչների խնդիրը: Հենց այստեղ է (ծովածավալ կորուստների համեմատ անպտուղ գործունեություն), որ Գ. Մահարին հայտնաբերում է երգիծելին, երգիծանքով մերժելին: Նա ցույց է տալիս, որ Թուրքիայի ներքին կյանքին այդքան ակտիվ միջամտությունն անհետևանք չէր մնալու: Եթե այն չկարողանար լուծել իր գերխնդիրը, ապա անպայման վնասելու էր: Ցավոք, ոչ միայն չլուծվեց ազգային ազատագրության խնդիրը, այլև տեղի ունեցավ աննախադեպ ողբերգություն: Դրա համար էլ, կարծում ենք, նրա երգիծանքում այդքան շատ են ցավն ու տառապանքը, նույնիսկ մերկ, մարտնչող մերժողականությունը:

Որ մենք ցավալիորեն ձախողվել ենք, դա ակնհայտ է, և Գ. Մահարին վերջնական արդյունքի՝ պատմական ճշմարտացիության առումով անառարկելի է: Յուրաքանչյուր ազգի համար ամենակարևորը պետականության հետ կենսատարածքի և գենետիկ ֆոնդի պահպանումն է: Կուսակցությունների ու իրենց գործիչների վարկն ավելի կարևոր արժեքներ չեն, քան մեր անդառնալի կորուստները: «...Պատերազմից (առաջին համաշխարհային – Ս. Ա.) օգտվելու հայկական շարժումը ավարտվեց ահավոր ողբերգությամբ: Մեկուկես միլիոն հայերի կոտորածը վիթխարի աղետ էր մեր փոքրաքանակ ազգի համար, սակայն առավել մեծ աղետը այն էր, որ մենք կորցրինք հայրենիքը: Սա է առաջին համաշխարհային պատերազմի ընթացքում մեր ձգտման վերջնական արդյունքը»¹:

Այլ հարց, որ Գ. Մահարին տանուլ է տալիս ազգային գործիչների կերպարների գեղարվեստական համոզչության մեջ:

Պատմության փորձի մահարիական իմաստավորման այս մոտեցումներով վեպը դիտարկելիս ակնհայտ է դառնում, որ գործ ունենք իսկապես պատմագեղարվեստական ստեղծագործության հետ: Նրա կենցաղագրական պատկերներն ինքնանպատակ կոլորիտային չեն և հեղինակի առաջնային կամ միակ մտահոգությունն անդարձ կորու-

վածը գրական-գեղարվեստական փաստի տեսքով պահպանելը չէ: «Այրվող այգեստանների» գաղափարական միակուռ կառուցվածքն ակնհայտ է նաև վանեցիների առօրյա կեցության պատկերների բովանդակության զարգացումից:

Գ. Մահարին վեպից զգալի տարածք է հատկացնում Վանի թաղամասերի, փողոցների, տների, հասարակական վայրերի, վանեցիների կենսագործունեության կենտրոնների, նաև մերձակա աշխարհագրական միջավայրի, բնակավայրերի, պատմական հուշարձանների նկարագրությանը: Այդ պատկերները կարելի է պայմանականորեն բաժանել երկու տեսակի: Մի մասը հեղինակը ստեղծում է որպես վեպի հերոսների համար ընդհանուր կենսատարածք-համայնապատկեր, մյուս մասը՝ «ուզած-չուզած»՝ առանձին հերոսների տեղաշարժերով պայմանավորված:

Վանի քաղաքային տարածքից դուրս օբյեկտներից են լիճը («Ծով Նայիրի, Բիայնայի ծով, Հայոց ծով, Վանայ ծով»¹), Կոտուց կղզին, Աղթամար և Խեքա վանքերը, Հայոց ձորը, Կուռուպաշ, Էրմանց, մերձակա այլ գյուղեր, Ուրբաթ առուն և այլք:

Գ. Մահարին շատ ավելի մանրակրկիտ է Վանի նկարագրություններում: Ակնհայտ է այն անթաքույց հիացումները, որով վերստեղծում է «կանաչավարս, հեքեաթական գեղեցկուհի, հեքեաթ ու գեղեցկութիւն»² իր ծննդավայրը: Եվ իհարկե արժանի է մշտապես զվարթ-կենսալի Վանն այդ հիացումին: Այն, հակառակ քաղաքային ծանոթ համայնապատկերներին, առաջին հերթին անտառանման այգեստան-ծաղկանոց է՝ արևագօծ, բազմագույն, բազմաբույր և տրոփում է գոյության, մշտանորոգ կյանքի երջանկությամբ: Վեպով մեկ սփռված են առանձին փողոցների, բնակարանների, հասարակական վայրերի, հրապարակների, առևտրի և արհեստագործության կենտրոնների բազմաթիվ մանրամասն նկարագրություններ: Բնական ու ձեռակերտ այլ օբյեկտներ ևս, որոնք վանեցիների կենսատարածքն են, ուր ծավալվում է իրենց վիպական գոյության ժամանակը: Տեղադրության, կառուցվածքի, կահավորվածության բնորոշ յուրահատկությունների

¹ Հովսեփյան Բ., Հուշեր, Ե., 2003, էջ 131:

¹ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 100:

² Նույն տեղը, էջ 55:

առումով քաղաքային կառույցներն այնքան համոզիչ ու տեսանելի են, որ հաճախ թվում է՝ ոչ թե տեքստ ես կարդում, այլ շրջում ես Վանի փողոցներով: Ու այս քաղաքի վրա «Քամին երեկոյեան ծովից էր փչում, իսկ երբ բարձրանում էր լուսաստղը՝ սարից»¹: Անխտրականորեն ինքնամատուցվող բնական բարիքի մշտառկայությունը խաղաղաբեր է, ու թվում է՝ աշխարհի գոյությունից անպակաս է լինելու նաև Վանի գոյությունը. «Պիտի ապրի աշխարհը եւ պիտի ապրի Վանը»²: Ժամանակի մեջ անվերջության այս վստահությունը գալիք ողբերգությունն ընդգծելու միջոց է, որովհետև լինում է այն, ինչը թվում է, թե անհնարին է:

«Այրվող այգեստաններում» տարբեր առիթներով հիշատակվում են նաև համեմատաբար հեռու աշխարհագրական տարածքների բնակավայրերի անուններ (Պոլիս, Թիֆլիս և այլն): Սրանց մասին վանեցիների գերազանցող մեծամասնությունը գիտի միայն լսելով: Այդ բնակավայրերը չեն ներառվում իրենց ակտիվ կենսագործունեության ոլորտների մեջ:

Ինչևէ, ըստ Գ. Մահարու՝ 20-րդ դարասկզբի Վանն իր շրջակայքով հազարամյակների ընթացքում կայացած ավանդական հայկական բնապատմական միջավայր է: Չնայած նաև եկվոր այլազգիներով մասամբ բնակեցված՝ բայց այն հայոց կենսատարածքն է, որը, թվում է, պիտի լինի, մնա այդպիսին այնքան, քանի դեռ կա աշխարհը:

Գ. Մահարու Վանը բնակեցված է ազգային-տեղական կոլորիտը կրող-պահպանող հայերով: Նրանք զարմանալիորեն կենսական, բազմազան, իրար չկրկնող ոչ թե զուտ գրական-գեղարվեստական կերպար-մտահղացումներ են, այլ ինքնատիպ մարդիկ: Ու հենց դա՝ կենսականորեն համոզիչ ու լիարյուն լինելն է նրանց դրականորեն առաջնահերթ տարբերակիչ հատկանիշը: Վեպի գեղարվեստական տարածքն ու ժամանակը լցնող մարդկանց բազմազանությունը հանրագիտարանային է. նրանք ներկայացնում են հնարավոր հատկանիշների մեծ բազմազանություն: Համենայն դեպս, տպավորությունն այնպիսին է, որ դժվար է ցույց տալ սոցիալական որևէ շերտ, Վանի

¹ Նույն տեղը, էջ 19:

² Նույն տեղը, էջ 56:

քաղաքային և հայկական էթնիկ նկարագրի ամբողջացման առումով կարևոր մարդկային որևէ տեսակ, որ անտեսել է Գ. Մահարին: Մի նշանակալի առանձնահատկություն ևս. ն գլխավոր, ն երկրորդական կերպարների այդ առատությունն իմաստավորված է համարժեք, իրար չկրկնող բազմազանությամբ: Մարդկային ճակատագրերի ու նկարագրերի ընդգրկման այդպիսի ընդարձակության համար անհրաժեշտ հեղինակային տաղանդի առկայությունն անմիջապես աչքի է զարնում:

Հետաքրքիր է նաև այն, որ վանեցիներն իդեալականացված չեն նույնքան, որքան որ միջմարդկային իրենց հարաբերությունները: Հաճախ ծիսական (ըստ էության կամ արտաքին-ձևական) արարողակարգ հիշեցնող նրանց կեցությունը և հարաբերությունները նույնիսկ նույն կերպարի շրջանակներում համատեղում են մարդկային տեսակին բնորոշ լավն ու վատը, ցածրն ու բարձրը: Նրանք զբաղված են իրենց առտնին հոգսերով, ավանդաբար հղկված, կայունացած ձևերի ու նորմերի մեջ սովորական դարձած գոյության ամենօրյա զբաղմունքով: Վանեցիներն իրենք իրենց աչքում էլ իդեալական չեն, սակայն ն իրար, ն իրենց հարաբերությունների մեջ լավն ու վատը, կեղծն ու անկեղծն ընդունում են այնպես, ինչպես որ դրանք կան: Աշխարհի, իրենց կենսակերպի, ճակատագրի ու հարաբերությունների չիդեալականացված այդ նկարագրում դիտարկելի է վեպի ցանկացած պատկեր, ուր ներկայացվում են վանեցիները: Օհանեսի ու իր եղբայրների ճակատագրերի, հարաբերությունների բնույթի, այլ կերպարների հետաքրքիր, բայց անգամ անսովոր կենսակերպի, վարքի բազմաթիվ նկարագրություններ արձակագիրը չի ներկայացնում իբրև գյուտ, զարմանալի ու աննախադեպ մի բան: Կարծում եմք՝ պատկերների այս շարքում դիտարկելի է անգամ Արամի և Սեդրակ աղայի կնոջ՝ Մաքրուհու ինտիմ կապի պատմությունը: Սա միանգամայն տարբեր է Արամի և Դավոյի հարսնացուի հարաբերությունների ու դրա հետևանքների պատմությունից: Ըստ Գ. Մահարու՝ Սեդրակի վարքագիծն ու նկարագիրն այնպիսին է (տնից դուրս է սպառում իր ժամանակը, կինը հաճախ մենակ է մնում, ինքը շաշավուն մեկն է

(«ընդոշ»¹) և այլն), որ Արամի տեղում հանգիստ կարող էր վանեցի ուրիշ մեկը լինել: Այսինքն՝ խնդիրը հենց միայն Արամով պայմանավորված չէ: Սա նույնքան սովորական կենսական մի հանգամանք է, ինչքան որ, ասենք, Համբարձումինը Պոլսում, Օհանեսի և Վերծինի կապը, անծանոթուհու վերաբերյալ Օհանեսի մտքերը և այլն: Բայց ակնհայտ անվիճելի է և Գ. Մահարու ասելիքը. ազգային-քաղաքական գործիչը կենցաղային որոշակի նկարագրի պարտավորություն ևս ունի:

Վանեցիները հաշտ են այն կենսակերպի հետ, որի մեջ են իրենք, ավելի ճիշտ՝ որն իրենցն է: Դա միջմարդկային հարաբերություններում և յուրաքանչյուրի ներաշխարհում կայունացած համակեցության² մի ձև է, որի թերությունների, նույնիսկ արատների նկատմամբ գոնե անտարբեր լինելն ավելի ձեռնառու է, քան այդ համակեցությունը քանդելը: Վերջինը զուրկ է շոշափելի, համոզիչ երաշխիքներից, կասկածելի, նույնիսկ անցանկալի է իր անիմանալիությամբ: Ազգային-տեղական ինքնատիպությամբ նշանակալի այս համակեցությունը Գ. Մահարին ոչ գունազարդում-իդեալականացնում է, ոչ էլ ժխտում: Նա հաճախ երգիծում է այդ համակեցությանը բնորոշ մեծ ու մանր թերությունները, սակայն չի ժխտում երբեք: Ընդհակառակն, նա իր հերոսները, նա ինքը լցված են Վանի ու վանեցու գալիքի վտանգվա-

¹ Նույն տեղը, էջ 198:

² Ա. Ստեփանյանը «համակեցություն» հասկացությունն օգտագործում է մշակութաբանական ավելի ընդարձակ իմաստային ընդգրկումով՝ իբրև քաղաքակրթություններին բնորոշ և նրանց տարակերպությունը պայմանավորող առանձնահատկությունների ամբողջություն. «Այն (քաղաքակրթությունը - Ս. Ա.) բովանդակում է ընկերային համակեցության մի տարակերպ, որը ձևավորվում է համաձայն որոշակի աշխարհագրական, էթնաժողովրդագրական, պատմական, մշակութային, մտահոգվոր-կրոնական, տնտեսական, քաղաքական և այլ ենթահիմքերի: Յուրաքանչյուր դեպքում այդ ենթահիմքերն առանձնահատուկ են» (Ստեփանյան Ա., Քաղաքակրթական հավասարակշռության հիմնախնդիրը Մեծ Հայքում: Տես «Վեմ» ամս., Ե., 2009, թիվ 3(28), էջ 35:

Մեր օգտագործմամբ հասկացությունն ունի ավելի նեղ ընդգրկում և նշանակում է ժամանակով (20-րդ դարի սկիզբ) ու տարածությամբ (Վան և հարակից շրջաններ) սահմանափակ հայկական էթնիկ միջավայրին բնորոշ կենսական հանգամանքների փոխապայմանավորված կայունություն, հավասարակշռություն:

ծության կանխազգացումով, տազնապով: Դեպքերի ընթացքն աստիճանաբար ձևավորում է այդ ապագան՝ իբրև անշրջելի և անհատուցելի ողբերգություն:

«Այրվող այգեստաններում» իսկապես զգալի տեղ են զբաղեցնում վանեցիների առօրյայի, կենցաղի, սովորությունների, էթնիկ (ընդհանրական-հայկական) և տեղական տոների, քաղաքային-զանգվածային նիստուկացի, ծիսական արարողությունների և ծիսականացված կենցաղավարության պատկերները: Դրանից էլ՝ հերոսների, ընդհանրապես Վանի ամենօրյա կեցության մանրաքանդակ, դանդաղ ու ասեղնահյուս նկարագրությունը: Այս իմաստով բնորոշը, ամենից շատ տեղ ու ժամանակ լցնողն Օհանես աղայի կերպարն է: Վեպը հիմնականում ներկայացնում է նրա կյանքի միջնամասը: Օհանեսի գոյությունը կեցության ամենօրյա ծես է, որը հավասարապես ընդգրկում է թե՛ կենցաղը, թե՛ մարդկային հարաբերությունները, թե՛ աշխատանքային գործունեությունը: Սա վեպի սկզբում խաղաղ, ինքնավերարտադրվող, գալիքով չմտահոգվող, նույնիսկ ավելին՝ գալիքի համար վստահ կյանքի պատում է: Պատահական չէ, որ Գ. Մահարին ստեղծագործությունն սկսում է խաղաղ կյանքին բնորոշ պատկերով՝ բարեկեցիկ ընտանիքում հերթական երեխայի ծնվելու իրադարձությամբ: Երեխայի հոր (Օհանես) և տատմոր (Թառիկ) երկխոսությունը որքան ուրախ նորության աչքալուսանք է, նույնքան էլ ծես: Թեև ինքնարուխ ու հանպատրաստից՝ բայց նույնքան ծիսական իմաստ ունի նորածնի առիթով կազմակերպված խնջույքում Օհանես աղայի ինքնամոռաց պարը: Չնայած կատարմամբ «նրա այդ պարը չէր տարբերուի մի արաբաջի Սենոյի, մի Բուռնազի Սիմոնի պարից»¹, բայց միանգամայն այլ է պարողի հոգեվիճակով: Դա ինքնավստահ, գալիքի մեջ լուրջ վտանգ չտեսնող, ժառանգություն ստացած շեն օջախի բարգավաճման համար իր ներդրումով պարզերես հաջողակի ծիսական տուրքն է տոհմի ավագի՝ պապի հիշատակին: Թվում է, թե դժվար է հոգեբանական ու կենսական այլ դրդապատճառներով մեկնաբանել Օհանեսի պարը: Բայց, որքան էլ տարօրինակ է, եղել է նաև այսպիսի մեկնաբանություն. «Այդ պարի անսանձ, հախուռն

¹ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 61:

ոիթմերը խորհրդանշում են պարտվող քաղաքի անփարատելի տագնապները»¹: Ակնհայտորեն անտեսվել է վիպական կառույցում Օհանեսի պարը ներկայացնող պատկերի տեղն ու ժամանակը:

Ինչպես ծնունդը, վանեցին մահը ևս կարող է նշանավորել—նախապատրաստել ծիսական որոշակի արարողությանը: Եթե, իհարկե, դա սպանություն, անժամանակ կամ բռնի մահ չէ: Անձնական կարգի բազմաթիվ նշանավոր իրադարձություններով լի, ապրված հարուստ և իմաստավոր կյանքի բնական ավարտին հասած Սրբուհին (Օհանեսի մայրը) առանց իրարանցման նախապատրաստվում է իր հանդերձյալ կեցությանը: Նախապես մտածված մանրամասնություններով նա ծառայում է գերդաստանի անդամներին, նվերներ բաժանում, տալիս վերջին հանձնարարությունները և աննկատ հեռանում, ասես չի էլ եղել այս աշխարհում:

Ընդհանրապես ասած, ինչպես նկատել են «Այրվող այգեստաններին» բոլոր անդրադարձածները, առաջին իսկ էջերից ակնհայտ է էթնիկ կայուն ու ավանդական կոլորիտի նշանակալի առկայությունը: Վանեցի հերոսներից յուրաքանչյուրն այդ կոլորիտային համակարգում ունի իր խոսքի, շարժումների, կենցաղավարության ու աշխարհընկալման, ի վերջո՝ կեցության անհատականությունը: Ավանդականությամբ թեև հաստատ ու կայուն են կոլորիտային համակարգի առանցքային տարրերը, բայց և Գ. Մահարին չի անտեսում կերպարների վարքի այնպիսի դրսևորումները, որոնք խախտում են կոլորիտին բնորոշ ավանդույթը, էթիկան ու քարոյականությունը: Դա վանեցի հերոսների կյանքի անընդգրկելի բազմազանության դրսևորման ձևերից մեկն է:

Սակայն կյանքը և համակեցությունը հաստատ պահող մի բան մնում է անխախտ: Դա այն է, որ դարավոր ավանդույթով նիստուկացի, մեծ ու փոքրի, կին—տղամարդու, ունևոր—չունևորի հարաբերությունների մեջ ամեն ինչ պիտի պահպանվի սրբորեն: Օհանեսը, թեև կուզ ձևականորեն, առավոտվա սուրճը, ըստ իր սովորության, կնոջից պիտի ուզի՝ իբր մոռացած լինելով նրա ծննդկան լինելը: Նրա առաջ

¹ Աղաբաբյան Ս., XX դարի հայ գրականության գուգահեռականներում, գիրք առաջին, Ե., 1983, էջ 247:

ծառայության մեջ հնազանդ են ոչ միայն աղջիկն ու կինը, նաև եղբայրները, անգամ մայրը: Տոհմական նիստուկացի մեջ տիրոջ և սոցիալական դիրքով ավագի նրա կարգավիճակն անվիճարկելի է՝ կենսական բոլոր հանգամանքների համար ենթադրվող ողջ ծիսակարգով: Ընդ որում, ինչպես Օհանեսը, այնպես էլ արյունակից և ոչ արյունակից շրջապատը դա չի ընդունում իբրև պարտադրանք: Ճիշտ հակառակը՝ դա նրանց կեցության անհրաժեշտ նորման է, որը խախտվելու դեպքում բոլորի կյանքը շավղից դուրս կգա: Իրավունքի, պարտականության, դերի համապատասխան ծիսակարգով հստակեցված, ավելի շուտ՝ որոշակիացված ու այդքանով էլ ներդաշնակ մի աշխարհ է, ուր յուրաքանչյուրն իր տեղում է՝ պայմանականություններով ու փոխադարձ կապերով սեփական գոյությունն իմաստավորող: Ինչպես որևէ տեղ աշխարհում, այստեղ էլ չկա բացարձակ լավ կամ վատ, ճիշտ ու սխալ. կա կեցությունն իմաստավորող և կյանքի շարունակականությունն ապահովող մի հատիկ բացարձակ չափանիշ, որն է նպատակահարմարությունը: Այս աշխարհում մարդկանց մեջ տարբերությունները շատ են ակնհայտ, սակայն դա նույնքան բնական է, ինչքան որ բնության նախասահմանված բարիքների (առավոտը, արևի լույսն ու ջերմությունը, Վանա լճի գեղեցկությունը և այլն) հավասար ինքնաբաշխումն ամենքին:

Բայց քանդվելու է ծիսականությամբ թեև հետաքրքիր, թեև ազգային—պատմական ոգի ունեցող, նաև կայուն այս աշխարհը: Նրա վերջնական կործանումը գալու է իբրև Վանի հայաթափություն: Կենսակերպի և աշխարհընկալման այս տարբերակը-դադարելու է մշակութային իրողություն լինելուց: Հայրենի կորուսյալ եզերքի հետ մեկընդմիջտ կորչելու է և վանեցիների կենսակերպը: Արդեն նախկին վանեցիների հավաքներն ավելի շուտ անդառնալի կորուստներն են ընդգծելու, քան իրենցով փրկվածի հարատևությունը: Այս վանեցիները, գիտակցեն դա, թե ոչ, վերջին մոհիկանների իրենց կյանքն իմաստավորելու են ոչ այնքան վանեցուն բնորոշ կեցությամբ ու կենցաղավարությամբ, որքան խոսք ու զրույցի մակարդակում իրական—անիրականի, ողբերգականի և հերոսականի, կսկիծի ու կարոտի, հույսի և հիասթափության շաղախով Վանի միջը հյուսելով, որի մեջ ինքնատիպու-

թյան էական բաղկացուցիչներից մեկն էլ լինելու է վանեցու կեցության ընդգծված ծիսականությունը:

Եղած-անցածը հետադարձ հայացքով միֆականացնելու ինքնատիպ դրսևորումներից մեկն էլ Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններն» է: «Երբեմն «պարտիզանական կռիվներով», երբեմն՝ կեղծ նահանջներով և վերջապես փայլուն մի ձակատամարտով նա (Գ. Մահարին - Ս. Ա.) անհայտությունից խլեց ու իր հայրենիքին վերադարձրեց իր Վանը, և մեծ գրող ու այդպիսով մեծ հայրենասեր Գուրգեն Մահարու այդ Վանն արդեն անկորնչելի է: Դա ոչ միայն այլևս անկողոպտելի մասն է հայ գրականության, այլ նաև հայ ապագա իրականության»¹: Ցավալիորեն կասկածելի է թվում գրողի լավատեսությունը (Վանը լինելու է հայ ապագա իրականության անկողոպտելի մասը), բայց Վանն արդեն իսկ հայ գրականության անկորնչելի մասն է:

Իհարկե կարելի է շարունակել մահարիական Վանին, վանեցիներին, նրանց կեցության յուրահատկությունների թվարկումը: Եվ դա էլ ավելի կհաստատի այն, ինչն ակնհայտ է վեպի հենց սկզբից. Վանին բնորոշ է ազգային-ավանդական նկարագրով կենսակերպը, կյանքը սովորական դարձած հունի մեջ պահող համակեցության մթնոլորտը և այլն: Ու թվում է, թե այդպես էլ շարունակվելու է ապագայի մեջ, ինչպես որ անընդմեջ եղել է անցյալում:

Սակայն, ավաղ, Վանին և վանեցիներին չլսված-չտեսնված փորձություններ են սպասվում: Նրանք դեռ չգիտեն, բայց իրենց գոյության հիմքերում արդեն տեղադրված է դանդաղ գործողության ումբը, որը սպառնում է ամենակարևորին՝ կյանքի կարգավորվածությանն ու համակեցությանը: Ուրեմն և գոյությանը: Բոլորովին էլ պատահական չէ, որ Գ. Մահարին վեպն սկսում է մանկան ծննդով և ավարտում Վանի հայաթափությամբ: Ըստ Գ. Մահարու վեպի պատկերների՝ հայության դարավոր համակեցության ավերումը չի եղել միանգամից, ժամանակի կարճ հատվածի մեջ: Այն սկսվել է վաղուց, աստիճանաբար, ասես մտահոգվելու առիթ չտվող կյանքի հանգամանքներում, երբ կարելի էր վատահ լինել, որ քանի դեռ կա աշխարհը, լինելու է նաև Վանը:

Զթողնելու համար այնպիսի տպավորություն, որ իբր Գ. Մահարին

¹ Մաքսիմ Կուլեբնով, Սպիտակ թղթի առջև, Ե., 2004, էջ 123:

րին Վանի (իմա՝ Արևմտյան Հայաստանի և արևմտահայության) կորստի պատճառը միայն հայության մեջ է տեսնում, ասենք, որ նա բազմիցս ընդգծում է հայությանը սպառնացող թուրքական վտանգը: Մանավանդ համաշխարհային պատերազմն սկսվելու պահից դա այլևս չի թաքցվում և ակնհայտ էր թե՛ հայերի, թե՛ թուրքերի համար: Միայն նորից վերադառնալով վեպի միջոցով Գ. Մահարու ասելիքին, հիշեցնենք, որ նա առավելապես կենտրոնացած է հայության դերի վրա:

Օհանես աղան վատ երազ է տեսել, բայց դրա վրա չի էլ ուզում կենտրոնանալ, անգամ կարող է դրա համար համարյա ոչինչ չասող բացատրություն էլ գտնել. «Մարտողութիւնս վատ ի»¹: Ասես մտահոգվելու բան չկա էլ, մանավանդ որ նախորդ օրը տղա է ունեցել, որի համար շատ ուրախ է, իսկ դրսում արևով ու լույսով լեցուն, այգեստանների վրա կանգնած թոնրի ծխով առավոտներից մեկն է, տունը՝ լի, գործը՝ եկամտաբեր:

Բայց եթե սա կարելի է համարել զուտ անձնական կարգի կանխանշան, ապա շատ չանցած՝ մեկը մյուսի ետևից Վանում իրար հաջորդում են իրադարձություններ, որոնք համազգային նշանակություն ունեն: Այդ իրադարձություններից յուրաքանչյուրը սառը ցնցուղի ազդեցություն է ունենում թուրքական վտանգը կանխազգացող, բայց դեռ շատ թե քիչ ապահով կյանքով ապրող, իրենց համակեցությամբ ինքնավստահ վանեցիների վրա:

Մինչդեռ ժամանակն աշխատում է վանեցիների դեմ՝ կազմալուծող հարվածներ հասցնելով նրանց համակեցությանը: Առաջին լուրջ հարվածը «քոլոզների» թղթերն են: Ակնհայտ է, որ դրանց նախաձեռնողներն աշխատում են ահաբեկելու սկզբունքով: Նպատակն ազնիվ է. համազգային պայքարի համար անհրաժեշտ միջոցներ հայթայթել: Բայց ձևն ավազակային է, անհարգալից, վստահություն չներշնչող, անգամ ավելին՝ այդ գործի նվիրյալների դեմ տրամադրող, նպատակի ազնվությունը կասկածի ենթարկող: Իհարկե, և Փանոս էֆենդին, և Սիմոն ու Օհանես աղաները, մեղմ ասած, առանձնապես աչքի չեն ընկնում ո՛չ իրենց ազնվությամբ, ո՛չ էլ ազգանվեր գործունեությամբ:

¹ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 23:

Բայց «քոյոզների» անխոհեմ վարքն է նրանց հնարավորություն տալիս ասել անվիճարկելի ճշմարտություններ:

«— Ազգ մենակ անոց չի պատկաներ,— վրդովուեց Փանոս էֆէնդին,— մենք պակաս չենք մտածեր ազգի մասին... թող մարդու պէս կանչեն, բացատրեն, գումար նշանակեն, ստացականով վերցնեն, մեր ալ քոնթրոլով ծախսեն... Այս ինչ բարք է... ինչ սեւ քոյոզ, ինչ կարմիր քոյոզ... այս ինչ անպատուարքեր ձեւ է, ջանքով...»¹:

«Տանել այս կոյտ ոսկին եւ դնել սանդի մեջ, ո՞ւմ համար, ինչի՞ համար... իր տարիների աշխատանքը: Եթէ ազնի գործի համար է, ինչո՞ւ չեն գալիս, օր—ցերեկով՝ տուն կամ խանութ,— Օհանէս աղա, յանուն ազգի փրկութեան՝ այսքան ոսկի տուր... Օ, նա տեղնուտեղը կը հաշուէր պահանջուած գումարը... Իսկ այս ինչ ձեւ է, սրիկայական, աւազակային ձեւ... Քոյոզ, ք...»

— Փարայ մ'ալ չնմ տայ,— բարձրաձայն գոչեց Օհանէս աղան...»²:

Ինչ խոսք, ակնհայտ է, որ երկու երևելիներն էլ իրենց լացն են լացում, որի իմաստը փող չտալն է: Հազիվ թէ նրանք իրենց կարողության մի մասը սիրով նվիրաբերեին համազգային գործին: Բայց որովհետև ազգային գործիչը ճիշտ վարք չի դրսևորում, սրանք արդար բողոքավոր լինելու ակամա հնարավորություն են ստանում: Միանգամայն այլ է Մխոյի տարբերակը: Գործի «մութ» լինելը (խմիչքից թեկուզ մասամբ մշուշված ուղեղով) գլխի է ընկնում նաև նա: Քրտինքով իր հացը վաստակող այս մարդու կարծիքն ազնիվ է, չունի անձնական շահի ոչ մի ենթաշերտ. «Կարգին մարդիկ մեծ նպատակի համար չեն դիմի այդպիսի ձեւի,— բեր փողը, դիր սանդի մեջ, գամ, առնեն, տանեն...»³:

Վանի և վանեցիների համակեցությանը բնորոշ արտաքո խաղաղությունն օր օրի լցվում է արդեն ողջ հանրությանը վերաբերող իրադարձություններով, տագնապներով: Դրանց առանձնահատկությունն այն է, որ բոլորն էլ արտակարգ, մինչ այդ չլսված—չտեսնված, ամենավատ երևակայությամբ անգամ անկանխատեսելի դեպքեր են: Բոլորն էլ՝ հայի մտքի արգասիք ու ձեռքի գործ, որով էլ՝ ավելի բարոյալքող և

¹ Նույն տեղը, էջ 54:

² Նույն տեղը, էջ 66—67:

³ Նույն տեղը, էջ 72:

կազմալուծող: Դրանց թվում՝ Աղթամարի հոգևորականների սպանությունը և եկեղեցու թալանը, Գափամաճյան Պետրոսի սպանությունը: Սրանք դատաստանի, քաղաքական գործունեության կամայականության դրսևորումներ են, որոնք հասարակության մեջ խորացնում են անպաշտպան լինելու համոզմունքը՝ հակառակ անգամ հեղինակավոր գործի (Վռամյան) վստահեցումների: Հասարակական կեցությանը բնորոշ տագնապները ներկայացվում են հատկապես Օհանէսի կյանքի օրինակով, որում վերը նշված դեպքերի բացասական նշանակությանն ավելանում են նաև զուտ անձնական կարգի հանգամանքները՝ մոր մահը, հակառակ իր կամքի՝ գոմն ու ախոռը գենքով լցված լինելու պատճառով կանխատեսելի վտանգները և այլն: Ըստ վիպական գործողությունների՝ ազգային գործիչներից վանեցին դեռ օգուտ չի տեսնում, բայց վնասն ակնհայտ է: Հայերը բաժան—բաժան են եղել ըստ կուսակցական պատկանելության, առավելապես զբաղված են ներքին խառնակցություններով, հաճախ անգիջում անհանդուրժողականության դրսևորումներով հարաբերություններ և ազդեցության ոլորտներ ճշտելով: Մինչդեռ թշնամին քնած չէ. շատ լավ տեսնում ու հասկանում է իրեն ձեռնտու այդ մթնոլորտը և ինքն էլ խորամանկորեն հայերի մեջ բորբոքում է կասկածի, առելության մթնոլորտը: Իսկ հայ ազգային գործիչները շատ ուշացումով պիտի գլխի ընկնեն, որ Վանի ոստիկանապետի սադրիչ վարքը չհասկանալով՝ սխալվել են իրենց հայրենակիցների վերաբերյալ մահավճիռ որոշումներ կայացնելիս: Վանի բնակչությունը կամա—ակամա քաղաքականանում է, և նրանց համակեցության վրա էական ազդեցություն ունենում հատկապես դաշնակցական գործիչների բարոյական նկարագիրը: Ցավոք, դա առավելապես կազմալուծող է: Այս իմաստով կարևոր են հասարակական հնչելություն ստացած երկու դեպք: Մեկը ներկայացվում է Միհրան Մանասերյանի օրինակով, ով հարազատ քրոջ ամուսնուն սպանելու գնով կուսակցական ղեկավարների շնորհիվ դառնում է «Հայոց ձորի կոմիտեն, Խեքայ վանքի եւ նրան պատկան կամ ոչ պատկան հողերի տերը»¹: Հաջորդը՝ ոչ պակաս ցավալի մի դեպք, Դավոյի անձնական ողբերգությունն է: Արամի անխոհեմ և բարոյագուրկ վարքը

¹ Նույն տեղը, էջ 223—224:

Դավոյին դարձնում է կոյր վրիժառու, որից դարձյալ միայն թշնամին է շահում:

Ահա այսպես, դեպքը դեպքի վրա կուտակվելով՝ մի կողմից մերկացնում է դաշնակցական գործիչների ազգափրկիչ գործունեության անարդյունավետությունը, մյուս կողմից՝ խաթարում, վտանգում վանեցիների համակեցությունը, ազգային համաձայնությունը, որը առաջիկա փորձություններում կարող էր լինել հայ ազգաբնակչության փրկության միակ ռեալ երաշխիքը:

Գ. Մահարու վեպի ողբերգականությունն սկսվում է Վանի համակեցության խախտումով և ավարտվում Վանի և վանեցու վերջնական կորստով: Ակնհայտ է, որ դրանում նա, առանց որևէ չափով զգուշանալու, տեսնում ու ցույց է տալիս նաև դաշնակցական գործիչների մեղքը: Ավելին, ըստ իր խոստովանության, դա է իր ստեղծագործության ասելիքի մեջ էականը. «Որքանո՞վ բարեյաջող եղաւ նրանց (դաշնակցական գործիչների – Ս. Ա.) բարի նպատակով կեանքի կոչուած միջամտութիւնը. ինչ սխալներ գործուեցին այդ ճիշտ ճանապարհի (արևմտահայության փրկության – Ս. Ա.) վրայ, — այս մասին է խօսում իմ գիրքը...»¹:

Վեպի վերջին՝ 27-րդ ասքը ներկայացնում է նոր, փոփոխված կենսական հանգամանքները: Ետևում են մնացել կոտորածի սարսափները (թեև մանավանդ Վանից դուրս ամեն ինչ դեռ դրանով է շնչում), ինքնապաշտպանության հերոսականությունը, հայ կամավորականների և ռուսական բանակի փրկարար մուտքը Վան և այլն:

Բնության մեջ ոչինչ չի փոխվել:

«Ծովից ոչ հեռու փռուել է հնադարեան քաղաքը, որպէս կանաչավարս հեքեաթական գեղեցկուհի, որպէս հեքեաթ, որպէս գեղեցկութիւն:

Այգիներ, այգիներ ու այգեստաններ, ու ծովը կապոյտ, նորից ներկուած կապոյտով, ցնորքի պէս, չլինելու չափ կապոյտ ծովը, քաղաքի զովասուն փողոցները, ջրուած եւ անելուած, հող, ջուր ու թարմութիւն բոլորող փողոցները, որոնք վերածուել են հիմա ոչ հարուստ տօնավաճառի»²:

¹ Նույն տեղը, էջ 632:

² Նույն տեղը, էջ 523:

Սակայն վանում նկատելիորեն փոխվել է կյանքը՝ ընկնելով այլ հունի մեջ: Թվում է, թե աստիճանաբար հաստատվում է ինչ-որ նոր, փխրուն համակեցություն, որը կարող է փարատել կորուստները, լցնել կյանքն ապրելու, արարելու եռանդով, գալիքի նկատմամբ հավատով: Բայց թե՛ Վանին, թե՛ հայությանն ընդհանրապես վիճակված չէր ապրել խաղաղ կեցության ապահովությունն իր երկրում:

Հեղինակն անկեղծ է իր ասելիքի մեջ, չի զգուշանում, ենթատեքստերի և կիսատոների լեզվով չի խոսում: Այն, ինչ ներկայացնում է դաշնակցական գործիչների կենսակերպի ու վարքագծի ուղղակի պատկեր-նկարագրություններում, հավասարապես ընդգծում է նաև բնիկ վանեցիների առտնին կյանքի նկարագրություններում: Հետևաբար ճիշտ և ընդունելի չէ վեպի գնահատականներում տարածված այն ընդհանուր մոտեցումը, որով վանեցիների կյանքի պատկերների բովանդակությունն առանձնացվում է դրական գնահատանքով, իսկ մնացյալի մեջ ընդգծվում է հեղինակի գաղափարական սայթաքումը: Եթե կարելի լիներ պայմանականորեն առանձնացնել և մի կողմ թողնել պատկերների երկրորդ խումբը, ապա միևնույն է, ուշադիր ընթերցողը վանեցիների կյանքի, Վանի անցուդարձի մահարիական նկարագրերում անպայման կգտներ նույն բովանդակության ասելիքը, ինչը որ մերժելի է համարվում ազգային գործիչների վերաբերյալ էջերում:

«Այրվող այգեստաններ» վեպում ազգային կոլորիտն ինքնանպատակ համայնապատկեր չէ. այն ծառայում է վեպի հիմնադրույթի արտահայտմանը:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ՏԵՂԻՆԱԿԻ ՆԵՐԿԱՅՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԵՐԸ

Բազմազան են հնարավոր այն մոտեցումները, որոնցով կարելի է ուսումնասիրել գեղարվեստական գրականությունը: Ամենահետաքրքիրներից մեկն էլ հեղինակի ստեղծագործական անհատականության իրողությունների որոշակիացումն է: Ինչպես ցանկացած ստեղծագործություն, գեղարվեստական գրականությունը ևս ոչինչ

ավելին չէ, քան իր հեղինակը: Գրական երկը չի կարող լինել ավելի նշանակալի, ինքնատիպ և այլն, քան է հեղինակը բնական օժտվածությամբ, կենսափորձով, մտավոր-ստեղծագործական կարողություններով: Նրանում հեղինակի մարդկային և ստեղծագործական նկարագրից, կարողություններից ու ընդգրկումներից դուրս ոչինչ չի կարող լինել: Հաճախ անգամ հեղինակի համար հեշտ գործ չէ բացատրելը, թե ինչ գումարելիների արդյունքով է ի վերջո ամբողջացել իր ստեղծագործությունը՝ գիտակցականի և ենթագիտակցականի, կենսափորձի և երևակայության, կանխամտածվածի և հանապատրաստի, բազմաթիվ այլ գործոնների ինչ մասնաբաժնով կամ ինչպիսի համադրություններով: Սակայն մի բան անվիճելի է. ստեղծագործությունն ինքը հեղինակն է: Նույնիսկ ամենաանկարևոր թվացող ստեղծագործության մեջ պատահաբար առկայողի տպավորություն թողնող երկրորդական իրողությունները հեղինակի գիտակցված կամ ինտուիտիվ ստեղծագործական ակտի արդյունքն են: Ի վերջո՝ դա արարում է հայտնի բանաձևով՝ ըստ իր պատկերի ու նմանության: Մենք այդ մասին մեզ հաշիվ տալիս ենք, թե ոչ, բայց ցանկացած ստեղծագործության ուսումնասիրություն խոշոր հաշվով հանգում է մի բանի՝ հեղինակի և իր ստեղծագործելու խորհրդի ճանաչման փորձին: Սա հաճախ անսպառ խնդիր է նույնիսկ ոչ դարակազմիկ նշանակություն ունեցող հեղինակների ստեղծագործության ուսումնասիրության դեպքում:

Ճիշտ կլինի այստեղ մի վերապահում անել. ժամանակի մեջ գեղարվեստական գրականությունը կարող է նաև վերափնաստավորվել, ձեռք բերել մինչ այդ չնկատված բովանդակային նրբերանգներ: Սակայն այս դեպքը կարող է պայմանավորված լինել ժամանակների փոփոխությամբ: Այսինքն՝ նոր սերնդի արդեն զգալիորեն փոփոխված արժեքային համակարգի չափանիշներով իրենից առաջ ստեղծված գեղարվեստական փաստի վերագնահատմամբ: Ոչ թե ստեղծագործությունն է լրջորեն փոխում իր բովանդակությունը, երևում մինչ այդ թաքցրած անմատչելի ու անձանաչելի ինչ-ինչ արժեքներով, այլ ավելի հաճախ նոր սերունդն է նրանում առկան գնահատում ոչ այն արժեքներով ու տեսանկյունով, ինչ նախորդը: Այս դեպքում չի բացառվում ստեղծա-

գործության օբյեկտիվ բովանդակությունից, ինչպես նաև հեղինակի նպատակադրումից և մարդկային նկարագրի ճիշտ ճանաչողությունից հեռացումը: Այդպիսի հեռացումները, եթե նույնիսկ հասարակական անհրաժեշտություններ էլ լինեն, միևնույն է, զգալիորեն վտանգում են թե՛ ստեղծագործության, թե՛ հեղինակի, թե՛ հասարակական հանգամանքների ճշմարիտ պատկերի ճանաչումը՝ դառնալով հավելաբարումների, չպատճառաբանված իմաստավորումների դրսևորում: Անցյալի արժեքների վերագնահատումը տարբեր ժամանակների և սերունդների երկխոսության, փոխըմբռնման, մշակութային ժառանգորդման ձևերից մեկն է, որը, սակայն, կարող է արդարացվել միայն ճիշտ ու չափավոր գործադրմամբ: Առավել կարևոր ու առաջնահերթ պետք է համարել իրողություններն ըստ իրենց ժամանակի հասարակական կեցության և մտածողության ճանաչելն ու գնահատելը: Միջնադարյան մշակույթի կանխակալ մերժողական գնահատականների մասին խոսելիս Ա. Գուրևիչը հենց այդպիսի մոտեցման կարևորությունն է ընդգծում՝ իբրև ճշմարիտ ճանաչողության մեթոդ. «Միջին դարերի նկատմամբ պետք է գործադրել համարժեք չափանիշներ, միջնադարյան մշակույթը քննարկել իր սեփական տրամաբանության լոյսի ներքո, փորձել հասկանալ այն «ներսից»¹: Ժամանակների մեջ փոխվում են մարդկանց համար հիմնարար նշանակություն ունեցող կենսական արժեքները: Հետևաբար անցյալի արժեքների գնահատման մեջ չսխալվելու, արդիականացումից խուսափելու երաշխավորված տարբերակը համակարգայնության և պատմականության մեթոդների համատեղումն է: Ինչպես ասվածից ակնհայտ է, խոսքն այստեղ նույն ստեղծագործության, մշակութային իրողության տարժամանակյա տարրնթերցումների, տարրնկալումների մասին է: Մինչդեռ խնդիրը միայն սրանով չի ավարտվում: Նույնիսկ նույն ժամանակի մեջ ստեղծագործության ամբողջական, սպառիչ ընկալումն է համարյա բացառվում, ինչպես նշում է Ջ. Ավետիսյանը. «Երկի ներքին օբյեկտիվ կյանքը մշտապես ենթարկված է տուրբյեկտիվ ընկալմանն ու գնահատմանը: Գեղարվեստական երկի համակառուցյը կողավորվում է հեղինակի հայեցակետով և ընթերցման ժամանակ ընկալվում

¹ Гуревич А., Категории средневековой культуры, М., 1984, с.17.

է ընթերցողի սուրբեկտիվ ըմբռնմամբ: Ընդ որում՝ իմաստահոգեբանական առումով կողավորում ու ընկալում «կաղապարները երբեք էլ համարժեք» չեն»¹:

Վերադառնալով գեղարվեստական գրականություն և հեղինակ փոխհարաբերության խնդրին՝ կարելի է եզրակացնել, որ հեղինակին (ստեղծագործող անհատականություն) ճանաչելու հարցադրումն է այն ամենաընդարձակ տեսանկյունը, որով կարելի է ձեռնամուխ լինել ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Գաղափարական բովանդակության, պոետիկայի, ոճական առանձնահատկությունների մեջ հեղինակի լեզվամտածողության, մարդկային էության և փորձի ինքնատիպությունը ճանաչելու հսկայական փորձ է կուտակել ռուսական գրականագիտությունը թե՛ տեսական, թե՛ առանձին գրողների ստեղծագործությունների ուսումնասիրության մակարդակում (Վ. Վինոգրադով, Մ. Բախտին, Գ. Գուկովսկի և ուրիշներ)²: Սովետահայ գրականագիտությունը ևս այդ տեղում էական ձեռքբերումներ է արձանագրել:

Բայց հեղինակի և ստեղծագործության առնչության հարցը կարող է առաջադրվել նաև ավելի սահմանափակ, նեղ ընդգրկմամբ: Այս դեպքում հեղինակ ասելով՝ ուղղակիորեն պետք է հասկանալ տեքստը գրելով պատմող: Այդպիսի մոտեցմամբ, ինչպես արդեն նկատվել է, կարելի է արձանագրել հեղինակի ստեղծագործական վարքագծի երկու ակնհայտ տարբերակ. «... դեպքերի և կերպարների մասին օրյեկտիվ և «անտարբեր» պատմությունից (օրինակ՝ Շիրվանզադեի «Քաոսը») մինչև շարադրանքի ընթացքի և հերոսների ճակատագրի մեջ անկաշկանդ «ներխուժումներ»՝ հեղինակային միջամտությունների, քնարական և հրապարակախոսական շեղումների ձևով (Աբովյանի «Վերջ Հայաստանին»)»³: Ոճի առանձնահատկություն ցույց տվող

¹ Ավետիսյան Զ., Գեղարվեստական ստեղծագործության հետքերով, Ե., 1985, էջ 4:

² В. Виноградов, О теории художественной речи, М., 1971, 240 с.

М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, 502 с.

М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1979, 320 с.

Г. Гуковский, Реализм Гоголя, М-Л, 1959, 531 с.

³ Ջրբաշյան Է., Գրական ստեղծագործության տարրերի բազմազանությունը և միասնությունը: Տես ՀՍՍՀ ԳԱ, «Գրական ստեղծագործություն: Վերլուծության ուղիները և սկզբունքները», Ե., 1983, էջ 29:

այսպիսի տարբերակումը գործնականում դիտարկելու համար բավական հետաքրքիր նյութ է Գ. Մահարու արձակը: Ի սկզբանե դժվար չէ միանգամից նկատելը, որ գրականագետի որոշակիացրած երկրորդ տարբերակի դրսևորումներից է մահարիական արձակը:

Ինչպես յուրաքանչյուր տաղանդավոր գրողի դեպքում, նրա արձակում ևս ամենանշանակալին գեղարվեստական խոսք հյուսելու վարպետությունն է: Դրա բաղկացուցիչ գումարելիները ոճական հնարանքների ողջ բազմազանություն են կազմում: Եթե առանձնացնելու լինենք առաջնային նշանակություն ունեցողները, ապա այդ թվում անհրաժեշտ կլինի նկատի ունենալ նաև մեկը, որը կարելի է բնորոշել իբրև հեղինակի ակտիվ մշտառկայություն իր տեքստում: Այստեղ նկատի չունենք միայն այն, որ Գ. Մահարու արձակը զգալիորեն ինքնապատում է, որում ինքը գործող հերոս է: Այլ առաջին հերթին այն, որ նա ջրբաժան չի թողնում իր և իր ստեղծած գեղարվեստական իրականության միջև: Ստեղծագործելով՝ նա ոչ միայն արարում է գեղարվեստական այդ պայմանականությունը, այլև իր հերոսների նման ուղղակի ապրում է դրա մեջ: Նա իր ստեղծած գեղարվեստական իրականության բնակիչն է, ինչպես խաղով հրապուրված, ինքնամոռաց երեխան, որն իր հորինած պայմանականությունն ապրում է որպես ռեալություն: Կարծում ենք՝ դրան առնչվող և համահունչ դրսևորումներից մեկն էլ ստեղծագործող անհատականության նրա կենսակերպին վերաբերող և շատերի վկայած հետևյալ փաստն է. «... նա ամենագրական մարդկանցից էր, այսինքն՝ ապրում էր գրական մթնոլորտի բոլոր մանրամասներով: ... Ազատախոհ էր և արտահայտությունների մեջ անզուսպ»¹: Ստեղծագործելու վերը նշված կերպը Գ. Մահարի մարդուն դարձնում է շատ ավելի բաց, մատչելի: Խոսք ու գրույցի, սեփական կարծիքն ասելուն մշտապես պատրաստ ու սխալվելուց չվախեցողի, մարդկային շփումներից չզգուշացողի պահվածք է դա, որը դրսևորվել է նաև գրականության մեջ: Դրանից էլ՝ նրա ոճի անկեղծությունն ու անմիջականությունը մանավանդ ինքնապատումի, կենսագրական հիմքով ստեղծագործությունների մեջ: Այդպես նա կարողանում է իր ընթերցողի մեջ ձևավորել գեղարվեստին հաղոր-

¹ Թամրազյան Հ., Հուշերիս հետ, Ե., 2002, էջ 113:

դակից լինելու համար անհրաժեշտ ամենակարևոր նախապայմաններից մեկը՝ համազգացումը:

Եթե փորձենք որոշակիացնել Գ. Մահարու ներկայության ձևերն իր գեղարվեստական աշխարհում, ապա կունենանք հետևյալ երեք տարբերակները:

1. Հեղինակի ներկայություն, որն իրականացվում է որպես տեքստը շարադրելու ժամանակին բնորոշ փաստերի, դատողությունների, գնահատականների հավելադրում ստեղծագործությանը:

2. Հեղինակի ներկայություն ստեղծագործության գեղարվեստական ժամանակի մեջ՝ հերոսների կողքին, նրանց կենսատարածքում:

3. Հեղինակի ներկայություն ստեղծագործության մեջ գործող հերոսի տարբերակով: Երրորդ դեպքում հեղինակը պատումը ծավալում է առաջին դեմքով, հերոսի անունից: Ինչ խոսք, այստեղ հեղինակը (տեքստը շարադրողը) և ստեղծագործության մեջ հեղինակին ներկայացնող հերոսը չեն կարող բացարձակ նույնական լինել: Գլխավոր պատճառներից մեկն էլ այն է, որ տեքստը գրող հեղինակը և իր անցյալը ներկայացնող հերոսն արդեն տարբեր մարդիկ են: Իսկ վերջինս ներկայացվում է հեղինակի ստեղծագործելու պահի հասակի մոտեցումներով, կենսափորձով: Այլ կերպ ասած՝ ստեղծագործության մեջ հեղինակի ներկայության այս ձևը կարելի է համարել գրողի տարբեր հասակների հանդիպում:

Վերջին տարբերակը՝ հեղինակը որպես գործող հերոս, առավել հետաքրքիր է դիտարկել կերպարակերտման պոետիկայի համակարգում:

Մյուս երկու ձևերի տարբերակման հիմքում առաջնային նշանակություն ունի ժամանակի գործոնը, որի շնորհիվ ձևավորվում է բազմապլան և հետաքրքիր գեղարվեստական-ստեղծագործական «խաղ»: Մի դեպքում (երկրորդ տարբերակ) հեղինակը ստեղծագործության ժամանակի մեջ է, ապրում է հերոսների հետ ու կողքին: Մյուս դեպքում (առաջին տարբերակ) ստեղծագործելու ժամանակ հեղինակն ինչ-որ հարմար պահի միջամտում է նկարագրվող պատկերին: Անկախ այն բանից՝ Գ. Մահարին՝ որպես պատմող հեղինակ, իր անունից, թե իրեն փոխարինող հերոսի անունից է գրում, միննույն է, հեղինակի ներկայության երկու ձևերն էլ ակնհայտորեն դրսևորվում են վեպերում:

Այս երկուսից ամենահեշտ նկատելին այն է, որը դրսևորվում է որպես հեղինակի ուղղակի, անպայմանական միջամտություն շարադրվող տեքստին: Այդպիսի միջամտությունների համար օրինաչափություններ ցույց տալը դժվար է. Գ. Մահարին տարբեր նկատառումներով է դիմում այդ միջոցին: Միակ օրինաչափությունն այն է, որ բոլոր դեպքերում այդ անդրադարձները գրության ժամանակի անունից հեղինակի անմիջական գրույցն են ընթերցողի հետ: Նա ամեն կերպ աշխատում է ամուր պահել կապն իր և ընթերցողի միջև: Արձակագիրն ասես ոչ թե գրում է գրասեղանի առջև նստած, այլ գրուցում իր խոսքն ունկնդրողի հետ: Թեև նրա վեպերը լի են բազմաթիվ ու միանգամայն տարբեր հերոսներով, բայց իրականում այդ արձակն իր մենախոսությունն է: Նրա հերոսները և իրենց աշխարհը գոյություն ունեն ըստ իրականության ընկալման հեղինակային կերպի: Գ. Մահարին էլ անկիրք, իր կարծիքն ընթերցողից թաքցնող գրողներից չէ: Ընթերցողի հետ հեղինակի գրույցը կարող է արտահայտվել որպես հետադարձ հայացք-գնահատական, ինչպես «Մանկություն» վիպակում: Վանում մնացած դառնանուշ իր մանկությանը հակադրում է խորհրդային երկրի մանուկների խոստումնալի ներկան. «...պայծառ է ձեր երթը, ավելի պայծառ ձեր ճանապարհը. հիմա ես էլ եմ ապրում ձեզ հետ և կրում ձեր պայծառ իմաստությունը, չնայած, որ իմ մանկության օրերին ինձ վիճակված էր ապրել դեղին գառանցանքում և շնչել թունավոր խաշխաշներ»¹: Թեև հակադրությունն ընդգծված ու կտրուկ է, բայց կասկածից դուրս է հեղինակի անկեղծությունը: Մինչդեռ, թերևս տեղին է նշել, որ վիպակի առաջին տպագրության (1929) առիթով մերժողական անդրադարձներից մեկում, որքան էլ տարօրինակ է, փաստարկվում է ստեղծագործության նաև այս հատվածը: Անցյալին անդրադարձը ներկայացվում է որպես փախուստ խորհրդային իրականությունից, որին հեղինակը չի կարողանում հարմարվել: Դրա համար էլ իբր նա իր միփթարությունը գտնում է անցյալում: Իսկ վիպակի «թունավոր ծաղիկների սերունդ» արտահայտությունը համարվում է «միամիտ ընթերցողին շացնելու (իմա՝ հիացնել-հիմարացնել – Ս. Ա.) համար»² ասված խոսք:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, 1967, էջ 24:

² «Երիտասարդ բոլշևիկ» ամս., Ե., 1929, թիվ 1-2, էջ 92:

Ստեղծագործության այուժեից այդպիսի մի այլ շեղումով էլ գրության ժամանակների պատմական փորձով հեղինակն ընթերցողին տեղեկացնում է դաշնակցական կուսակցության քաղաքական ճակատագրի մասին¹:

Գ. Մահարու հետադարձ հայացքը ոչ միայն գնահատողական է, այլ նաև եղած-անցածի վերապրում: Ցավով շաղախված ու տարիների մեջ չմարող կսկիծի դրսևորում է «Պատանեկություն» վիպակի «Եղնիկը» գլխի շարադրանքի մեծ մասը: Դա ողբերգական պատահականության հեղինակային վերապրումն է վիպակի գրության պահին:

Ստեղծագործելու պահի անդրադարձն անցյալին կարող է դրսևորվել նաև որպես ռեպլիկ, իմիջիայլոց, բայց տեղին ասված դիտարկում: Այդպիսին է Երևանում Վ. Տերյանի դասախոսությանը ներկա լինելու առիթով գրողների մասին իր միտքը. «Երբ ես փոքր էի, իմ կարծիքը շատ մեծ էր գրողների մասին...»²: Հասկանալի է, որ ակնարկը հետագա տասնամյակների իր փորձից է և մագաչափ անգամ չի վերաբերում Վ. Տերյանին: Ճիշտ հակառակը՝ Գ. Մահարու համեմատությունը հոգուտ Վ. Տերյանի է: Համարյա նույն ժամանակի մեջ մի ուրիշ առիթով գրողների վերաբերյալ իր կարծիքի ուղղակի դրսևորումը դրա վկայությունն է. «Այդ այն ժամանակներն էին, երբ գրողն ինձ համար աստվածության պես բան էր և նրանց տեսնելը մեծ բախտ»³:

Հայտնի է, որ ինքնապատում գրականությունը, անկախ նրանում փաստագրության թե՛ հոգեբանական վերլուծության գերակայությունից, կայանում է հեղինակի կողմից անցյալը վերապրելով: Ժամանակների հեռավորությունից անցյալի այդ վերապրումը նկարագրվող նյութի վերաբերյալ ձևավորում է նաև զուգահեռ ապրումներ ստեղծագործական ներկայի մեջ: Յուրաքանչյուր դեպքում դա յուրովի առանձնահատուկ կարող է լինել, մինչև անգամ տաժանակրության տարիների կարոտի պարադոքսալ զգացում. « Բրուտանոց իմ, բրուտանոց, ինչու եմ կարոտում քեզ «այնքան կրակ, այնքան կարոտ» մնաց քո փոշում ու դեռ արցունքներ թափված ու կուլ տված

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, 1967, էջ 60:

² Նույն տեղը, էջ 169:

³ Նույն տեղը, էջ 212:

... քաղց ու նվաստացում, ցուրտ ու ինքնուրացում, քո սեփական հոր ծանր սապոգների տակ տրորված ... — է, ինչու կարոտում եմ քեզ»¹: Հաջողությամբ գտնված հոգեկան ապրումի ինքնատիպ նկարագրությունը, սակայն, այսքանով չի ավարտվում: Գ. Մահարին այն ընդարձակում է՝ ի մի բերելով նաև ... իր մանկության տարիների կարոտը, դրանց մեջ անհավանական թվացող կապ գտնելով:

«Եվ ինչպե՛ս այրող կարոտով տենչում եմ լինել գեթ մի անգամ Վարազա լեռան պարզ ու խորունկ հայացքի տակ փոփած աստվածաշնչական, հնամենի այն քաղաքում, նստել հին տան ավերակներին և ազատություն տալ արցունքներին, ճիշտ այդպես, ճիշտ այդպես կուգենայի տեսնել քեզ, բրուտանոց: ... Գուցե քո պատերից մեկն ու մեկը կանգնած է դեռ ... նստել և լալ, լալ կարոտով ու սիրով, փայփայել քո մնացորդները ...

Ես գիտեմ՝ ինչու, ես գիտեմ:

Որովհետև եթե Վանի բերդի պարիսպների խստահայաց, քարե թարթիչների տակ թաղվեց իմ գանգրահեր ու խլրտուն մանկությունը, ապա քո փլատակների տակ թողի ես իմ ձղակոտոր ու խոշտանգված երիտասարդությունը, անհուշ ու անվերադարձ, անհուշ ու անվերադարձ:

Բրուտանոց դու իմ, բրուտանոց»²:

Անդարձ ու անմխիթար կորսվածի առիթով Գ. Մահարու ամենասրտառու պոռթկումներից մեկն է սա: Սակայն միայն տարիների խնդիրը չէ, որ այստեղ էական նշանակություն ունի: Նաև ըստ տարիքի ու կենսական հանգամանքների այն անկեղծ, անանց ապրումները, որոնք մեկընդմիշտ դաջվել են իր հոգում: Կորուստը, տառապանքը երևի թե ավելի սերտ կապ են ստեղծում անցյալի հետ, քան անհոգության, վայելքների մեջ անցածը:

Սակայն թերևս ոչ միայն այդքանը: Բացի խորհրդահայ գրականության կայացման բնորոշ իրողություններից մեկը լինելուց (խոսքն ինքնապատում արձակի մասին է)՝ ընդհանրապես մարդուն, մանավանդ հասուն տարիքից սկսած, բնորոշ է և՛ մտովի, և՛ ֆիզիկական վերա-

¹ Մահարի Գ., Մաղկած փշալարեր, Ե., 1988, էջ 47:

² Նույն տեղը, էջ 48:

դարձն անցյալին, հատկապես իր սկզբին: Մի դեպքում երևի էական նշանակություն ունի արդեն ապրվածի մեջ ճակատագրորեն կարևորը, մեկ այլ դեպքում՝ մանկական հասակի հանելուկը, որը, եթե հավատալու լինենք հոգեբաններին, մարդու կյանքի ամենաէական, ամենավճռական մասն է: Գ. Մահարու համար եթե «Ծաղկած փշալարերն» արդյունք է ճակատագրորեն կարևորի, ապա «Այրվող այգեստանները» վաղուց հասունացող նորովի վերադարձն էր իր մանկությանը՝ իր համար ամեն ինչի սկզբին: Սակայն այս դեպքում դա առավելապես տառապալի վերադարձ էր ոչ միայն տարիքի անդարձելիության, այլ նաև անդարձ կորսված հարազատների, արմատների, հայրենիքի առումներով: Վերադարձ, որը, սակայն, հնարավոր էր ֆիզիկականի բացառումով, միայն մտովի, միայն հիշողության պահպանած մասունքները վերականգնելով (խոսքն այս դեպքում Վանի համակենցության և ազգային կենսակերպի համայնապատկերի մասին է):

Բայց Գ. Մահարուն բնորոշ չէ կյանքում միայն ցավալին ու ողբերգականը նկատելը: Նա կարող է երեսունհինգ տարվա հեռավորությունից չարաճճի դիտարկումների առիթ դարձնել մարդու նույնիսկ ամենօրյա առտնին հոգսի նկարագրությունը («Այդ երանելի պահից...»¹):

Ստեղծագործելու պահին վիպական գործողություններին միջամտելու Գ. Մահարու ոճական կայուն նախասիրությունը նաև կոմպոզիցիոն նախասիրության հատկանիշ է դրսևորում: Նույնիսկ հպանցիկ հայացքով էլ դժվար չէ նկատել, որ գրողի եռագրության («Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին», և «Այրվող այգեստանների» վերջին գլուխները մտահղացվել են նույն սկզբունքով: Դրանք ստեղծագործությունների մեջ նկարագրվածի առիթով ու վերաբերյալ հեղինակի անփոփոխ, գնահատողական խոսքն են գրության օրերի հայացքով:

Թերևս այսքանով ավարտենք իր ստեղծագործություններին գրության պահին միջամտելու հեղինակային ոճի նկարագրությունը՝ անցնելու համար մահարիական ոճի ավելի էական ու դրսևորման ձևերի

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 261: Իմիջիայլոց նշենք, որ «Երիտասարդության սեմին» վիպակի «Դեպի Վաղիկավկազ» գլխի վերջին տեսարանը (էջ 260-261), որի վրա հորում ենք, չի եղել սպագիր առաջին տարբերակում:

մեջ բազմազան մյուս յուրահատկությանը: Խոսքը ստեղծագործության գեղարվեստական ժամանակի մեջ հեղինակի մշտապես զգացվող ներկայության մասին է: Սխալված չենք լինի, եթե պատումի այդ առանձնահատկությունն ունեցող գործերն անվանենք ոճական պայմանականությամբ հեղինակից չօտարված ստեղծագործություններ: Դրանց մեջ է. Ջրբաշյանն ընդգծում է հատկապես կառուցվածքային բարդությունը. «... շատ ավելի բարդ է այն երկերի կառուցվածքը, որոնց մեջ հեղինակը կամ պատմողը, փաստորեն չլինելով դեպքերի ուղղակի մասնակից, ընտրում է, սակայն, իրադարձությունների ընթացքով և հերոսների ճակատագրով կենսականորեն շահագրգռված, իր վերաբերմունքի և գնահատականի բոլոր կողմերը բացահայտորեն դրսևորող անձնավորության դիրք: Այդ կարգի երկերում է, որ բացի գործող հերոսներից, գծագրվում է նաև պատմողի կերպարը (ընդգծումը հեղինակինն է - Ս. Ա.), մի անձնավորություն, որը ոչ միայն պատմում է ամեն ինչի մասին, այլև գունավորում է դեպքերի շղթան հուզական-գաղափարական գնահատականի և վերաբերմունքի լույսով»¹:

Այդպիսին է Գ. Մահարու ստեղծագործություններից հատկապես «Այրվող այգեստաններ» վեպը: Այստեղ Գ. Մահարին չի ստեղծել պատմող հերոսի կերպար. պատմում է հեղինակը: Հետևաբար պատմողի մասին ասվածը վերաբերում է հեղինակին: Ուրեմն մեր դիտարկումները ևս վերաբերելու են իր ստեղծագործության մեջ պատմող հեղինակի վարքագծի այն տարբերակին, որը բնութագրել է Է. Ջրբաշյանը:

Դրանց մեջ առաջին հերթին նշենք այն, որ Գ. Մահարին զարմանալիորեն անկաշկանդ, խոսքաշեն պատմող-նկարագրող է: Նրա խոսքն ինքնահոսի է. բնանկար լինի, թե մարդկային փոխհարաբերություն կամ հոգեբանական լրջագույն իրավիճակ, նա ձիգ ու ջանք չի գործադրում. ասելիքի ձևակերպման դժվարությունը և անհրաժեշտ բառի փնտրտուքը նույնպես նրա համար գոյություն չունեցող դժվարություններ են: Ըստ անհրաժեշտության՝ նա հմտորեն օգտագործում

¹ Ջրբաշյան Է., Գրական ստեղծագործության տարրերի բազմազանությունը և միասնությունը: Տե՛ս ՀՍՍՀ ԳԱԱ, «Գրական ստեղծագործություն: Վերլուծության ուղիները և սկզբունքները», Ե., 1983, էջ 29:

է և՛ Վանի բարբառը, և՛ այլ գրողներից ծանոթ արտահայտություններ, և՛ գրաբարյան բառաձևեր: Թե՛ն Գ. Մահարին, թե՛ իր հերոսներն առնվազն սակավախոս չեն: Ու շատ դեպքում հենց այդ անկաշկանդ, ինքն իրեն առաջ մղող, ինքն իր համար նյութ ստեղծող խոսք ու երկխոսությունն է, որ ծավալում է վեպը պատկերից պատկեր: «Այրվող այգեստանների» այուժեն հենց սկզբից երկու կարևոր իրավիճակներ ունի, որոնք էական են հեղինակային ասելիքի առումով: Խոսքը երրորդ և հինգերորդ ասքերի մասին է: Երրորդ ասքում Գ. Մահարին նկարագրում է երկրորդ տղայի ծննդյան առիթով կազմակերպված խնջույքը և դրանում Օհանես աղայի նշանավոր պարը, նաև «քոլոզներից» ստացված պահանջագրին հաջորդող իրադարձությունները: Հինգերորդ ասքում ներկայացվում է «Վասպուրական» բառի յուրօրինակ մեկնությունը տխրահոռակ վարժապետ Գևորգի կողմից և Աղթամարի ողբերգական անցուդարձը: Դրամատիկական հզոր շնչով, երգիծանքի ու ողբերգության շաղախով գրված այս էջերի ընթերցումից հետո անմիջապես հարց է առաջանում, թե հաջորդ էջերում ինչ պատկերներ պիտի ստեղծի հեղինակը, ինչի մասին և պատկերավորման ինչ միջոցներով պիտի շարադրի իր ասելիքը, որ պատումի թափը չկոտրվի: Մինչդեռ վեպի ոչ միայն հաջորդ՝ վեցերորդ, նույնիսկ մնացյալ քսաներկու գլուխների զգալի մասի նյութը կենցաղագրական է, առօրեական: Բայց դրանից պատումի շունչը համարյա չի թուլանում, ընթերցման համար նյութի հետաքրքրությունը չի պակասում¹: Եվ դա, իհարկե, առաջին հերթին շնորհիվ հեղինակի պատմելու, անմիջական խոսք հյուսելու զարմանալի վարպետության: Վեպի յուրաքանչյուր էջում իրեն զգալ տվող այդ որակը կամա-ակամա դառնում է ընթերցողի կողքին հեղինակի մշտական ներկայությունն ապահովող գործոն:

¹ Ավելի հետևողական լինելու դեպքում հնարավոր է «Այրվող այգեստաններում» ցույց տալ առանձին կտորներ, որոնցում թուլանում է վեպին ընդհանուր առմամբ քննող դրամատիզմը: Մասնավորաբար այդպիսին է տասներորդ ասքի սկիզբը՝ մինչ երրորդ մասը՝ Օհանեսին ոստիկանապետի այցելության և հաջորդող դեպքերի նկարագրությունը: Այդ հատվածը հիմնականում ներկայացնում է Օհանեսի՝ «դգեզի քնի» հետ խաղալու փոխտախտությունը: Մի անգամ ևս ճշտե՛ք. մեր դիտարկումն այստեղ վերաբերում է ոչ թե այդ փոխտախտության ճիշտ ու սխալին, այլ պատումի գեղարվեստականությանը, որով ասքի է ընկնում վեպն ընդհանրապես:

Գ. Մահարին վեպի հինգերորդ ասքի համար գտել է կառուցվածքային հետաքրքիր լուծում: Այն սկսվում է Արսեն հայր սուրբի աղոթքով և ավարտվում խոսուն մի պատկերով. «Տղամարդիկ շարժուեցին դեպի եկեղեցին: Դուռը բաց էր, եկեղեցին՝ կողոպտուած:

Խորանից և պատերից նայում էին երկսեռ սրբերը ձկնային, սառած աչքերով»¹:

Կարելի է մտածել, թե սրբերի աչքերը «ձկնային, սառած» են դարձել այն դեպքերի սարսափից, որոնց իրենք ականատես են եղել: Բայց ավելի համոզիչ է թվում մի այլ բացատրություն: Դա այն է, որ ձկնային, սառած աչքերը խորհրդանշում են շրջապատի, իրավասու և իրավագոր մարդկանց (սրբեր) անտարբերությունը տեղի ունեցած հանցավոր ու սրբապիղծ միջադեպի նկատմամբ:

Վեպի կառուցվածքում հինգերորդ ասքի նշանակությունը որոշակիացնելու համար, կարծում ենք, կարելի է համեմատություն անցկացնել Ֆ. Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժ» ստեղծագործության կառուցվածքի հետ: Այստեղ էլ հեղինակը ստեղծագործական լուրջ խնդիր է առաջադրել իրեն՝ Ռասկոլնիկովի մարդասպանությունը և դրան նախորդող էջերի դրամատիկական հզոր պատկերներն ստեղծելով: Դրանից հետո վեպը համարժեք գեղարվեստական թափով շարունակելը լրջագույն ստեղծագործական խնդիր է: Եվ Գ. Մահարուն, և՛ Ֆ. Դոստոևսկուն հաջողվել է լուծել ստեղծագործական համանման խնդիրը: Ընդ որում, դա չի արվում ժամանակի մեջ հետընթաց շարժման գեղարվեստական հնարանքով, որի միջոցով հեղինակները կներկայացնեն վեպերի կառուցվածքում էական այդ իրադարձություններին նախորդած դեպքերը: Նրանք նկարագրում են հաջորդող իրադարձություններ, որոնցում ստեղծագործությունների հաջողվածությունը գեղարվեստորեն պահպանելը շատ ավելի բարդ խնդիր է, ինչպես նշեցինք:

Ցավոք սրտի, միշտ չէ, որ Գ. Մահարուն հաջողվում է պահպանել պատումի այն ցանկալի տարբերակը, որը կարելի է անվանել հեղինակի թույլատրելի, գեղարվեստորեն հաջողված ներկայություն: Երբեմն արձակագիրն այնքան է բացահայտում իրեն, զալիս առաջին պլան, որ ասես ինքն իրեն պարտադրում է իր ստեղծագործությանը:

¹ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 106:

Այսպիսի դեպքերում թույլանում է պատումի գեղարվեստական ուժը. անգամ հաջողված երգիծանքը չի մեղմացնում հեղինակի անցանկալի դերը: Օրինակ, տասնչորսերորդ ասքը, ուր պատմվում է Դավո-Մարինե-Արամ միջադեպի ու հետևանքների մասին, ունի այդպիսի հատվածներ: Հեղինակը պատմողից վերածվում է մեկնաբանողի և գնահատողի, հրապարակախոսական կրթով սկսում մերժել ինչ-որ ճշմարտություն՝ հանուն մեկ այլ ճշմարտության: Նա երբեմն այնքան է հրապուրվում իր այդ դերով, որ խոսքի մեջ հեզնանքին գումարվում են նաև ոգևորությունն ու պաթետիկան՝ վեպի մեջ ստեղծելով ակտիվ բանավիճային մթնոլորտ: Այդ հատվածները տեքստից դուրս դիտարկելու դեպքում միգուցե և իսկապես հետաքրքիր նյութ են ազգային պատմության, նկարագրի, վարքագծի վերաբերյալ քննարկումների համար, սակայն վեպի գեղարվեստական մթնոլորտին ու պայմանականությանը դժվարությամբ ձուլվող: Ահա մի քանի օրինակ:

«Եթե մսագործ Միսոն քաղաքական գործիչ լիներ եւ հրապարակախօս, նա, չպէտք է կասկածել, որ երեկոյեան մի առաջնորդող յօդուած պիտի գրէր եւ ուղարկէր Պոլիս, Թիֆլիս, Փարիզ, Բոստոն, Ժնև, ոչ միաժամանակ, այլ այս քաղաքներից մէկումէկը՝ տպագրութեան համար: Զարմանալի բան, իսկ ինչո՞ւ ոչ տեղական «Վան-Տոսպ» կամ «Աշխատանք» շաբաթաթերթերին, պիտի հարցնի ոչ թէ հարբուխով հիւանդ, այլ իսկապէս միամիտ ընթերցողը: Ստիպված ենք (եւ մեր պարտքն է...) լուսարանել, որ այն ժամանակ իսկական մեծ հայրենասէրները գտնուում էին ահա վերոյիշեալ այդ քաղաքներում եւ ներմուծում էին ի հարկին: Նրանք այդ քաղաքներում հրատարակում էին թթու-կծու հայրենասիրական թերթեր: Այս ներմուծող գործիչներից եւ փորձիչներից շատերը նահատակուեցին հայրենիքի համար՝ հայրենիքը չտեսած»:

«Նրանք թողին իրենց հայրենիքը, իսկ այս նոր հայրենիքին չտուին ո՛չ մի օգուտ: Յանուն մեծ գործի մտան այս երկիրը, բայց իրենց խելակորոյս քաղաքականութեամբ դարձան կոտորաւոր, եղբայրասպան կայէններ: Նրանք բերին արգելուած գրքեր, արգելուած գէնքեր, արգելուած երգեր, ու հիմա, երբ պատերազմը Բալկաններից տարածում է աշխարհով մէկ եւ սպառնում է կլանել ժողովուրդներ ու պետութիւն-

ներ, նրանք, այստեղ նստած, քննում են ինչ-որ Մուշեղ Բալտոշեանին մէջտեղից վերացնելու հարցը, — ինչո՞ւ, — որովհետեւ նա համարձակուել է քննադատել «եկուորներին», յատկապէս՝ Արամին»:

Եւ երգելով կ'ուզեմ մեռնիլ...

Մահի, մեռնելու այս անօրինակ պրոպագանդը. կարծես մարդիկ նուիրուել են մեծ գործին ոչ թե նրա համար, որ ապրեն պայծառ, լիարժէք կեանքով, այլ որպէսզի մեռնեն, անպայման մեռնեն, այլապէս, առանց մեռնելու ինչ յեղափոխութիւն... Չէ, պէտք է բարձր լինի յեղափոխական ոգու ջերմաստիճանը, գոնէ առնւազն... թափուող արեան ջերմութեան համաչափ: Այնքան մեծ է այս անպայման մեռնելու, անպայման նահատակուելու մոլուցքը, որ մարդիկ անկարող են թարգտալ մեռնելու սովորութեանը մինչեւ անգամ այն դեպքում, երբ նրանք արդէն հասել են իրենց նպատակին, այսինքն՝ երբ արդէն պէտք է ոչ թէ մեռնել, այլ ապրել, երբ այլեւս կարիք չկայ ախ ու վախ անելու Հայաստանի համար: Իսկ յեղափոխութիւնը, յեղափոխութիւնը... չէ որ այդպիսով կը վերջանայ յեղափոխութիւնը... ո՛չ, կեցցէ յեղափոխութիւնը, կեցցէ մահը...»¹:

Այս և նման բովանդակության այլ հատվածները (տե՛ս համապատասխան հղումը), ըստ էության, հեղինակի գրույցներն են ընթերցողի հետ, և դա վեպում իր ներկայության դրսևորման ձևերից մեկն է: Նա չի խուսափում պատումի այդ ձևից և նույնիսկ ընդմիջում է պատկերը, որպէսզի ընթերցողին տա փակագծային լրացուցիչ տեղեկություն: Անգամ այնպիսի գրույց կարող է սկսել, որը կապ չունի այդ պահին նկարագրվող նյութի հետ («Իսկ մենք հեռացանք», «Բանագողութեան մեջ չմեղադրուելու համար» և այլն)²: Զրուցային ոճի հրաշալի վարպետ Գ. Մահարին իր ընթերցողին նույնիսկ ուղղակի դիմելու հարմար առիթը բաց չի թողնում: Վեպում բազմաթիվ են այդ տեղերը, և նման դեպքերում նա նախընտրում է «պիրելիս»-ը, «բարեկամ»-ը և այլն³:

¹ Նույն տեղը, էջ 165, 276, 281: Նաև էջ 282, 472 և այլն:

² Նույն տեղը, էջ 165, 166, 443 և այլն:

³ Նույն տեղը, էջ 305, 309, 327, 328 և այլն:

Բայց հեղինակն ավելի հետաքրքիր է իր վարքագծի մեկ այլ ձևի մեջ, որը կարելի է համեմատել էքսկուրսավարի աշխատանքի հետ: Դա պայմանավորված է վեպի ամենանշանակալի առանձնահատկություններից մեկով՝ կոլորիտային հարստությամբ ու բազմազանությամբ: Գ. Մահարին դա հասցրել է հանրագիտարանային ընդգրկման՝ զարմանալիորեն չվնասելով ստեղծագործության գեղարվեստականությանը: Քաղաքային պատկերներ, փողոցներ, շենքեր ու բնակարաններ, կենցաղավարություն, բնակիչներ՝ իրենց ազգ ու տոհմի ներկայով և անցյալով, կեցության և աշխատանքի մանրամասնություններով: Վանի՝ իբրև ժամանակով ու տարածությամբ որոշակի պատմամշակութային իրողության նրա իմացությունն անմրցելի է: Ընդ որում, այստեղ առաջնահերթ կարևորն այդ ամենի ոչ այնքան փաստական ճշտությունն է, որքան ճշմարտացիությունը և գեղարվեստական համոզչությունը: Սա առանձնապես կարևոր է հետևյալ պատճառով: Հայտնի իրողություն է, որ արհավիրքներից փրկված վանեցիները ոչ միայն լարված հետաքրքրությամբ սպասում էին ստեղծագործության ավարտին ու տպագրությանը, այլ նաև ոգևորում, կարողացածի չափով նյութեր տրամադրում հեղինակին: Վերջինիս էլ, ստեղծագործական մտահղացումից զատ, հակառակ առողջական ոչ նախանձելի (մեղմ ասած) վիճակին, առաջնորդում էր նաև պարտքի զգացումը. «Պիտի գրվի այդ գիրքը, ես պարտք եմ ոչ միայն մեռածներին, այլև կենդանի վանեցիներին, որոնց վերաբերմունքը չի կարող ինձ չոգևորել»¹: Հայտնի է նաև, որ վեպը տպագրվելուց հետո եղան և ղժգոհող վանեցիներ: Ոչ միայն չէր իրականացել հերոսամարտի մասին վեպ ստանալու նրանց ակնկալիքը (հեղինակի մտահղացումը միանգամայն այլ էր). ղժգոհում էին նաև վանեցիների կենսակերպին, որոշ հայտնի տոհմերին վերաբերող փաստական անճշտություններից: Մինչդեռ Գ. Մահարուն առաջնորդել էր ոչ թե փաստագրական ճշգրտությունը պահպանելու անհրաժեշտությունը, այլ արդեն անդառնալիորեն կորսված Վանի իր ընկալման գեղարվեստական նկարագիրը ստեղծելու պահանջումը: Դա Գ. Մահարու Վանն է, որն ամենից լավ գիտի հենց ինքը, որն ստեղծել, ապրել

¹ «Բաները Հայաստանի արխիվներին» տե՛ս, Ե., 2003, թիվ 1, էջ 229:

ու վերապրել է ողջ կյանքի ընթացքում: Իսկ որպեսզի (ըստ ստեղծագործելու սեփական սկզբունքի) կարողանա իր «ստեղծած աշխարհի «քաղաքացի»¹ դարձնել նաև ընթերցողին, պատրաստականությամբ «հանձն է առել» էքսկուրսավարի պարտականությունը: Այդ կամավոր հանձնառությունն իրականացնում է նախանձելի սիրով ու նվիրումով: Իր Վանը նա չի ներկայացնում միայն աչք շոյող երանգներով: Բայց լավ, թե վատ, բարոյապես բարձր, թե ցածր ամեն ինչը նա իր ընթերցողի առաջ բացահայտում է տեղացուն բնորոշ հարազատությամբ, ինքն էլ դրա մասնիկը լինելու անթաքույց սիրով: Ահա թե ինչու նրա առաջնորդությամբ Վանը պատկերից պատկեր բացահայտվում ու տեսանելի է դառնում ընթերցողի համար: Եթե դրան հավելենք նաև հեղինակի պատկերավոր լեզվի եզակի կարողությունները, ապա տարօրինակ չի լինի ասելը, որ «Այրվող այգեստանների» ընթերցումը նկարագրվածի տեսանելիությամբ հաճախ նույնանում է կինեմատոգրաֆի հնարավորություններին: Գ. Մահարու առաջնորդությամբ ընթերցողը վայելում է Վանա լճի, քաղաքի առավոտների հմայքը, այգեստանների կենսալի զվարթությունը, ծանոթանում շուկայի բազմաժխտր առօրյային, արհեստավորների հետ, քաղաքային կյանքի կենտրոններին, կուսակցությունների գրասենյակներին, հարաբերվում նշանավոր վանեցիների հետ, մասնակիցը դառնում հյուրընկալության, ծես ու տոնական միջոցառում կազմակերպելու մեջ ավանդականին ու դրսեկին և այլն, և այլն: Հեղինակի այս առաքելությունն ապացուցող էջեր ցույց տալը նույնիսկ անիմաստ է, որովհետև ամբողջ վեպն է ներծծված դրանով: Վանի և համայնապատկերի, և ներքին կյանքի նրա իմացությունը նախանձելիորեն բազմազան է, կենսափորձային, գեղարվեստականորեն համոզիչ ու հետաքրքիր:

Իր ստեղծագործության մեջ Գ. Մահարու ակնառու ներկայության ինքնատիպ մի ձևն էլ դրսևորվում է իբրև հերոսի խոսքի իրավունքը յուրացնելու նախատրամադրվածություն: Այսինքն՝ վեպում կան բազմաթիվ պատկերներ, որոնցում հերոսների տեղում սկսում է խոսել, նրանց ակնհայտ կամ ենթադրվող ասելիքը շարադրել հեղինակը: Դա կարող

¹ Մահարի Գ., Միփրական, Ե., 2009, էջ 45:

է երկխոսության, ներքին խոսքի մաս կամ այդ իրավիճակում ենթադր-
վող խոսք լինել: Գ. Մահարին այդպիսի անցումներն այնքան աննկատ
է իրականացնում, որ հաճախ նույնիսկ դժվարանում է որոշակիացնելը,
թե դա ում խոսքն է՝ հեղինակինը, հերոսինը: Բերենք մի քանի օրինակ:
Շուկայի իր վաճառատանը նստած Սիմոն աղան մտովի համադրում
է խեղճի ու թշվառի իր անցյալն ունևորի ներկայի հետ, դանդաղորեն
մտմտում երջանիկ լինելու վերաբերյալ իրար հակասող մտքեր: Իսկ երբ
հասնում է պահը վերջնական եզրակացության, Սիմոն աղայի՝ հենց
իրեն ուղղված իր իսկ միտքը շարադրվում է որպես հեղինակի խոսք
(«Չէ, Սիմոն, չէ, վայելիր աշխարհը ...»¹): Ճիշտ նույն ձևով Գ. Մահարին,
ասես իր հերոսի կողքին կանգնած և նրա գործը հեշտացնելու համար,
իբրև հեղինակային խոսք, ներկայացնում է Օհանեսի մտքերը նախորդ
օրվա իրադարձությունների վերաբերյալ. «Սուրենը, չար Սուրենը չի
թողնում, որ վարդերը բացունեն, թօփուզ դառնան, իսկ Լիան, Լիան լան
է: Հրն: Հրն: Բայց միթե այդ է կարելորդ: Վարդ: Վարդ:

Վարդ մ'ի պացուտ

Վանայ բնադրի է գեատար...

Տեր խորեղ: Էդ հնչ զարմանալի քահանայ է, քահանայ է, թե մարդ...
Զարմանալի տերտեր է այդ ... քահանան...

Այդպես, այդպես:

Սիմոն աղեն, Փանոս աղեն»²:

Ռճական հնարանքից մնացող այս տպավորությունն ավելի է
ամրանում նշված տեղերի լեզվական կառուցյցին ծանոթանալով: Նա
չի օգտագործում համապատասխան քայաձևեր կամ կետադրական
նշաններ, որոնցով ցույց կտար, որ այդ հատվածները նաև շարադրվե-
լու ձևով են հերոսի ներքին խոսքը: Ահա բնորոշ մի օրինակ ևս: Համ-
բարձրումից մահագույծ նամակ է ստացվել: Որպեսզի մայրը՝ Սրբո-
հին, մնա դրան անգիտակ, Օհանեսը կոպտորեն վանում է նամակի
թուխանդակությունն իմանալու նրա յուրաքանչյուր փորձը: Դա ամբողջ է

¹ Մահարի Գ., Այրուղ ազգեստաններ, Ե., 2004, էջ 48-49:

² Նույն տեղը, էջ 83:

դառնում, որ միանգամայն տարբեր նկարագրերով ու ձևատագրե-
րով չորս զավակների մայրը նորից ու նորից ծանր ու թեթև անի իր
ունեցած-չունեցածի, ապրած-չապրածի մեջ չարն ու բարին. « ... Չէ,
Սրբուհու տեղ ով էլ լիներ, չէր դիմանայ, երկաթ լիներ՝ կը հալեր, քար
լիեր՝ կը մաշեր, շուն լիներ՝ կը սատկեր: Չորս տղայ: Չորս տղայ, ամեն
մեկը մի խոյի տեր: Է, օղորմած հոգի Մուրադ խան, ինչպես գիտցար
ժամանակին թողնել-փախչել այս աշխարհից: Լոյս կաթի գերեզ-
մանիդ, Մուրադ խան... Չտեսար որդիներիդ բաժանուելը. Համբար-
ձումն իր բաժինն առաւ Պոլիս ողնուեց, Գեորգ արադ-գինու մեջ խեղդեց
իր բաժինը, Օհանես խանութի գործ բռնեց, տարեցտարի հարստացաւ,
Միսոն ... խեղճ Միսոն, անմեղ, անշառ Միսոն, գնաց գիւղ, կապուեց արտ
ու ափին ու գիւղում նստած, դարձաւ քաղաքի տան շէնքն ու շնորհքը:
Ինչ է անցնում-դառնում Օհանեսի վաճառատանը, ինչքան ոսկի ունի
Օհանեսը, որքան է շահում, որքան վնասում, ոչինչ չգիտէ Սրբուհին,
իսկ գիւղի գործերին տեղեակ է. նա գիտէ, թե ո՞ր արտում ինչ է ցան-
ւած, որքան կաթ են տալիս կովերը, որքան բուրդ՝ ոչխարները: Նա
գիտէ անգամ արտերի անունները՝ Կոռոզակօ, Խմուկ, Քամուտ... նա
սեփական աչքերով տեսել է այդ արտերը»³): Շարադրման ձևով սա
ներքին ուղղակի խոսք չէ, բայց, անկասկած, Սրբուհու չբարձրաձայն-
ված միտքն է, որը, սակայն, ներկայացված է որպես հեղինակի խոսք:

Հերոսի խոսքն իր պատմողական խոսքին ձուլելու հեղինակի ոճա-
կան հնարանքը երբեմն այնքան է ծավալվում, որ ուղղակի դժվարանում
է տարբերակելը: Իհարկե, բառապաշարից, շարադրանքի ոճավորու-
մից կարելի է ենթադրել, որ դա հերոսի միտքն է: Այդպես թերևս հնա-
րավոր է մոտավորապես տարբերակել հեղինակի խոսքը վանական
համալիրի շարքային աշխատողների, քարտուղար Միհրանի և Արսեն
հայր սուրբի մտքերից²: Նման այլ տեղեր կարելի է ցույց տալ նաև
մյուս արձակ ստեղծագործություններում, ինչպես, օրինակ, «Ծաղկած
փշալարերից» Լյուդմիլայի ենթադրվող ներքին խոսքը («Մամոն, այդ
խեղճ, բարի Մամոն»³) և այլն:

¹ Նույն տեղը, էջ 111:

² Նույն տեղը, էջ 99-105:

³ Մահարի Գ., Սիբիրական, Ե., 2009, էջ 284:

Գ. Մահարու պատումն ընդգծված հեղինակային ու միակտոր է: Նա ոչ միայն հեղինակային իր մասն է շարադրում, նախապատրաստում հերոսների խոսքի համար անհրաժեշտ մթնոլորտ ու միջավայր, այլ նաև պատումն հերոսների խոսքը որպես հեղինակային տեքստ: Բայց ոչ միայն սա: Նա գործադրում է ոճական նաև հակառակ հնարանքը. հերոսի ուղղակի խոսքը դարձնում է իր պատմողական խոսքի բաղադրիչը: Ինչպես, օրինակ, Վանում նորամուտ ուտեստներից «քոմփոսթո»-ի, Աբրահամ Բրուտյանի հարսանիքի ժամանակ հարսին Փարամազի համբուրելու առիթով խոսակցությունները, Համբարձում Երամյանի մասին հասարակության մեջ առկա բանաձևային ձևակերպմամբ կարծիքները և այլն¹:

Գ. Մահարու արձակի կառուցվածքի մասին խոսելիս հնարավոր չէ անտեսել այլ հեղինակներին ուղղակի կամ անուղղակի հիշատակելու և նրանցից մեջբերվող մտքերի, արտահայտությունների հաճախակի օգտագործման փաստը: Դա ընդգծված արտահայտվել է հատկապես «Ծաղկած փշալարերում» և «Այրվող այգեստաններում»: Այս իրողությունը մանավանդ առաջինում, թեկուզ այլ Գ. Մահարի և Պ. Սևակ փոխհարաբերությունների առիթով, նկատել-նշել է Գ. Աճեմյանը²: Դժվար չէ նույն իրողությունը բազմաթիվ փաստերով ցույց տալ նաև «Այրվող այգեստաններում»: Պ. Պողոջյանը, Հովհ. Թումանյանը, Վ. Տերյանը և ուրիշներ այս կամ այն կերպ ներառվում են վեպի տեքստում³:

Ճիշտ նույն ձևով Գ. Մահարին վերը նշված ստեղծագործություններում առատորեն օգտագործում է նկարագրվող ժամանակի տարածված երգերի տեքստերից և բանաստեղծություններից հատվածներ: Դրանք ակնհայտորեն երկու նկատառումով են ներմուծվում շարադրանքի մեջ. մեկ համադրվում են պատկերում ներկայացվող պոեմատային իրադրությանը կամ կերպարին, մեկ էլ հակադրվում⁴:

¹ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 305, 307, 312:

² Նույն տեղը, էջ 648:

³ Նույն տեղը, էջ 304, 356, 358, 410 և այլն:

⁴ Նույն տեղը, էջ 39, 59, 60, 63, 71, 72, 79, 98 և այլն: Գ. Մահարու օգտագործած երգերի, բանաստեղծությունների տեքստերի և վեպի քովանդակության փոխհարաբերության տեսակներին անդրադարձել է Մ. Սարուխանյանը

Ստեղծագործության քովանդակության և կառուցվածքի առումով հետաքրքիր մտահղացում է դուկտոր Արեշի օրագրային գրառումների ներմուծումը տեքստ¹: Սա կողմնակի հայացք է հային ու թուրքին, հասարակական ու քաղաքական կյանքի անցուղարձին, որի մեջ ականա հայտնվել է այդ եվրոպացին: Գ. Մահարին դրանով ցանկանում է անկախ-օրյելտիվ հայացք հավելել վեպին: Նույն հնարանքով է շարադրված նաև «Երիտասարդության սեմին» վեպի նախավերջին՝ «Էջեր հուշատետրից գլուխը»: Վիպակն ինքնապատում է՝ շարադրանք առավելապես սեփական կենսական հանգամանքների հիման վրա և նշված գլխում ևս քիչ չեն այդպիսի էջերը: Բայց գլխի վերնագիրն արդարացի է այնքանով, որ այդտեղ հեղինակը զգալի տեղ է հատկացնում նաև հասարակական-քաղաքական կյանքի իրադարձությունների փաստագրմանը:

Պատմող հեղինակի ստեղծագործական նախասիրությունների ճանաչման առումով հետաքրքիր իրողություններից է նաև այն, թե ինչ փոխհարաբերությամբ են նրա երկերում ներկայանում ժամանակն ու գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքը: Ակնհայտ է, որ Գ. Մահարու պատմվածքների մեծ մասում և ինքնապատում եռագրության մեջ («Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին», գերիշխում է ըստ իրադարձությունների ժամանակային հաջորդականության սկզբունքով շարադրանքի տարբերակը: Դրա համար էլ այս ստեղծագործություններում ժամանակ և կառուցվածք փոխհարաբերությունը որևէ երևելի առանձնահատկություն չունի. ամեն ինչ այնպես է, ինչպես կա ֆիզիկական իրականության մեջ:

Այս առումով տարբերվում են «Ծաղկած փշալարերը» և հատկապես «Այրվող այգեստանները»: Առաջինում վիպակի գեղարվեստական ժամանակը և կառուցվածքն ընդմիջարկված են հեղինակին փոխարկող պատմող հերոսի ձերբակալության, հարցաքննության ու տաժանակրության ճամբար հասնելու նկարագրության էջերով: Վիպակի հերոսների համար հիմնականում կա մի ժամանակ՝ ներկան: Դա

երգը և նրա արձագանքները Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպում հողվածում: Տես Ակունք (գիտական հողվածների ժողովածու), թիվ 1, Ե., 2011, էջ 57-63:

¹ Նույն տեղը, էջ 432-437:

պարտադրված է իրենց կյանքի հանգամանքների հրամայականով՝ գոյատևելու անհրաժեշտության առաջնահերթությամբ: Բայց նրանց մեջ մշտապես առկա է հանիրավի ու բռնությամբ ընդհատված բնականոն կյանքի ժամանակի ցավն ու տառապանքը, այդ ժամանակից դուրս մնացած լինելու արսուրդի զգացողությունը:

«Այրվող այգեստանները» շատ ավելի բարդ կառուցվածք է: Այն ի հայտ է բերում մանավանդ վերջին ծավալուն ստեղծագործություններում Գ. Մահարու արձակի պոետիկայի մի կարևոր առանձնահատկությունը, որում հեղինակի նախանձելի վարպետությունն ակնհայտ է: Խոսքը ֆարսիային պատումից սյուժետային հյուսվածքին անցման մասին է: Դա ընդգծված արտահայտվում է «Այրվող այգեստանների» գեղարվեստական և հերոսների կենսական ժամանակի դրսևորման միջոցով: Թե՛ն ընդհանրապես վեպի, թե՛ն հերոսներից յուրաքանչյուրի համար ժամանակը դրսևորվում է հետևյալ ընդհանուր սկզբունքներով: Ներկան շատ ավելի հարուստ է հենց նրա շնորհիվ, որ անցյալը միշտ ներկա է, իսկ ըստ դրանց համադրության՝ ապագան դառնում է ինքնըստինքյան երևակայելի: Ընդ որում, գործադրվում է ժամանակի իմաստավորման այն ճիշտ սկզբունքը, ըստ որի ժամանակը թե՛ն անցյալով, թե՛ն ներկայով և թե՛ն գալիքով կարող է գոյություն ունենալ միայն նրա համար, ով գիտի և գիտակցում է դա: Ժամանակի ներկա, անցյալ և ապագա տարբերակման պայմանականությունը կամ հարաբերականությունը լավագույնս արտահայտվել է նրա վերը նշված ստեղծագործություններում: Ցանկացած անցյալ հարաբերականորեն է միայն անցյալ, եթե մասնակից է, իրենով իմաստավորում է ներկան: Դրա համար էլ նրա հերոսները վերապրելու ձևով անցյալն ապրում են իբրև ներկա: Ժամանակի հարաբերականության մի լուրջ պատճառն էլ այն է, որ, մանավանդ հերոսների դեպքում, ժամանակ ասվածը, քիչ քացառություններով, առավելագույնը մի կյանքի տևողության չափով է դիտարկվում:

Վեպի գեղարվեստական ժամանակի ներկան այն Վանն է իր մարդկանցով, կենսակերպով ու իրադարձություններով, որը մեզ մատուցվում է իբրև 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի մահարիական տարբերակ: Բայց այս ներկան իր մեջ ունի հավերժորեն ներ-

կա անցյալը: Դա ներկայանում է պատմական անցյալի խորհրդանիշներով (Վանի բերդը, պատմական հայտնի գործիչներ, եկեղեցիներ և այլն) կամ աշխարհագրական օբյեկտներով (Վանա լիճը, շրջակա լեռները, ձորերը և այլն): Սրանք վեպի գեղարվեստական ներկա ժամանակին մշտապես մասնակից են դառնում հիշողության կամ ներկայի մեջ փաստացի գոյության շնորհիվ: Այսպես պատմական անցյալն իմաստավորվում կամ վերափմաստավորվում է փաստացի ներկայի մեջ՝ դառնալով նրա բաղկացուցիչը:

«Այրվող այգեստանների» գեղարվեստական ներկայի մեջ Գ. Մահարին ձևավորում է նաև հավերժական՝ անսկիզբ-անվերջ ժամանակը: Սա ասես անշարժ ժամանակն է, որը կորցրել է հաշվարկը սկզբի անիմանալիությամբ և ավարտի անհավանականությամբ: Ժամանակի այս զգացողությունը նա ձևավորում է հատկապես Վանի ու վանեցիների ինքնատիպ նկարագիրը, կենցաղը, ամենօրյա անխաթար կենսակերպը նկարագրելու միջոցով, մի խոսքով՝ Վանի ու բնակիչների համայնապատկերներով (օրինակ՝ տասնհինգերորդ ասքը): Բայց ի վերջո սա պատրանքային ժամանակ է, որովհետև թեև դժվար է ճշտել, նույնիսկ անիմանալի է Վանի սկիզբը, բայց հայության համար նրա ավարտի վկաներն են դառնում հենց վեպի հերոսները: Հավերժական ժամանակը վերածվում է արսուրդի՝ գրկվելով ապագայից:

Գ. Մահարին հերոսների ժամանակը ևս կառուցում է գեղարվեստական պատումի տարբեր հնարանքներով: Մասնավորաբար հեշտությամբ նկատելի է նրանց զգալի մասի համար ներկայի մեջ անցյալի ներկայությունը, անցյալի ու ներկայի համադրությունը: Այդ սկզբունքով հեղինակն ընթերցողին ծանոթացնում է Մուրադխանյան տան և վարժապետ Գևորգի անցյալին, պատմում Օհանեսի մոր՝ Սրբուհու ամուսնության մասին և այլն: Ժամանակի մեջ վերադարձով է Գ. Մահարին ներկայացնում Իշխանի և Գևորգի հանդիպումը, որը նախորդել է Աղթամարի իրադարձություններին և այլն: Այսպիսով միագիծ ֆարսիային պատումի համեմատ զգալիորեն բարդանում է «Այրվող այգեստանների» կառուցվածքը: Այն ձևավորվում է իբրև ներկա մատուցվող իրադրության նկարագրության ընդմիջարկում անցյալում եղածին վերադարձ-պատկերներով: Սա պատումի

բավական արդյունավետ ձև է. Գ. Մահարին լավ մտածված այսպիսի կառուցվածքում ոչ միայն հնարամտորեն ինքն է կողմնորոշվում, չի կորցնում ֆարուլայի առանցքային գիծը, իրադարձությունների պատճառահետևանքային կապը, այլ նաև հասնում է նյութի, կերպարակերտման թանձրության: Այդպես նրան հաջողվում է նկարագրվող պատկերը ճիշտ տեղում լրացնել անհրաժեշտ հավելումով, խուսափել իրադարձությունների ողջ շղթան գլխավոր-երկրորդական ամեն ինչով նկարագրելուց, խտացնում է հերոսների կյանքը, առօրյան ներկայացնող կենսանյութը, վեպը դարձնում բազմապլան: Ահա մի օրինակ: Օհանես աղայի տուն են եկել Սիմոն աղան և Փանոս էֆենդին. որքան էլ անսպասելի է, բայց ոչ Օհանեսի նորածնի առիթով: Հենց այդտեղ հեղինակն ընթերցողին վերադարձնում է անցյալում եղածին, որն էլ այդ այցելության պատճառն է: Բայց դրանով անցյալ ժամանակի հետ հաշիվները դեռ չի փակում. հարմար առիթը բաց չի թողնում, որ պատմի Սիմոն աղայի անցած կյանքի ուղին՝ ձևավորելով ժամանակի առումով կրկնակի վերադարձ՝ անցյալի մեջ անցյալ: Այդպես նա կիսատ է թողնում նախորդ օրվա իրադարձությունը և դրան անդրադառնում հաջորդ օրվա մեջ: Օհանես աղայի այգում հնչած կրակոցից հետո դեպքերի շղթան ետ է կծկում՝ պատմելով Գևորգ վարժապետի արարքները եղբորը հասցեագրված «քոլոզների» թուղթը ստանալուց հետո: Նաև եղբայր Մխոյի հետ հանդիպումը, կազինոյի, այգու իրադարձությունները: Դրանից հետո միայն շարունակում է Օհանեսի՝ գիշերային արարքների կիսատ մնացած պատկերը¹:

Վեպի կոմպոզիցիայի այս ակնհայտ առանձնահատկությունը հեղինակին հնարավորություն է տալիս բացի ներկայի և անցյալի համադրությունից՝ նկարագրելու նաև նույն ժամանակահատվածում ընթացող տարբեր իրադարձություններ՝ ստեղծելով զուգահեռ ժամանակի գեղարվեստական տպավորություն: Գ. Մահարին դրան հասնում է ոչ թե զուգահեռաբար տեղի ունեցող իրադարձություններից մեկը մինչև վերջ նկարագրելուց հետո մյուսին անցնելով, այլ դարձյալ նկարագրվող տեսարաններն ուրիշ տեսարաններով ընդմիջելով: Վերը բերված օրինակը քննորոշ է նաև այս առումով: Շարունակության մեջ՝ հաջորդ

ապերում ուստիկանապետի այցելությունն Օհանեսին, Օհանեսի և Արամի հանդիպումը և այլն շարադրվում են զուգահեռ ժամանակի պատումային սկզբունքով:

Գ. Մահարու հերոսները տարբեր կերպ են ապրում ժամանակ ասված ըմբռնումը: Զգալի քանակ են կազմում միայն այդ օրով, ներկայի խնդիրներով ապրողները: Կեցության բազմաշերտությամբ առանձնանում են ներկայի մեջ անցյալը մշտապես վերապրող հերոսները: Սրանց մեջ էլ կարելի է որոշակի տարբերակվածություն ցույց տալ ըստ այնմ, թե անցյալն ինչպես է անդրադառնում իրենց ներկային: Մասնավորապես, եթե Օհանես աղայի, իր մոր և Սիմոն աղայի դեպքում անցյալն իմաստավորում է ներկան և օգնում ապրելուն, ապա Միհրանի դեպքում այն խանգարում է և իմաստագրկում գոյությունը: Վերջինիս նման, բայց միանգամայն այլ իմաստավորումով է անցյալը խանգարում Առաքելի գոյությանը («Մշեցի Առաքելը և ուրիշները»): Նրա համար անցյալն ու ներկան ի մի չեկող, ընդհանրության եզրեր չունեցող, անհամկանալիորեն անհամադրելի ժամանակներ են: Անցյալ-ներկա փոխհարաբերության մի տարբերակն էլ ներկայանում է «Մի անգամ գերեզմանատանը» (1956) պատմվածքի միջոցով: Այս դեպքում հայտնաբերված-ձշտված կամ վերադարձած անցյալը ոչնչացնում է արդեն ապրված կյանքի ողջ ժամանակի իմաստը: Սա էլ անցյալի ու ներկայի հանդիպման տխուր իրողությունն է:

Ինչ խոսք, այսքանով չեն սպառվում իր արձակ ստեղծագործություններում Գ. Մահարու՝ որպես ստեղծագործողի և պատմող հեղինակի ներկայության ձևերը: Դրանց հավելումը նորից կամրապնդի արդեն իսկ ակնհայտը, այն, որ Գ. Մահարու արձակը՝ որպես ինքնատիպ գեղարվեստական լեզվամտածողություն, կայանում է իր նկարագրածին տարբեր ձևերով հեղինակի ակտիվ միջամտությամբ: Ընդ որում, նա չի փորձում որևէ չափով զսպել ստեղծագործելու կերպի իր այդ նախասիրությունը: Նույնիսկ ավելին, անթաքույց անկաշկանդությամբ է անում դա՝ ընթերցողի առաջ անկեղծորեն բացելով իր իսկ ստեղծած կենսական հանգամանքների, մարդկային նկարագրերի և վարք ու բարքի վերաբերյալ համակրանքների ու հակակրանքների դաշտը: Այս ամենն ի վերջո հանգում են մի քանի. Գ. Մահարին ակն-

¹ Նույն տեղը, ասք երկրորդ, ասք երրորդ:

հայտորեն արտոնյալի վարքագծով է հանդես գալիս իր ստեղծած գեղարվեստական աշխարհում: Հետևաբար միանգամայն համոզիչ է Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրիում» և Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններում» պատումի էական առանձնահատկություններից մեկը համարվող այն ընդհանրությունը, որը պայմանավորված է պատմողի սուբյեկտիվ վերաբերմունքի անթաքույց առկայությամբ¹:

ԼԵԶՎԱՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԲՆՈՐՈՇ ԱՌԱՋՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Գ. Մահարու արձակը խաղաղ, մոնոտոն պատումի խոսք չէ: Հեղինակային սովորական նկարագրություններն անգամ ներքին ինչ-որ լարում, անհանգստություն ունեն, ակտիվ զգացմունքի կամ մտքի ներկայություն: Դա կարծես հոգեբանական հետաքրքիր, ընթերցողին միշտ լարված սպասման մեջ պահող մի խաղ է, որի ընթացքում արձակագիրը հաճախ խուսափում է ասելիքի մեջ ենթադրվող հավանականից, հնարավորից: Ըստ էության՝ դա «կենդանի, խաղացկուն, քարդ ու դինամիկ»² նրա մարդկային էության արտահայտությունն է իր գրականության մեջ³՝ իբրև լեզվամտածողությանը բնորոշ առանձնահատկություն, որն անսպասելի, տարօրինակի, անսովորի ձևով խորիմաստ և ինքնատիպ գեղարվեստական լուծումների, այսինքն՝ պարադոքսալի դրսևորումների է հանգեցնում:

Դրանցից ամենաակնհայտը թերևս նույնն է՝ պատումի հանգուցալուծման ժանրային բնորոշ առանձնահատկությամբ: Դա արդեն իսկ ինչ-որ չափով պարադոքսալի անհրաժեշտության նախապայման է: Թեև Գ. Մահարուն նույնպես չես համարի, սակայն նրա փոքր արձակում կան այդ ժանրի գեղարվեստական առանձնահատկությունները լավագույնս մարմնավորած օրինակներ: Դրանում էական դեր ունի

¹ Եղիազարյան Ա., Գեղարվեստական պատում, Ե., 1986, էջ 39-40:

² Գրիգորյան Ս., Բանասիրություն և քանավեճ, Ե., 2002, էջ 76:

³ Հետևաբար, միանգամայն հնարավոր է և հակառակը՝ հեղինակի մարդկային նկարագրին բնորոշ հատկանիշների արտածումն իր ստեղծագործություններից:

նրա խորաթափանց դիտողունակությունը՝ կենսական իրավիճակներում, մարդու վարքում և նկարագրում դժվար նկատելին, բայց ինքնատիպը, ոչ սովորականը որսալը, պատումի առանցք դարձնելը:

Գ. Մահարին նույնի ժանրում իր կարողությունները փորձարկել սկսել է արձակում առաջին քայլերից սկսած: Թեև երբեմն դժվար է որոշ ստեղծագործությունների դեպքում ժանրային պատկանելությունը (պատմվածք, թե նովել) պնդել անառարկելիորեն, բայց նրա արձակի առաջին իսկ ժողովածուն¹ պարունակում էր գործեր, որոնցում կարելի է տեսնել նույնի բնորոշ ինչ-ինչ հատկանիշներ: Սակայն այս ժողովածուում ամենամարողջականը՝ որպես նովել, «Գերեզմանոցում» (1928)² ստեղծագործությունն է՝ արձակում Գ. Մահարու կայացման շրջանի առաջնեկներից: Նրանում նկարագրվում է գերեզմանապահի և կնոջ կյանքի մի փոքր հատվածը: Նրանց կյանքը տարիներ շարունակ իրարից ոչնչով չտարբերվող օրերի շարան է: Գերեզմանատանն ամեն ինչ, նույնիսկ սովորական ծառը, ճանճը, բզեզն ինչ-որ խորհուրդ, անսովոր բան ունեն իրենց մեջ: Այդ խորհրդավորությունը կարծես սառած խաղաղություն է, նշանակալի իրադարձություններից զուրկ անշարժ ժամանակ: Գերեզմանոցի մթնոլորտին իր վարք ու նկարագրով միանգամայն ներդաշնակ է պահապան Բարսեղը: Արդեն տասնհինգ տարի նա խնամում է գերեզմանները, գրուցում մահացածների հետ, որոնցից շատերին ճանաչել է երկրային օրերից: Նա այնքան միաձույլ է գերեզմանատան մթնոլորտին և այնքան համապատասխան իր գործին, որ կարծես այդտեղ է ծնվել ու հենց գերեզմանապահ լինելու համար: Սակայն խախտվում է գերեզմանոցային այս խաղաղությունը, երբ հայտնվում են հնազետ ուսանողները: Նրանց պեղումներից, սոված տեղեկություններից և իր եղբոր՝ հողից հանված ոսկորներից պղտորվում է նաև Բարսեղի հոգին: Թվում է, թե ստեղծված իրադրության մեջ այս պարզ կենցաղի ու մտածողության հերոսն էլ հեղինակի հետ փակուղի է մտնելու: Բայց Գ. Մահարին գտնում է արտացոլվող ժամանակի զաղափարախոսական մթնոլորտին և հերո-

¹ Սիրո, խանդի և Նիցցայի պաշտիզականների մասին, Ե., 1929, 252 էջ:

² Լուսիյան ձայնը (1962) ժողովածուում և Երկերի ժողովածուի երրորդ հատորում (1975) նույնը թվագրված է 1927 թ.:

սի բնույթին համարժեք անսպասելի լուծումը: Ուսանողների արածից գլուխ հանելու ջանքեր գործադրող Բարսեղը լրջորեն մտածում է, որ եթե «քյասիբ ժողովրդի պատուհաս»¹ սարդարի ոսկորները պիտի թանգարանում պահպանվեն, ապա ինչո՞ւ այդ պատվին չարժանանա իր եղբայրը. չէ որ «... ախպերս սայուզի մարդ էր... աշխատավոր մարդ... ինքն էլ տեղկում... հիմի քյասիբների իշխանություն ա...»²:

Ակնհայտորեն գործել է ամեն ինչ երգիծելու ընդունակ մահարիական յուրօրինակ տաղանդը: Ընդ որում, առաջին պահին ծիծաղի առիթ կարող է լինել անելանելի իրավիճակում հայտնված այս պարզ մարդու ինքնահանգստացումը ժամանակի գաղափարախոսական կաղապարների փաստարկման միջոցով: Սակայն հաջորդ պահին հնարավոր չէ չնկատել այն թաքուն երգիծանքը, որ կա ենթատեքստում: Ըստ էության, կամա թե ակամա, Գ. Մահարին երկչերտ նովել է մտահղացել: Թանգարանն անցած–գնացածի իրեղեն ապացույցների հավաքատեղին է³: Գ. Մահարին սարդարի մնացորդների հետ թանգարան է «ուղարկում» նաև խորհրդային իշխանության հենարանին՝ «սայուզի մարդուն», «քյասիբին»:

Լեզվաոճական առումով ևս նշանակալի է այս նովելը նույն ժողովածուով ներկայացված մյուս պատմվածքների համեմատ: Գ. Մահարուն հաջողվել է լեզվական սուղ միջոցներով ստեղծել գեղարվեստական համոզիչ մթնոլորտ: Նրա հերոսները հեշտությամբ են մենախոսում կամ գրուցում՝ դուրս չգալով իրենց նկարագրի համար բառապաշարի և խոսքի կառուցվածքի համոզչության շրջանակներից: Դրանով Գ. Մահարին իր «ուսերից գցում է» ողջ ասելիքը պատմել–նկարագրելու անցանկալի հոգար: Այս նովելում նա հարազատ է իրեն՝ իրողու-

¹ Մահարի Գ., Լուսիյան ձայնը, Ե., 1962, էջ 24:

² Նույն տեղը, էջ 25:

³ Միանգամայն պարզ է, որ Գ. Մահարու հերոսը թանգարանների նշանակության վերաբերյալ այս ամենանախնական ըմբռնումից ավելի տեղեկացված ու անհարկի արդիականացում կլինի նովելի ակամա գաղափարաբանության դիտարկումը թանգարանների ժամանակակից դերակատարության շրջանակներում, որն էականորեն տարբեր է վերը նշվածից: Վերջինի վերաբերյալ տես Հ. Պիկիյանի, Մ. Միքայելյանի, Լ. Աբրահամյանի և այլոց հոդվածները («Թանգարան» հանդես, Ե., 2009, թիվ 1):

թյունների գնահատումը խոհական–փիլիսոփայական իմաստավորման հասցնելու ձգտում, առօրյա, բայց բնորոշ հանգամանքներով ու նկարագրով կերպար ստեղծելու հմտություն: Նաև հումոր, որը դրսևորվում է որպես լուրջ բաների հեգնանք, ծաղր, իսկ անլուրջը՝ լրջորեն իմաստավորելու անթաքույց փորձ:

Տեղին է նշելը, որ Գ. Մահարու առաջին արձակ ժողովածուի մի շարք պատմվածքների և «Մանկություն» վիպակի արժանիքները մանրամասնորեն նշած գրականագետներ Ս. Աղաբաբյանը և Գ. Շահինյանը «Գերեզմանոցում» նովելը դասել են չհաջողված ստեղծագործությունների շարքում¹: Կարծում ենք՝ այս ստեղծագործությունը մեր օրերում վերագնահատության տեղ ունի:

Անտոնինային նվիրված «Հարստություն» (1953) բանաստեղծության մեջ Գ. Մահարին իր արձակը բնութագրում է «ժպտուն», իսկ հումորը՝ «զվարթ» բառերով: Ինչ խոսք, հայտնի բան է, որ նրա արձակը և հումորը անցել են թե՛ «ժպտուն»–ի, թե՛ «զվարթ»–ի սահմանները, սակայն նովելների դեպքում ասվածը տեղին է: Նովելներով ներկայացող Գ. Մահարին գերծ է ցավի ու դառնության բռնկումներից: Դա զվարթ արձակ է՝ լավագույն մասով կենսական ու մարդկային լուրջ խնդիրներ արծարծող:

1956 թ. տպագրված «Երիտասարդության սեմին» ժողովածուի «Պատմվածքներ» շարքում տեղադրվել են նաև «Մի անգամ գերեզմանատանը» և «Թյուրիմացություն»² ստեղծագործությունները: Երկրորդի մտահղացման հիմքում դիպվածն է, ցավալիորեն անուղղելի թյուրիմացությունը: Ներկայացված կենսական իրադրությունը նույնիսկ ողբերգականորեն իմաստավորվելու հնարավորություն է ընձեռում: Սակայն հեղինակը նման լրջություն չի հաղորդում նյութին: Կենսական փաստը հենց այդպես էլ՝ իբրև թյուրիմացություն մատուցվում է հպանցիկ, համառոտ շարադրանքով: Պետք է նկատել, որ Գ. Մահարու փոքր արձակում քիչ չեն իբրև նովել մտահղացված այսպիսի ստեղծագործությունները: Դրանցում գերիշխողը մարդկային հարա-

¹ Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 89, Շահինյան Գ., Գուրգեն Մահարի, Պեյրուք, 1964, էջ 32:

² Այստեղ թվագրված չէ, իսկ երկերի ժողովածուի երրորդ հատորում թվագրված է 1954:

բերությունները, վարքի դրսևորումները, գրական-ստեղծագործական խնդիրներն ու բարքերը կենցաղայինի, առօրեականի մակարդակով մատուցելն է: Եթե հանգուցալուծումները նույնիսկ բավական անսպասելի ու ինքնատիպ են ստացվում, միևնույն է, այդ ստեղծագործությունները մնայուն արժեքի որակ ձեռք չեն բերում: Մահարիական սրամտության, անսպասելի հումորի առկայությամբ հանդերձ՝ դրանք մեկ անգամվա «օգտագործման», մամուլում տպագրվելու արժանի օրախնդիր ստեղծագործություններ են: Ակնհայտ է, որ այս գործերը հաճախ ծնվել են ստեղծագործական պարապը լցնելու համար, ոտքի վրա: Գ. Մահարին չէր խորշում նաև այդպես ստեղծագործելու կոչեր անելուց. «Եթե չես կարող գրել բանաստեղծություններ զանազան հարգելի և ոչ հարգելի պատճառներով և եթե չես կարող գրել պատմվածքներ, որովհետև հերոսներդ դեռ չեն տիպականացել, մի՞ հուսահատվիր, նստիր ու գրիր քանդակներ»¹: Ինքնին հասկանալի է, որ այդպես ստեղծագործելու դեպքում արդյունքը գրկվում է մնայուն լինելու հավանականությունից: Բայց Գ. Մահարին իր խոսքի մեջ գրողի համար կարևոր իմաստ էր դնում. «Մի թողնի, որ ժանգոտի գրիչդ, դրանից էլ ժանգոտում է սիրտդ ու հոգիդ, հավատա»²: Սա իր արվեստի արհեստը կատարելագործելու կոչ էր գրողներին: Ինքն էլ երբեմն այդպես է ստեղծագործել՝ գրելով հումորով շաղախված պատմվածքներ, աննկղոտանման գրույցներ, ֆելիետոններ, նովելներ: Խոսքն այստեղ «Բանդակներ» շարքի մասին է և այն գործերի, որոնք հետագայում հիմնականում խմբավորվեցին «Երգիծական պատմվածքներ» վերնագրի տակ³:

«Երիտասարդության սեմին» (1956) ժողովածուի ամենանշանակալի նովելը «Մի անգամ գերեզմանատանը» ստեղծագործությունն է⁴: Սա հեղինակի բռնադատվածության տարիների կենսափորձի առաջին գեղարվեստականացումներից է: Սակայն նովելում ներկայաց-

ված կյուրը բավական չեզոք է գրողի կենսագրական փաստի (քաղաքական բռնադատվածություն) համեմատ: Այն առայժմ ներկա է որպես միայն ռուսական հասարակական ու բնական միջավայրի միանգամայն համոզիչ կոլորիտ: Այս նովելը կարծես «Թյուրիմացություն» ստեղծագործության հակապատկերն է: Դարձյալ զուտ անհատական կարևորության, ինտիմ մի փաստ է վերցված կյանքից: Սակայն հեղինակը բաց չի թողել իր հերոսի կենսագրական փաստի ողբերգականությունն ընդգծելու հարմար առիթը: Չկան ավելորդ նկարագրեր, անփարատելի ցավից թևաթափ եղած Վասյա դայու վարքի մանրամասնություններ: Բայց այնքան ճիշտ է ընտրված հերոսի կյանքի ու հոգեվիճակի այն պահը, որի մեջ ողջ ապրվածը գրկվում է իմաստից, որ այլևս մանրամասնելու տեղ չի մնում: Վասյա դային նույնիսկ մխիթարվելու տեղ չունի. ակամա բացահայտված ճշմարտությունն իր մայրամուտի գյուտն է: Ապրված կյանքի անգիտության երջանկությունն այլևս ավերված է, իսկ կյանքը՝ համարյա ավարտված: Փոքրածավալ այս ստեղծագործության մեջ հեղինակին հաջողվել է խտացնել չաաված խոսքի, չնկարագրված ապրումների, փլուզված հավատի լուռ ցավի մեծ քաժին:

Գ. Մահարու լավագույն նովելները գրվել են բռնադատվածության տարիների կենսափորձով: Դրանք բոլորն էլ նշանակալի են առաջին հերթին կենսական համոզությամբ: Հեղինակը ոչ թե կանխադրույթին է փորձել կենսականություն ներարկել, այլ իրապես ապրված, ճանաչված կենսական հանգամանքներից, մարդկանց իմացության փորձից է հունցել իր պատկերներն ու կերպարները: Ընորհիվ դրա՝ այս ստեղծագործությունները չունեն ռուսական կյանքի, կենցաղի, բնակարանի, տու մարդու ազգային նկարագրի ու վարքի համոզության պակաս:

Մյուս կարևոր առանձնահատկությունը պատմող հեղինակի լեզվական վարպետությունն է: Նրա կերպարներն ու պլոժները երբեք արտառոց, տարօրինակ չեն: Ընդհակառակը, կենցաղային են, առօրեական, բայց և չափազանց հետաքրքիր իրենց ավարտուն ինքնատիպությամբ: Ու դրանում էական դեր ունի Գ. Մահարի արձակագրի գվարթ, դիպուկ լեզուն, անգամ առունին իրողությունը հետաքրքրաշարժ պատում դարձնելու հմտությունը: Այդպես են հյուս-

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1975, էջ 407:

² Նույն տեղը, էջ 407:

³ Նույն տեղը, էջ 349-407:

⁴ Գ. Մահարու Երկերի ժողովածուի երրորդ հատորի (1975) «Բովանդակություն» մեջ նովելը ներկայացված է «Մի անգամ գերեզմանոցում» վերնագրով:

ված «Ահ» (1956), «Անմեղ մեղավորներ» (1957) և «Արջը ծխամորձով» (1958) ստեղծագործությունները: Նրան հաջողվել է մարդկային կյանքի սովորական անցուդարձը, հարաբերությունները դարձնել գեղարվեստական նշանակալի նյութ՝ յուրաքանչյուր դեպքում պատումն ավարտելով անսպասելի ու հաջողությամբ գտնված դրության կոմիզով: Եթե սրանց մտահղացման մեջ էական նշանակություն ունի կենսական պատահմունքը, կենսագրական ինտիմ փաստը, ապա «Ողբերգություն թռչնանոցում» (1957) նովելը շատ ավելի լուրջ՝ սոցիալ-քարոյական պրոբլեմատիկայի ստեղծագործություն է: Հեղինակը բնորոշ պատկերներով ցույց է տալիս խորհրդային աշխատանքային այն մթնոլորտը, որի արդյունքը միայն տնտեսական անհաջողություն ու կորուստ կարող է լինել: Հետաքրքիր է, որ նա որպես պատճառ չի վկայակոչում թշնամական տարրերի վնասարարությունը: Գ. Մահարին ուղղակի մատնանշում է տնտեսավարելու խորհրդային սկզբունքները, որոնք կարգախոսային լինելու չափ հանրահայտ էին: Նովելի հերոսը (Ռիբալկա) կոչ է անում վերջ տալ «մասնավոր տնտեսության աշխատանքի փտած ձևերը պետական գործի մեջ խոթելուն» և աշխատել «ռազմախույճ»¹: Արդյունքը լինում է այն, որ ոչնչանում է գրեթե մի ամբողջ թռչնանոց: Սակայն Գ. Մահարին մնում է իր առաջադրած սոցիալ-քարոյական հարցադրման սահմաններում: Այդպես է նաև «Նախօրյակին» (1961) ծավալուն պատմվածքում: Բայց նույն պրոբլեմատիկայով այս երկու ստեղծագործություններում հանգուցալուծումներն իրարից էապես տարբեր են: «Նախօրյակին» պատմվածքում խորհրդային տնտեսության, արտադրահարաբերությունների մեջ և մարդու քարոյական նկարագրում գոյացած խնդիրների լուծման դարմանը ոչինչ ինքնատիպ չունի: Այն հանգում է օրերի գաղափարախոսության առաջադրած և գրականության մեջ ամրապնդված կաղապարին՝ հերոսի կողմից սեփական սխալների ընդունմանը և «խղճի տնտեսությունը»² կարգի բերելու անհրաժեշտության գիտակցմանը:

Մինչդեռ չորս տարի առաջ գրված «Ողբերգություն թռչնանոցում»

նովելի հանգուցալուծումն ինքնատիպ է՝ մահարիական: Խորհրդային հասարակարգի համար բնորոշ փաստ է այն, որ թռչնանոցում տեղի ունեցածը պարզելու համար եկած «կոմիսիան» պատահածի մեջ «չի տեսնում» պատասխանատուներից որևէ մեկի մեղավորությունը: Դրա փոխարեն մատնանշվում են թռչնանոցի պայմանները, որոնք իբր նպաստավոր չեն «հնդկաճուտեր հասցնելու համար»¹: Գործը փակվում է համապատասխան ակտով: Ուշադրության է արժանի Գ. Մահարու ընդգծած նաև հետևյալ հանգամանքը: Ողջ եղելությանը լավատեղյակ թռչնապահուհի Մարուսյան և բրիգադիր Ռիբալկան դրսևորում են «նախանձելի» գաղտնապահություն: Արձակագիրը ճշմարտապատում է խորհրդային կացութակերպին բնորոշ չլուծված ցավոտ խնդիրներն արտացոլելիս: Գեղարվեստորեն ավարտուն այս ստեղծագործությունը հասարակարգի հետագա ճակատագրի առումով առկախություն ունի: Հեղինակը լուծում չի առաջադրում: Գրականության առումով սա էլ լուծում է, ժամանակի գրական կաղապարից դուրս լուծում, որը հասարակարգի հետագա ճակատագրի համար ահագանգ է պարունակում: Սակայն տարիներ հետո գրված «Նախօրյակին» պատմվածքում խորհրդային տնտեսության, արտադրահարաբերությունների մեջ և մարդու քարոյական նկարագրում գոյացած խնդիրների լուծումը ոչինչ ինքնատիպ չունի:

Գ. Մահարու նովելների մեջ մտահղացման ինքնատիպությամբ առանձնացողներից է «Հայկական բրիգադը»: Սա ազգային հոգեկերտվածքի գեղարվեստորեն հաջողված զննություն է՝ իրականացված կենսական արտակարգ պայմաններում: Ըստ մեր մասին մեր և այլազգիների տարածած կարծիքի՝ մենք մեր երկրից դուրս իբր միաբան ու համախումբ ժողովուրդ ենք՝ մեր շահին հետամուտ: Մահարիական դիտարկումը ճիշտ հակառակի համոզիչ նկարագրություն է: Աքսորավայրի մյուս ժողովուրդների ներկայացուցիչները որոշակի սկզբունքներով ընտրում են առաջնորդներ ու միաբանվում նրանց շուրջը: Մինչդեռ հայկական բրիգադում, Գ. Մահարու դիպուկ հեզնանքով, «տիրում էր կառավարական ճգնաժամ»²:

¹ Մահարի Գ., Լուսյան ձայնը, Ե., 1962, էջ 295-296:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, Կ. Արարիկ, Ե., 1975, էջ 300:

Քսանչորս հոգիանոց խումբը, անմարդկային պայմաններում գոյատևման դժվարին ու առաջնահերթ խնդիրը լուծելու մտահոգությամբ կողմնորոշվելու փոխարեն, բաժանվում է երեք կուսակցությունների՝ կոմունիստների, դաշնակցականների և չեզոքների: Ու սկսվում է քաղաքական բովանդակությամբ զավեշտական մի զգվոտոց: Տեսարանի բնորոշությունը և հեղինակի՝ ակնհայտորեն կծու-հեզնոտ վերաբերմունքը հուշում են ենթատեքստի իմաստը: Այն քսաներորդ դարակցի հայոց ազգային-քաղաքական ճակատագրի մանրակերտն է՝ մահարիական հայտնի իմաստավորմամբ ու մեկնաբանությամբ¹: Սյուժեի շարունակությունը ծավալվում է նույն խորհրդանիշի տիրույթում: Ճամբարի ղեկավարությունը հայերի ներքին անհաշտությունից ազատվելու համար նրանց ցրում է մյուս ազգերի կայացած բրիգադների վրա: Հայերից յուրաքանչյուրն իր գոյության խնդիրը լուծում է անհատապես: Մինչդեռ Աշոտ դային էր մտահոգացել ազգային բրիգադներ ստեղծելու միտքը՝ հենց բռնադատված հայերի գոյապահպանությամբ շահագրգռված: Նույնքան զավեշտական է և նովելի ավարտը: Ճամբարի՝ բանից անտեղյակ նոր պետը, ծանոթանալով աշխատող բրիգադների կազմերին, քազմանշանակ եզրակացնում է. «— ... զարմանալի համերաշխ ժողովուրդ է հայ ժողովուրդը...

— Այո, — հաստատեց կամենդանտը, — շատ ճիշտ է ձեր դիտողությունը, քաղաքացի պետ. համերաշխ մարդիկ են հայերը և իրար բռնող»²:

Գ. Մահարու լեզվամտածողության մեջ պարադոքսալի նկատմամբ հակումը դրսևորվել է գրական մուտքի տարիներից սկսած: Դեռևս չափածոյում հարմար առիթը բաց չէր թողնում բառով, բառախաղով հանկարծակիի բերելու, անսպասելի պատկեր, միտք կազմելու հնարավորությունը: Հարկավ, դրանք միշտ չէ, որ գեղարվեստորեն հաջողված են: Նույնիսկ ավելին, երբեմն ակնհայտ է, որ հեղինակը նպատակադրված, միտումնավոր ձիգ է գործադրում ինք-

¹ Իրար նկատմամբ ազգային կուսակցությունների անհանդուրժողականությունից և անմիաբանությունից հայ ժողովուրդն ունեցել է անդառնալի կորուստներ:

² Մահարի Գ., *Երկերի ժողովածու, Խ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 303:*

նատիպ երևալու, ասելու միտք, որ հիշարժան պիտի լինի իր պարադոքսալությամբ: Բնորոշ օրինակ է «Երկու մայր» (1927) ժողովածուի՝ «Մորս նամակը» (1925–1926) ստեղծագործությունը: Ժամանակի մթնոլորտին հարազատ՝ Գ. Մահարին ևս իր տուրքն է բերում անձնականը հասարակականին ստորադասելու գաղափարախոսությանը: Մտահոգումը հետևյալն է: Մայրը շատ է ցանկանում, որ կարգավորվի բանաստեղծ որդու անձնական կյանքը, նաև կարոտել է ու նրան տեսնել է ուզում: Մինչդեռ բանաստեղծ որդին մոր կարոտի կանչին հակադրում է հասարակական անհրաժեշտության իր գիտակցումն առ այն, որ մայրը դեռ երկար պիտի մնա մենակ, ապրի իր համար, մինչև որդուն հաջողվի «նորոգվել», դառնալ «Արժանի որդին իմ համայնքի»²: Այս մտայնությունը հնարավորինս ինքնատիպ մարմնավորելու ձգտումից է թերևս Գ. Մահարին իրար ետևից շարում պարադոքսալ մտքի հավակնություն ունեցող տողեր, ինչպես սրանք՝

Դեռ ինձ շատ հարկավոր է բարձրանալ ներքև...

*Դեռ ինձ շատ հարկավոր է մնալ անտայր,
Որ լինեմ երկրիս արժանի որդին:*

Խորենը Մոսկվայում կոմերիտ բանվոր է,

*Դեռ ես շատ պետք է փոքրանամ, քան որ եմ,
Որպեսզի դառնամ նրա չարի մեծ...³*

Ակնհայտ է ինքնատիպ երևալու ձիգը, որը, սակայն, գեղարվեստական արժեք չի դարձել: Միանգամայն ինքնատիպ, մահարիական է, երբ իրար հաջողությամբ գտնում են կարևոր ասելիքն ու լեզվական համապատասխան ձևակերպումը: Հակառակի դեպքում մնում է վիայն զուր գործադրված ջանքը: Պատահական չէ, որ հակառակ իր

¹ Գրքույկը (32 էջ) կազմվել է Գ. Մահարու եշված և Մ. Արմենի Մորս կարոտը ստեղծագործություններով:

² Նույն տեղում, էջ 15:

³ Նույն տեղը, էջ 14–15:

սովորության, Գ. Մահարին այս ստեղծագործությանն այլևս չի անդրադարձել, չի ընդգրկել հետագա ժողովածուներում:

Անսպասելի, առաջին տպավորությամբ նույնիսկ անհամոզիչ, բայց ըստ էության խորիմաստ, կենսավորձային լուրջ ճշմարտությունը հանկարծակի գյուտի պես ներկայացնող պարադոքսալ միտք հղանալը և լեզվական սուղ միջոցներով ձևակերպելը բոլորովին էլ հեշտ գործ չէ: Ու թերևս օրինաչափ է, որ լեզվամտածողության անկանխատեսելի ու անսպասելի շրջադարձերի վարպետ Գ. Մահարուն անգամ ոչ միշտ է դա հաջողվել: Այդպիսի ձախողումների շարքին պիտի դասել և «Երիտասարդություն» (1969) անավարտ վեպի առաջին գլխում հեղինակի դատողությունները կարևորի և անկարևորի, «արյան ու գրկանքի»¹ տարիների իմաստի վերաբերյալ: Գ. Մահարու ասելիքի մեջ էական նշանակություն ունեցող երգիծանքն այսպիսի դեպքերում դառնում է ինքնանպատակ, խանգարում խոսքի հստակությանը: Նույնքան անհամոզիչ է թուրքերին վանեցիների հաղթելու հավանականության մասին դոկտոր Աշերի արձանագրած պարադոքսալ միտքը՝ «... վախեցիր, որ յաղթես»²: Մասնավոր դեպքի առիթով (վանեցիների ինքնապաշտպանական կռիվը) ձևավորված միտքը գուցե և հետաքրքիր է ու դիտարկելի, բայց այն լրջորեն վիճարկելի է դառնում, երբ ներկայացվում է որպես ընդհանրական ճշմարտության գյուտ: Հայտնի բան է, որ վախը չի կարող հաղթանակի նախապայման լինել: Հակամարտող կողմերից հաղթում է նա, ով բազմաթիվ այլ նախապայմանների հետ կարողանում է անսասան պահել հաղթելու իր համոզմունքն ու կամքը: Այսինքն՝ հաղթանակը կամ պարտությունը յուրաքանչյուր հակամարտության այն արդյունքն է, որը կայանալուց առաջ հաճախ արդեն իսկ կայացած է լինում որպես հոգեբանական իրավիճակ: Վախը չի կարող նպաստել հաղթանակի կամքի ձևավորմանը, առավել ևս՝ հանգեցնել հաղթանակի: Հոգեբանական այդ նախապայմանի անհրաժեշտության գիտակցումը մեր պատմական փորձում դեռ հնուց փաստված է: Ավարայրից առաջ Վարդան

Մամիկոնյանն այսպես է դիմել իր մարտիկներին. «Մի՛ երկուցեալ զանգիտեսցուք ի բազմութենէ հեթանոսացն...»¹:

Մտքի հանկարծակի շրջադարձի և խոսքը վերաիմաստավորելու հետաքրքիր օրինակներ են «Պատասխան» (1935) բանաստեղծությունը և «Նոր երգի պահանջը»² քանդակը: Առաջինը մտքի չափածո շարադրանք է՝ կառուցված «հոգնել» բառի վրա: Մահը իրեն առաջադրված անիմաստ հարցին մի պատասխան է տալիս, որը հարազատ է իր կոչմանը և ուղղված է հարց տվողին՝ «հոգնել» բառի անսպասելի գործածությամբ («Թե ավալեր ես, դուռըդ բաց...»³): Այստեղ իսկապես ակնառու է «փրկարար բառի» վերաբերյալ Հ. Մաթևոսյանի դիտարկումը⁴: «Նոր երգի պահանջը» քանդակը կենցաղային նյութով փորձառված ստեղծագործություն է: Երեխային քնեցնելու համար ծնողները ստիպված են, նրա պահանջին հնազանդվելով, ամեն անգամ մի նոր երգ երգել. արդեն լսածի կրկնությունը նրան նյարդայնացնում է: «Մինչև նրբ» հարցով հեղինակն ընթերցողին է փոխանցում իր վիճակի հուսահատությունը: Բայց հաջորդ պահին արդեն առաջադրում է իր տխուր եզրակացությունը, որը որքան անսպասելի, նույնքան և ճշմարտացի է հասարակական կյանքի օրինաչափություն բացահայտելու տեսակետից: Մինչև կմեծանա, կխելոքանա այնքան, որ «...մեզ պես կտիրապետի նույն երգը բազում անգամ լսելու արվեստին:

Կյանքը կդաստիարակի նրան»⁵:

Գ. Մահարին նկատի ունի ոչ թե բարձրարվեստ գործին հաճախակի հաղորդակից լինելու պահանջմունքը կամ հաճույքը, այլ անցանկալի դեմ չըմբոստանալը, հարմարվելը:

Գեղարվեստորեն ավելի տպավորիչ ու հաջողված են այն դեպքերը, երբ գրողը պարադոքսալը «հայտնաբերում է» իր հերոսի վարքում կամ հոգեվիճակում: Դրա դրսևորման կերպերը բազմազան են՝

¹ Եղիշե, Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին, Ե., 1989, էջ 204:

² Այս ստեղծագործությունը թվագրված չէ ոչ «Լուսության ձայնը» (1962) ժողովածուում, ոչ Երկերի ժողովածուի երրորդ հատորում (1975):

³ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երրորդ, Ե., 1975, էջ 235:

⁴ «Գրական թերթ», 2003 թ., 12 դեկտեմբերի, թիվ 42 (2739): Պետք է նկատել, սակայն, որ նույն տեղում Գ. Մահարու ստեղծագործության մաթևոսյանական բնութագիրը, մեղմ ասած, հանիրավի թերազնահատություն ունի:

⁵ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երրորդ, Ե., 1975, էջ 417:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 9-10:

² Մահարի Գ., Այրտող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 438:

որերգականից մինչև զավեշտականը: Բայց միշտ իմաստավորված, գեղարվեստական տեքստից բխող ու դրան միաձուլյ: Հեղինակային նպատակադրմանը լավագույնս ծառայող, ճշգրիտ գտնված անսպասելին երբեմն այնքան է կարևորվում, որ դառնում է կերպարակերտման գլխավոր միջոցը: Դրա շնորհիվ գեղարվեստական չնչին տարածության ու ժամանակի մեջ ինքնատիպ և անմոռանալի նկարագրով են ներկայանում նույնիսկ դրվագային կերպարները: Ինչպես, օրինակ, դարաբաղցի Բալունց Հեթումը «Ծաղկած փշալարեր» վիպակում: Այս մարդը հաստատ գիտի, որ իր համոզմունքն անվիճարկելի, հանրահայտ ճշմարտություն է. Ղարաբաղը հնուց-անտի եղել է ու է Հայաստան: Միթե դրա համար կարելի է մարդուն բռնադատել: Եվ հեզնում է այն կարևորությունն ու լրջությունը, որով իշխանությունը վերաբերվել է իր անձին. «Բալունց Հեթումին որ նստացրիլ են ոչ՝ աշխարհը վաղուց դարմադադան էր եղել, քն մատաղ...»¹:

Այս կերպարի մի այլ տարբերակ է մշեցի Առաքելը («Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965): Հակառակ Բալունց Հեթումի ինքնապաշտպանական հեզանքի և «տաքերն ընկնելու»² լավատեսական ակնկալիքի՝ մշեցի Առաքելին բնորոշ է կոշտ ընդդիմությունը, իր ճշմարտության մեջ անդիվանագետ, անգիջում համառությունը: Դա հերոսի ինքնասպան կողմնորոշումն ու վարքն է: Նա ոչ մի կերպ չի ուզում իրականության հետ հաշվի նստել, այսինքն՝ հասկանալ, որ իշխանությունը ոչ թե չգիտի կամ չի հասկանում իր ճշմարտությունը, այլ հետևողականորեն ու գիտակցաբար ոչնչացնում է այդ ճշմարտությունը կրողներին: Որքան ազնիվ է Առաքելը պատմական և ներկա իրադրությունը գնահատելիս, նույնքան անգուսա է այդ ակնհայտ ճշմարտությունները չտեսնող-չընդունողների վրա իր զարմանք-զայրույթը պոթելակալիս:

Գ. Մահարու հերոսը հաճախ կենսական արտակարգ, ծայրահեղ անմխիթար վիճակում հայտնված մարդն է: Հենց սահմանային իրադրության մեջ իր կուտակած փորձով է նա իմաստավորում թե՛ ազատությունը, թե՛ անազատությունը, հայտնաբերում ճշմարտություններ, որոնք անըրջանցելի են իր համար: Դրանք դժբախտու-

թյան մեջ ծնված իմաստություններ են, որոնք ներծծված են ցավով ու տառապանքով: Այդ ճշմարտությունների կենսունակությունը միանգամայն համոզիչ է դառնում, երբ մտովի ապրում ես տվյալ հերոսին պարտադրված կենսակերպը: Որքան էլ մարդու մասին ունենանք լավատեսական պատկերացում, միևնույն է, անհնար է չհամաձայնել Գ. Մահարու հերոսի անսպասելի և դառը ճշմարտության հետ. «- Մարդկային աչքերը մեծագույն ճշտությամբ արտահայտում են միայն քանդակագործները... ըստ էության մարդը կույր է»¹: Այս յուրօրինակ պարադոքսը մեխանիկական ու թշվառ գոյության կենսափորձից է բխում, որը դիպուկ բնորոշում է Աշոտ դային. «- Մեր կալանավորների կենացը, — կրկնեց նա, — մեռած թե կենդանի, միևնույն է, որովհետև մեռածները միշտ մեզ հետ են (այսինքն՝ ողջ են - Ս. Ա.), իսկ կենդանիները մեռած են...»²: Այսքանից հետո միանգամայն համոզիչ է պարադոքսալությունն այն դառնալի երջանկության, որն իր չնչինությամբ այլ հանգամանքներում կարող էր և աննկատ մնալ. «Սկսեց ձյունել: Հնչեց քանթողի գոնգը, և մենք դուրս եկանք բրուտանոցից: Ես խոր շնչեցի ձմեռային, ձյունախառն օդը և կարծես թեթևացա: Օրհնված լինես դու, կյանք. կարելի է ազատ կերպով շնչել այս մաքուր, պաղ, պաղպաղակի նման ախորժելի օդը՝ առանց խախտած լինելու օրենքը»³: Այսպես Գ. Մահարին և իր հերոսը ճամբարային տաժանակրության մեջ հայտնաբերում են ժամանակին ու հանգամանքներին բնորոշ պարադոքսներ, որոնցից ամենաառաջատրելին թերևս այն է, որը ձևակերպում է հեղինակը՝ ելնելով կալանավոր կանանց վարքից. «Եթե այս է կյանքը և սրանով էլ պիտի վերջանա՝ ապա պետք է ամեն ինչ փորձել, տանել ամեն դառնություն և որքան շատ դառնություն՝ այնքան լավ»⁴:

Եթե Գ. Մահարու հերոսի պարադոքսալ վարքն ու փիտքը բռնա-

¹ Նույն տեղը, էջ 274: «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965) պատմվածքում հանդիպում է այս մտքի մի այլ տարբերակ ևս. մերձիմահ Առաքելի սառչող աչքերի առիթով Աշոտ դային տխրությամբ փաստում է. «... դրսում հակառակն է. առողջներն են նայում ու չեն տեսնում...» (էջ 273):

² Նույն տեղը, էջ 152:

³ Նույն տեղը, էջ 122:

⁴ Նույն տեղը, էջ 121:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, և. Գեղարվեստ, Ե., 1989, էջ 236:
² Նույն տեղը, էջ 236:

դատվածության պատկերներում անպայման շաղախված են ցավով ու տառապանքով, ապա մյուս ստեղծագործություններում սովորաբար գերիշխող է դառնում երգիծանքը: Դրա ինքնատիպ օրինակն է «Վասպուրական» անվան ստուգաբանությունն ըստ վարժապետ Գևորգի: Դա հայ մարդու այդ տեսակի, նրանց բնորոշ գաղափարների, կենսական կողմնորոշիչների ոչնչացումն է ծիծաղի միջոցով: Վասպուրականը, ըստ նրա, է «երկիր որդուոց մեծամեծաց»¹, և այդ որդիքն էլ իրենք են:

Գ. Մահարու արձակը հաճախ հերոսի ներաշխարհային անցուդարձի ինքնատիպ դիտարկում և նկարագրություն է: Նա ուշադրությամբ «հետևում է» իր կերպարների հոգեբանությանը, նրանց վարքի քաղմագանությանը, հասնում հոգեկան ապրումների, ըստ կենսական իրադրության, համոզիչ պատկերմանը: Երբեմն գրողն այնքան է «հրապուրվում» իր այդ նախասիրությամբ, որ ասես սյուժետային իրադարձություններն ընդամենն առիթ են, որպեսզի նրա առաջ քացեն նոր ու մանրակրկիտ, քայց և համառոտ ու դիպուկ, անսպասելի նկարագրությունների հնարավորություն: Նրա հոգեբանական-վերլուծական արձակի ինքնատիպությունն ավելի է ընդգծվում, երբ աշխույժ պատումը սկսում է անթաքույց հակումով մղել դեպի մարդկային վարքի ու հոգեկանի մեջ պարադոքսալի, խորհրդավոր անսովորի հայտնաբերմանը՝ ակնհայտորեն չզգուշանալով ձախողվելու վտանգից: Ընդհակառակն, ասես նաև մտահոգված չէ իր ընթերցողներին հոգեբանական պարադոքսներ մատուցելուն նախապատրաստելու անհրաժեշտությամբ: Դրանք որքան անսպասելի, նույնքան էլ համառոտ են: Այնքան վարպետ գրչով, թեթև ու հպանցիկ են մատուցվում պատումի այդ կտորները, որ կարծես թե հեղինակն ինքն էլ առանձնակի ընդգծումով չի կարևորում դրանք: Սակայն իրականում այդ պատկերներից յուրաքանչյուրը մարդկային հոգեբանության մեջ ոչ ստանդարտ-սովորականի լավ իմացության արդյունք է:

Այդպիսի հոգեբանական պարադոքսները, որպես օրինաչափություն, բնորոշ չեն մարդու առօրյա կեցությանը: Առավելապես արտակարգ, սահմանային իրավիճակներում են դրանք հնարավոր, որը

և նկատելը, և գեղարվեստական համոզչությամբ մարմնավորելը կրկնակի բարդ խնդիր է:

Իբրև մարդու հոգեկանում անիմանալիի մարմնավորման հաջողված օրինակ, հեղինակի՝ «տրագիկոմիկական հյուսվածքի երևելի վարպետ» լինելու ապացույց՝ մասնագիտական գրականության մեջ սովորաբար վկայակոչվել է¹ «Պատանեկություն» վիպակի որբանոցային այն տեսարանը, ուր նկարագրվում է մոր և որդու (Արշակ) հանդիպումը: Իսկապես, այս փոքրիկ հատվածը ներկայացնում է միջադեպին մասնակիցների մեծ մասի երկակի հոգեվիճակը: Լացն ուրախ հուզմունքից է (կոտորածից մազապուրծ մայր ու որդի գտել էին իրար), սակայն ենթատեքստը նաև անփարատելի տխրություն ունի (հազվադեպ հնարավոր այդ դեպքն ավելի էր ընդգծում երեխաներից յուրաքանչյուրի անհույս որբությունն ու որբանալու ողբերգական հանգամանքները): Բայց որքան անսպասելի, նույնքան էլ համոզիչ է տեսարանի հեղինակային վերջնական հուզազգացական բնութագիրը («Շատ ուրախ էր»²): Ճիշտ է, որ միջադեպից ի վերջո կարող էր մնալ միայն ուրախ հոգեվիճակ և տրամադրություն: Նույն ցավից բոլորն էլ լացել, դատարկվել էին իրենց ներքին քեռից, խաղաղվել հոգով: Դա էլ հենց որբերի ուրախությունն էր:

Գ. Մահարու արձակում սա եզակի դրվագ չէ: Տաժանակրության տարիների փորձով շարադրված ստեղծագործությունները համարժեք մի շարք տեսարաններ ունեն: Բնորոշ օրինակ է վաթսունամյա մարդու վարքը, որը «դատապարտված էր քանակինգ տարվա քանտարկության» և, որքան էլ տարօրինակ է, «չափազանց լավ էր զգում իրեն»: Ինքն իր համար երկրային կյանքի այդքան տևողություն երևի թե միայն երազել կարող էր: Բայց եթե իրեն դատապարտել են այդքան տարվա քանտարկության, ուրեմն մի քան գիտեն, իսկ ինքը «պարտավոր է այդքան էլ ապրել՝ պետությանը պարտք չմնալու համար»³: Մարդը գիտնական է. իր գիտության մեջ գուցե և շատ խորաբախանց, քայց մնացած հարցերում՝ միամիտ: Սա

¹ Հախվերդյան Լ., Մտորումներ, Ե., 1984, էջ 120, Աղաբաբյան Ս., Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ. 1, Ե., 1986, էջ 546 և այլն:
² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 125:
³ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 181:

¹ Մահարի Գ., Արտող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 98:

այն միամտությունն է, որը ձևավորվում է, երբ անհնարին ցանկալին սկսում է հնարավոր թվալ:

Ակնհայտ է, որ Գ. Մահարին այստեղ վարպետորեն լուծում է ոճական դժվարին խնդիր, որ է լացի ու ծիծաղի համադրումը: Ընդ որում, դրանք երկուսն էլ ինքը կարևորում է հավասարապես, ընթերցողին մատուցում իր հերոսի այդ երկակի հոգեվիճակի վարքակերպը՝ վարքի համապատասխան դրսևորումները: Մյուս օրինաչափությունն այն է, որ Գ. Մահարու այս պատկերների շարժառիթը նախապես հերոսի կյանքում ճակատագրական նշանակություն ունեցող ողբերգական իրադարձությունն է: Հետո, համարյա անմիջապես աշխատում է հերոսի հակազդող հոգեբանական ռեակցիան, որը կենսապայան, ճգնաժամից դուրս բերող նշանակություն ունի: Դա ողբերգությանը, լացին համարժեք հակազդող զգացում է, որն արտահայտվում է որպես ծիծաղ: Եթե փորձենք համառոտ քննադատել Գ. Մահարու հերոսի ողբերգական հոգեվիճակից անբաժան այդ ծիծաղը, ապա այն կարելի է համարել լացի ավելցուկ:

Ողբերգականի և երգիծականի այս համադրումները կամ կենսական նույն հանգամանքի երկակի ծայրահեղ իմաստավորումներն արտահայտությունն են կյանքի նկատմամբ հեղինակի ոչ միօրինակ, լայնախոհ վերաբերմունքի: Եվ ողբերգականը, և երգիծականն իրավիճակների զուտ մարդկային, սուրյեկտիվ ընկալումներ են, ուրեմն և՛ հարաբերական: Եվ Գ. Մահարին, և՛ իր հերոսը կյանքն իր այդ հարաբերականության մեջ էլ տեսնում ու ապրում են: Դրա համար էլ կենսական փաստերի վերաիմաստավորումները միանգամայն հնարավոր ու համոզիչ են՝ թեև պարադոքսալ՝ իրենց էությանը (ծիծաղ, որ լացի ավելցուկն է):

Լավագույն օրինակներից մեկը «Սև մարդը» (1960) պատմվածքում է: Իվան Սարոկինը քրոջ գրած նամակից տեղեկանում է, որ կինն ամուսնացել է. այն էլ՝ քաղխորիորդի կոմունալ բաժնի վարիչ Բուրդենկոյի հետ, ում գրպարտությանը ինքը հայտնվել է Սիբիրում: Թե ինչ պիտի ապրեր այս մարդն այդ լուրը ստանալու պահին, ինքնին հասկանալի է: Անսպասելին այն ուրախությունն է, որ ունենում է Իվան Սարոկինը. կինն առողջական լուրջ խնդիրներ ունի և անտա-

նելի քնավորություն: Իր թշնամին ծուղակն է ընկել. կինն իր արարքով ակամա վրիժառու է:

Պարզ է, որ տեղի ունեցածի միայն այսպիսի իմաստավորումով էր հնարավոր շատ թե քիչ դիմանալ հարվածին: Սակայն Գ. Մահարին այսքանով չի ավարտում միջադեպը: Նա կարողանում է գեղարվեստական չնչին տարածության ու ժամանակի մեջ ծավալել և ավարտել մի հրաշալի հոգեբանական նովել: Հերոսի ստացած հոգեկան հարվածը թեթևներից չէ, որ հեշտությամբ, առանց տպավորվելու մոռացվի: Նա երազ է տեսնում: Նույն այդ Բուրդենկոն համապատասխան օրգաններին դիմում է գրում. «- Խնդրում եմ ինձ ուղարկեք այնտեղ, որտեղ գտնվում է իմ այժմյան կնոջ օրինական ամուսինը, թող գա, տիրություն անի իր կնոջը, իսկ ես գնամ նրա տեղը մի քիչ հանգստանամ...»: Անշրջանցելի ողբերգությունից հոգեբանական պատրանքով դուրս պրծնել փորձող բանտարկյալի կերպարի համար լավագույն լուծում է գտնվել: Նրան, բացի հոգեբանական վրեժխնդրությամբ բավարարվելու միտթարությունից, այլևս ոչինչ մատչելի չէ: Չէ որ իրավիճակը մի քիչ ավելի մանրակրկիտ դիտարկելու դեպքում հնարավոր չէ չնկատել, որ իր կնոջը ներկայացնելու ձևը նույնպես (առողջական վիճակը, բնավորությունը) կարող է հոգեբանական վրեժխնդրության արտահայտություն լինել, այսինքն՝ մասամբ կամ ամբողջությամբ չհամապատասխանել իրականությանը: Այսպիսի դեպքերում մարդու վարքի հավանական դրսևորումներից մեկն էլ ինքն իրեն համոզելն է, որ կորցրածը չնչին բան է, նույնիսկ փրկություն իր համար:

Այս ամենով, ինչ խոսք, չեն սպառվում լեզվամտածողության այն առանձնահատկությունները, որոնք կարելի է դիտարկել որպես Գ. Մահարու արձակում պարադոքսալի դրսևորումներ: Մասնավորաբար, կարևոր է նաև նրա երգիծանքի յուրօրինակությունը: Այն ի սկզբանե եղել է տաղանդավոր արձակագրի ինքնատիպությունն ապահովող ոճական առանձնահատկություններից մեկը:

¹ Մահարի Գ., երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967 թ., էջ 238:

Գ. Մահարու արձակին, ինչպես յուրաքանչյուր տաղանդավոր գրողի ստեղծագործությանը, բնորոշ է ներկայացված կենսական փաստին, մարդկային տիպին յուրահատուկ ընդհանրականն ընդգրկելու ձգտումը: Հաճախ դա հաջողվում է այնքան, որ նրա արձակի առանձին դրվագներ գեղարվեստորեն ավարտուն են, ամբողջական: Այդպես ձևավորվել է Գ. Մահարու արձակի այն առանձնահատկությունը, որը կարելի է բնորոշել դրվագայնություն բառով¹: Այսինքն՝ արձակ, որը ծավալվում կամ գոյանում է առավելապես ոչ թե սյուժետային հետևողական հյուսվածքով՝ «Ֆարուլային հետաքրքրաշարժությամբ»², այլ կենսական ինչ-ինչ իրավիճակներին բնորոշ մանրամասնություններով ու այդ իրավիճակներում հայտնված մարդկանց վարքի, ներաշխարհի մանրագնին դիտարկումով՝ «բնավորությունների նկարչական պատկերման»³ միջոցով:

Սակայն նրա արձակի լեզվամտածողությանը բնորոշ է մի այլ որակ ևս, որը, մոտ լինելով վերոհիշյալին, էականորեն տարբեր է և քիչ է հանդիպում նույնիսկ օժտված ու վարպետ արձակագիրների ստեղծագործություններում: Խոսքը որոշակի կենսական կամ պատմական փաստի առիթով, բայց ընդհանրապես համանման դեպքերի իմաստը սպառող գեղարվեստական խորհրդանիշ պատկերներ մտահղանալու առանձնահատուկ կարողության մասին է: Իրողությունների երևութական հատկանիշների հայեցողական նկարագրությամբ տասնյակ ու հարյուրավոր էջեր լրացնող գրողներին մատչելի չէ պատկերի այդպիսի թանձրությունը: Յուրաքանչյուր հաջողված ընդհանրացում ստեղծագործական տևական պրպտումների, լրջագույն իմացականության արդյունք է, եթե ծնունդով նույնիսկ ակնթարթային է կամ ինտուիտիվ տարբեր ունի: Վատահուությամբ կարելի է պնդել, որ խորհրդանիշ պատկերները գեղարվեստական գյուտեր են:

Պատկերի վերոհիշյալ տեսակը դիտարկելու համար Գ. Մահարու

¹ Գ. Մահարու ոճի այս հատկանիշին առանձին ստեղծագործությունների առիթով անդրադարձել են Կ. Աղաբեկյանը, Ս. Բողոսյանը և ուրիշներ:

² Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959, էջ 147:

³ Նույն տեղը, էջ 147:

արձակը բավական հետաքրքիր նյութ է տալիս: Եթե փորձենք որոշակի թեմատիկ բաժանմամբ համակարգել նրա այդպիսի պատկերները, ապա աչքի ընկնելու առաջնահերթությամբ կառանձնանան քաղաքական բովանդակություն ունեցողները: Եվ հետաքրքիրն այստեղ այն է, որ իր ազգային-քաղաքական հայացքներով որոշ դեպքերում վիճահարույց Գ. Մահարին կարողանում է մտահղանալ գեղարվեստական կատարմամբ և գաղափարական ընդգրկմամբ անվիճարկելի ճշմարտությունների խորհրդանիշ պատկերներ:

Գեղարվեստական խոսքի նման որակը միանգամից չի տրվել արձակագրին: Տարբեր տարիների նրա ստեղծագործություններում հնարավոր է գտնել այդ խտացումներին ուղղակիորեն առնչվող հեղինակային մերկ դատողություններ կամ բազմաթիվ հատվածներ: Դրանք ցույց են տալիս, որ արձակագրի միտքը տևականորեն զբաղված է եղել համաշխարհային նշանակության իրադարձությունների բովում անձարակ ու թշվառ հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի խնդիրներով: «Երիտասարդության սեմին» վիպակում կան մի քանի բնորոշ հատվածներ: Հերթական հալածանքի, կոտորածի սարսափից դեպի Վլադիկավկազ ձգվող հայ գաղթականների երթի նկարագրությունը Գ. Մահարին ընդմիջում է այսպիսի դառն ընդհանրացումով. «Այդ այն ժամանակներն էին, երբ հայ ժողովուրդը գաղթելու, պարենավորվելու և պարենավորման քարտը գրպանում մեռնելու արվեստին լիովին տիրապետում էր»¹: Քսաներորդ դարակազի քաղաքական ինտրիգներում մոլորված, ծուռվիզ Հայաստանի ողորմելիության, նաև ուժեղների արհամարհոտ մեծամտության բնորոշ տեսարան է Քերզոն-Հայաստան երկխոսությունը²: Թեև տեսարանը մտածված է կոնկրետ ժամանակի և իրադարձության առիթով, սակայն այն բնորոշ է բոլոր ժամանակների թե՛ ուժեղների, թե՛ թույլների նկարագրի առումով:

Գ. Մահարին դժբախտություն ունեցավ ապրելու քսաներորդ դարակազի ազգային ողբերգության սարսափները ոչ թե ժամանակակից-ականատեսի չափով, այլ որպես սեփական ճակատագիր: Ընդ

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, Կ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 264:

² Նույն տեղը, էջ 367-368:

որում, այդ ամենն իբրև նոր միայն կյանք մտնողի առաջին-անջնջելի տպավորություններ, որոնցից երբեք չէր կարողանալու ազատվել իր օրերի ողջ մնացյալում: Թերևս դա է պատճառը, որ նրա թե՛ չափածո, թե՛ արձակ ստեղծագործություններում կան ազգային քաղաքական ձևկատագրի բնորոշ իրողությունների խորհրդանիշ պատկերներ, որոնք նաև կրկնվում են: Դրանցից մեկը «Մայր Հայաստան» նկարի օգնությամբ ստեղծված գեղարվեստական պատկերն է: Այս նկարի հիշատակումով շարադրված ամենաչեզոք կտորը «Այրվող այգեստաններ» վեպի սկզբում է¹: Խոռովահույզ Սիմոն աղան և Փանոս Էֆենդին, առանց նախապես տեղեկացնելու, հանկարծակի այցելում են Օհանես աղային: Վերջինս նրանց հյուրընկալում է իր «քյոշքում»: Գ. Մահարին հարմար առիթն օգտագործում և մանրամասն նկարագրում է այդ վերնահարկի կահ-կարասին՝ պատերը զարդարող նկարների մեջ հիշատակելով նաև «Մայր Հայաստանը»: Այստեղ ավերակների վրա նստած կնոջ նկարը մյուս նկարների հետ ընդամենը սենյակի հարդարանք է: Հեղինակը ոչ հակադրության, ոչ համադրության սկզբունքով շրջակա միջավայրի կամ էլ հերոսների հետ նրան ակտիվ կապի մեջ չի դնում: Այն ասիական և եվրոպական ճաշակների խառնուրդով ձևավորված սենյակի պարագաներից մեկն է՝ որպես ժամանակի հայտնի նկարներից մեկը:

Այդ հայտնիության ապացույցներից մեկն էլ «Երիտասարդության սեմին» վեպում «Ղանթարը» գլուխն է: Երևանի հին շուկայի տեսանելի նկարագրության մեջ հեղինակն առանձին տեղ է հատկացնում վաճառքի հանված նկարները ներկայացնելուն: Ազգային հայտնի գործիչների նկարների կողքին հաստատուն տեղ ունի «Մայր Հայաստան»-ը, ավելի ճիշտ՝ «Մայր Հայաստան»-ի նոր մի վարիանտ»: Այստեղ նկարը գեղարվեստական միջավայրի հետ ակտիվ փոխհարաբերության մեջ է դրված: Ի տարբերություն նախորդ դեպքի՝ ակնհայտորեն արտահայտված է հեղինակի ոչ չեզոք վերաբերմունքը նկարի «նոր վարիանտի» նկատմամբ: Այն ամբողջությամբ հեզնանք է, նկարի բնօրինակի և հասարա-

¹ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 42-43: Այս խորհրդանիշը հաճախակի է հանդիպում Գ. Մահարու արձակում: Այստեղ հիշատակվողներից քաջի տես նաև Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 391, 455, Երզիծանք և հումոր, Ե., 2004, էջ 135 և այլն:

կական առկա կացության հետ Ղանթարում հայտնված տարբերակի անհամապատասխանության ընդգծում. «Ահա և «Մայր Հայաստանը», «Մայր Հայաստանի» նոր մի վարիանտ, լրիվ տուալետով, գրեթե ներկված շրթունքներով, կազդուրված և առողջ, կարծես նոր է վերադարձել ամառանոցից: Նա չի լալիս, պարզապես նստել ու նկարվել է»¹:

Նկարի օգտագործմամբ մտահղացված ամենատպավորիչ պատկերը նույն վիպակի «Դաշուն Արարատյան» գլխում է: Այս դեպքում նկարի բովանդակությունը ներդաշնակ է ազգային անմխիթար-թշվառ վիճակի նկարագրին: Նկարը՝ որպես խորհրդանիշ երկրի և ազգային ձևկատագրի, կարծես ճշմարտացիության իր ապացույցի մասնավոր, քայց բնորոշ դրսևորման միջավայրում է: Ընդ որում, կենսական փաստն իր համոզչությամբ շատ ավելի տպավորիչ ու ողբերգական է, քան հայկական միջավայրից դուրս, այդ ազգի կացության միայն ընդհանուր ու վերացական իմացությամբ օտարազգի մարդու ստեղծած նկարի տպավորությունը² գոնե այնպես, ինչպես Գ. Մահարին է ներկայացնում: Գլխի վերնագիրն էլ իր հերթին խտացնում է ներկայացված տեսարանի ողբերգականությունը: Դեռևս հնուց անտի Արարատյան դաշտը (թագավորանիստ Այրարատ նահանգը) իր խորհրդանիշներով (Արարատ լեռ, մայրաքաղաքներ, Էջմիածին, Մայր Արաքս և այլն), մշակութային, տնտեսական ու քաղաքական նշանակությամբ միշտ էլ եղել է Հայաստանի սիրտը: Ներկայացնել այդ երկրամասը, համարյա նույնն է, թե ներկայացնել ողջ Հայաստանի ու հայության կացությունը: Գ. Մահարու նկարագրած տեսարանը ողբերգական է՝ միանգամայն բնորոշ անցյալ դարասկզբի համազգային աղետի մթնոլորտին: Ողբասաց որդեկորույս մոր տեսքն ու փաստն այնքան սովոր, համատարած իրողություն է, որ թվում է՝ հանդիպել է Հայաստանի ողջ տարածքով մեկ. «... Թորշումած, կախված երկու դատարկ ստինքները, ցնցոտիներ, վշտից աղավաղված դիմագծեր, քաղցի, տառապանքով և մահվան սարսափով լեցուն աչքեր, մի գարուն և մի ամառ տեսած երեխայի դիակը ոսկրացած բազուկների վրա...»³:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 353:

² Նկարի ստեղծագործման պատմության մասին տես Մահարի Գ., Երզիծանք և հումոր, Ե., 2004, էջ 239:

³ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 331:

Իսկ ներկաներն անհաղորդ են՝ «... բութ, ոչինչ չարտահայտող կավե արձանների աչքերով, նրանց նման անշարժ, անմիտ»¹: Ոչ թե այն պատճառով, որ այլ կյանքից, այլ աշխարհից են, ում չի վերաբերում այդ որքերգությունը: Այլ որովհետև նույն սարսափներն ու իրենց մահն ամեն օր ապրող մարդիկ են, ում ֆիզիկական գոյությունն այլևս գուրկ է դրան բնորոշ հատկանիշներից:

Մահարիական խորհրդանիշ պատկերների ուժը պայմանավորված է ասելիքին համարժեք գեղարվեստական կատարումով: Որպես կոնկրետ հերոսի մասնավոր կենսական փաստ՝ հրամցվող պատկերն ընթերցման միայն առաջին պահին է ընկալվում իբրև այդպիսին: Ասելիքի առումով հաջող և դիպուկ գտնված գեղարվեստական տարրերը շուտով առաջին պլան են մղում պատկերի ենթատեքստը: Մասնավոր կենսական փաստի նկատմամբ ենթատեքստի գերակայության ուժով էլ պայմանավորված է պատկերի ընդհանրական արժեքը: Սակայն դա չի նշանակում, թե կարելի է անտեսել կենսական մասնավորի ինքնօրինակությունն ապահովող մանրամասնությունները: Ճիշտ հակառակը՝ պատկերի խորհրդանշական արժեքը, ընդհանրացնող ուժը պայմանավորված են հենց մանրամասնությունների դիպուկությամբ:

Վերն ասվածի առումով բնորոշ օրինակ է Գ. Մահարու տարբեր տարիների ստեղծագործություններում հանդիպող նույն, սակայն իրարից էականորեն զանազանվող պատկերը: Խոսքը գրքով սարքված օջախի վրա սեփական տրեխը եփող արևմտահայ գաղթականի մասին է: Ըստ ստեղծագործման ժամանակագրության՝ այն առաջին անգամ հանդիպում է 1924–26 թթ. գրված «Գյուղերի երգը» պոեմում: Պատկերն այստեղ ներկայացվում է Հայաստանի խորհրդայնացման համատեքստում: Հերոսն անդն է՝ «տեղահանված գյուղացի», որ ինչ–ինչ գրքեր է վառում օջախում, որպեսզի իր ու որդու համար իր տրեխը եփի: Մտահոգման ինքնատիպությամբ թերևս վատ գտնված պատկեր չէ վերոհիշյալ ժամանակաշրջանի հայկական կյանքի ծայր թշվառությունը ցույց տալու համար: Սակայն պատկերը գուրկ է մանրամասնություններից, անդն է և թողնում է նախնական մտահոգման, հում նյութի տպավորություն:

¹ Նույն տեղը, էջ 331:

Միանգամայն այլ գեղարվեստական կատարմամբ ու գաղափարական ընդգրկմամբ է հանդես գալիս այս պատկերը երեսուն տարի հետո «Երիտասարդության սեմին» վիպակում: Եվ ողջ տարբերությունը պայմանավորված է հենց լրջորեն մտածված մանրամասնություններով: Մի հատկանիշ («... կերպարների կերտման և երևույթների հաստատման ու պատկերման համար անհրաժեշտ մանրամասների վարպետ ընտրություն»¹), որը Գ. Մահարու արձակի էական հատկանիշներից է: Պատկերի նոր տարբերակի ներկայացրած ժամանակաշրջանը նույնն է, բայց հերոսը գաղթական է՝ վիճակին բնորոշ հանգամանքներով՝ «քաղցած, մերկ, անօգ ու անտիրական»²: Գործողության վայրը՝ Երևան՝ թեմական դպրոց՝ Ս. Սարգիս եկեղեցու հարևանությամբ: Գաղթականը թիթեղն ամանի պղտոր ջրի մեջ եփում է իր տրեխը՝ օջախում վառելով Բաֆֆու «Կայծերը» (1883–87): Ընդ որում, հսկայական գրադարանից օջախում հենց այդ գրքի հայտնվելը պատահականություն չէ, որովհետև հեղինակը դրանով իր առանձնահատուկ ասելիքն է հուշում ընթերցողին: Մասնավոր որ գաղթականը գիտի «գրի սևն ու սպիտակը»³, հետևաբար տեղյակ է այդ գրքի բովանդակությանը, հասկանում է, թե ինչ է վառում: Նրա խոսքը հեղինակի մտահոգացած մանրամասնությունների իմաստավորման հարցում կասկածի տեղ չի թողնում. «Ոչինչ չմնաց: Ահան, ծծկեր երեխես, ահան, մերը, մեկ էլ ես... իմ տրեխներով: Տրեխն ինձ ու մորը, ջուրը վեց ամսական բալիս: Էլ ո՞ւմ գրքով եփեմ էս գահրումարը»⁴: Հարյուրամյակներ շարունակ ազգային–ազատագրության բոլոր ծրագրերի և ամեն տեսակ գործունեության անհույս դատապարտվածության ու պատրանքայնության ողջ ողբերգականությունն է խտացված այս պատկերում: Գործնական որևէ հաջողության կամ նշանակալի արդյունքի չհասած հայ ժողովուրդը հազարամյակների իր գոյության ընթացքում կրեց ամենածանր կորուստները: Սեփական տրեխն ուտելով գոյատևելու հույսին մնալը և «Կայծերը» այրելը դաժան իրականությունն առանց գունավորման ընդունելու կյանքի

¹ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 268:

² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 360:

³ Նույն տեղը, էջ 360:

⁴ Նույն տեղը, էջ 361:

պարտադրանքն է: Հետո ինչ, որ «Բաֆֆին մեծ է, Բաֆֆին սուրբ է... Իցցե թե նա «Կայծեր»-ով...»¹: Պատկերի վերջին տողն էլ համահունչ է վերը ասվածին ու շատ նման ողբերգական տեսարանի վրա իջնող մոայլ վարագույրի. «Իջնում էր ծանր, մղձավանջային երեկոն»²: Իսկ երեկոն ծանր ու մղձավանջային է ոչ միայն և ոչ այնքան հենց այդ օրվա ու այդ ճակատագրի առումով, որքան՝ որպես հայոց գալիքի խորհրդանիշ: Ակամա ինքնամատուցվում է Վ. Շեքսպիրի հերոսի ցավագին հուսահատության ձևակերպումը. «մնացորդը լռություն»³: Հերոսը հեռանում է, իջնում է վարագույրը՝ մեզ թողնելով մեծ խորհրդով բազմախոսուն լռությունը:

Իր ներկայացրած ժամանակաշրջանի հայոց ազգային կացության համապարփակ արտացոլման առումով այս պատկերը լավագույններից մեկն է: Խոսքի հակիրճությունը, դիպուկությունը և ասելիքի միանշանակությունն անվիճարկելի են: Գ. Մահարին այստեղ մեղավոր-անմեղի, ճիշտ ու սխալի հարց չի առաջադրում, բանավեճ չի բացում: Նա ընդամենն արձանագրում է իրողությունը, ինչպես որ տեսել է, ինչպես որ եղել է: Ինքն էլ լիուլի ապրել էր այդ ողբերգությունը և թերևս իրավունք ուներ անելու իր նաև վերացական, որոշակի ժամանակից ու հանգամանքներից դուրս ընդհանրական եզրահանգումն ազգային ճակատագրի, պատմական ուղու վերաբերյալ: Դա դրսևորվում է երգի երկտողի հետ ցավալի համաձայնությամբ.

Աստված իջեր ի Հայաստան,

Հայոց այրուն հռոտուել...⁴

Սրան հաջորդող հեղինակային խոսքում «հիմա» բառի կրկնությունն ավելի է ընդգծում համաձայնության հաստատությունը, որովհետև այդպես նա ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է իր՝ հեղինակի դառը կենսափորձի վրա՝ որպես ասվածի ապացույց: «Աստծո այս արարքն ամեննին չէր համապատասխանում այն աստծու

¹ Նույն տեղը, էջ 362:

² Նույն տեղը, էջ 362:

³ Շեքսպիր, Երկեր, Ե., 1991, էջ 132:

⁴ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, Կ. Արկրոդ, Ե., 1967, էջ 357:

կերպարին, որն իմ մեջ տատն էր ստեղծել ինձ համար... այդ ժամանակ ինձ համար անհասկանալի մնաց աստծու այդ նոր և չար որակը:

Իսկ հիմա, հիմա ես հասկանում եմ...»¹:

Ազգային-քաղաքական ճակատագրի մահարիական պատկերների համակարգում կարելի է դիտարկել նաև ազգային գործիչների վարքն ու գործունեությունը ներկայացնողները: Նշենք, որ խոսքն այստեղ այդ գործիչների գնահատականի, պատկերների քաղաքական բովանդակության մասին չէ: Մենք հակված ենք այդ պատկերներում տեսնել կոնկրետ քաղաքական գործի գործունեության ու կուսակցության նկատմամբ վերաբերմունքից, գնահատականից ավելի կարևոր այլ բան: Դա ընդհանրապես քաղաքական-կուսակցական արկածախնդրության հաջողված գեղարվեստական ընդհանրացումն է՝ բնորոշ բոլոր ժամանակներին: Եվ եթե այդ պատկերները կարող են վիճարկելի լինել իրենց կոնկրետության մեջ, ապա գեղարվեստական ընդհանրացման, վերժամանակյա ընդգրկման ու իմաստավորման առումով դիպուկ են: Այդպիսին է «Մանկություն» վիպակի «Հասարակական աշխատանք» պատկերը: Դա քաղաքական ծաղրանկար է՝ մանկական խաղի այլաբանությամբ: Դեռահասների խաղային վարքը վերարտադրում է այն ամենը, ինչ իրենք տեսել, լսել ու սովորել են իրականության մեջ: Այն իրականության հայելային արտացոլքն է, ուր իշխում է կուսակցական կուրությունը, անսկզբունքայնությունը, դավադրամետ վթնությունը: Գ. Մահարին թերևս խտացնում է գույները, բայց որ կուսակցություններին անդամագրվելով՝ հասուն մարդիկ հաճախ առաջնորդվել են անձնական շահով և ոչ թե հասարակական շահի գաղափարներով, ապացուցվել է բոլոր ժամանակներում:

Խորհրդանշական պատկերների մահարիական լեզվամտածողությունն ինքնատիպ դրսևորումներ ունի նաև հանիրավի դատապարտված մարդու քսոթրական-ձամբարային կյանքի նկարագրում: Դրանք խորապես ապրված տառապանքի ու մորմոքի, բողոքի և ըմբոստության անմոռանալի թանձրացումներ են: Թերևս սխալված չենք լինի, եթե պնդենք, որ թեմատիկայի գեղարվեստական արծարծումներում Գ. Մահարու արձակը լավագույնն է: Պատահական չէ, որ նրա

¹ Նույն տեղը, էջ 357:

վիպակի վերնագիրը («Ծաղկած փշալարեր») դարձել է թեմատիկայի պատկերավոր բնութագիրը: Հեղինակն ինքն էլ շատ լավ իմացել է իր մտահղացած պատկերի հաջողվածությունը: Այլապես այն չէր կարևորի որպես վերնագիր առանձնացնելու, փշալարերով ստեղծված պատկերը վիպակի բնաբան դարձնելու, տարբեր տեղերում որոշ փոփոխությամբ նույն պատկերը կրկնելու աստիճան: Քաղաքական վարչակարգն առասպելական հրեշի պես հսկայածավալ երկրով մեկ խժոռում է սեփական զավակներին: Սիբիրյան սառնամանիքի, մարդու ֆիզիկական ու բարոյական ոչնչացման «բարձր ցանկապատի ու խիտ փշալարի»¹ երգ ու խրախճանք է, երգն էլ՝ ժանգոտ ու արնոտ: Բայց իրավիճակի ողբերգականությունն էլ ավելի է խտանում, երբ ճշտվում է, որ ստեղծված դրությունը ոչ թե սխալմունքի, թյուրիմացության հետևանք է, այլ ասես վերջ չունեցող ահավոր մի գործընթաց՝ «փշալարերի ծաղկած արդյունաբերություն»²: Կարգ ու դրվածքի բոլոր մանրամասնություններով լավ մտածված և հետևողականորեն պահպանվող բռնության մեքենան չի հանդուրժում ոչ մի շեղում, առավել ևս՝ անհնազանդություն: Հենց այդպես էլ բռնությունը կերտում է իր խորհրդանիշ հուշարձանները: Դրանցից մեկը կալանավորի սառցե արձանն է՝ որպես հավերժացում «մահացած ու մահացող միլիոնավոր կալանավորների հիշատակի»³: Նույն իմաստավորմամբ մտահղացված և անսպասելիորեն ինքնատիպ մյուս պատկերը մեռած կալանավորներին իբրև փարավոն ներկայացնելն է: «Բենեռային սառցե դամբարաններում»⁴ նրանք կմնան անխաթար՝ որպես աննախադեպ բռնության հուշարձաններ՝ գալիք դարերին հասցեագրված: Միայն մի էական տարբերությամբ. եթե փարավոնների մումիաները փառքի, հարստության, արարման ու իշխանության հուշարձաններ են, ապա կալանավորների անդազաղ մարմինները՝ խեղված ճակատագրերի, բռնադատված իրավունքի, մարդկային անսահման տառապանքի:

¹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 238:

² Նույն տեղը, էջ 293:

³ Նույն տեղը, էջ 156:

⁴ Նույն տեղը, էջ 282:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՈՒՄԸ

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՓՈԽԱԿԵՐՊՎԵԼԸ ՈՐՊԵՍ
ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ՆԱԽԱՊԱՅՄԱՆ

Թերևս լրջորեն փաստարկելու կարիք չունի այն միտքը, որ գրողական աշխատանքը հոգևոր գործունեության ամենաբարդ տեսակներից մեկն է: Մանավանդ եթե ստեղծագործողի բնատուր կարողությունները դրսևորվում են ոչ թե քնարական, այլ բազմապլանություն և բազմաձայնություն ենթադրող էպիկական արտացոլման ձևերի մեջ: Հասարակական կեցության, մարդկային նկարագրի, կենսագործունեության, սեռերի ու տարիքային բազմազանություն ներկայացնող մարդկանց համախմբի գեղարվեստական արտացոլումը դժվարին ստեղծագործական աշխատանք է: Վաղուց արդեն դասագրքային ճշմարտություն է այդպիսի նախասիրության գրողների ստեղծագործությունը նկարագրական կամ պատմողական լինելու բնութագրերով տարբերակելը¹: Այս բնութագրերը որոշակի տարբերություններ են մատնանշում ստեղծագործողի լեզվամտածողությանը և գեղարվեստական պատկերավորմանը բնորոշ առանձնահատկությունների առումով: Բայց և ակնհայտ է այդ բնութագրերի պայմանականու-

¹ Աղաբաբյան Ս., Հայ սովետական գրականության պատմություն. հ. առաջին, Ե., 1986, էջ 435:

թյունը թեկուզ և այն պատժառով, որ պատմելու և նկարագրելու միջև տարբերությունը մեծ չէ. խոսքային ցանկացած նկարագրություն իրականացվում է պատմելով: Երկու դեպքում էլ, կարծում ենք, ստեղծագործության կայացման ծանրությունն իր վրա է կրում առավելապես հեղինակային խոսքը: Այդպես ձևավորվում է մոնոտոն պատումի մի մթնոլորտ, ուր հերոսները զգալիորեն զրկվում են ինքնավար, ակտիվ կեցության հնարավորությունից, իսկ ստեղծագործությունը՝ ներքին դրամատիզմից: Ստեղծագործության մեջ ներկայացված ամեն ինչը և ամենքն ընթերցողին ներկայանում են միայն մի հոգու՝ կողքից դիտելով պատմող-նկարագրող-արժևորող հեղինակի տեսանկյունով: Ասես նա իր ընթերցողին, ստեղծագործության մեջ եղած ամեն ինչից բացի, Կ. Ստանիսլավսկու դիպուկ արտահայտությամբ ասած, «զեկուցում է»¹ նաև կերպարները:

Սրանից ելնելով՝ կարծում ենք՝ ստեղծագործական այլ նախասիրություն (ոչ պատմողական) ունեցող գրողներին ճիշտ է ոչ թե «նկարագրող», այլ «վերամարմնավորվող» կամ «փոխակերպվող» բառով բնութագրելը: Վերջին դեպքում գրողի ստեղծագործական նախասիրության մեջ գերակայողն իր ասելիքը ոչ թե պատմել-նկարագրելով ներկայացնելն է, այլ փոխակերպվել-վերամարմնավորվելով ցույց տալը: Ասվածն առավելապես վերաբերում է կերպարակերտման գործընթացին: Այդ ժամանակ գրողը մտովի, իր երևակայության ուժով վերամարմնավորվելով, դառնում է այն հերոսը, որին ինքը մտահղանում ու ամբողջացնում է էջ առ էջ: Ասվածը հավասարապես վերաբերում է նաև այն դեպքին, երբ հերոսներ են դարձվում շնչավորված կամ անձնավորված (ասուն) կենդանիներն ու առարկաները, բնության երևույթները:

Ստեղծագործական այսպիսի եղանակը շատ ավելի բարդ է, բայց հնարավոր է դարձնում յուրաքանչյուր հերոսի ներկայացումն ընթերցողին հենց իր ներսից, ինքն իրենով, իրեն բնորոշ լեզվամտածողությամբ: Այս տարբերակի նախընտրելի առավելություններից մեկն էլ այն է, որ գրողը պայմանականորեն դադարում է միջնորդ լինել ընթերցողի և իր հերոսի միջև: Դրա շնորհիվ ընթերցող և հերոս փոխհա-

րաբերությունը դառնում է անմիջական՝ հենց այն գեղարվեստական ժամանակի, տարածության ու սոցիալական հանգամանքների մեջ, որտեղ իր «ինքնակա» կյանքն է ապրում հերոսը:

Ամբողջ ասվածը կարելի է ավելի ակնառու դարձնել թատերական արվեստին բնորոշ մի քանի իրողությունների հետ համադրությամբ, մանավանդ եթե նկատի ունենանք Կ. Ստանիսլավսկու ստեղծագործական մեթոդն ու փորձը:

Հայտնի իրողություն է, որ նույն արվեստի ոլորտում գործող, բայց էականորեն տարբեր արժեքներ են դերասանն ու արտիստը: Բեմական պայմանականություն ենթադրող արվեստի ցանկացած տեսակում դերասանի թոփչքը տեսարանի համար գրված տեքստն անգիր հիշելուց և նախապես մտածված միմիկայի, շարժումների հետ ներկայացնելուց այն կողմ չի անցնում: Կ. Ստանիսլավսկին սրանց անվանում է արհեստավոր. «Այս բոլոր հնարքները (վաղուց հայտնի և նախապես յուրացված – Ս. Ա.), շտամպներն ու տրաֆարետները, որ ծառայում են դերը զեկուցելուն, կազմում են արհեստավորի մեկընդմիջտ մշակված բեմական խաղի դերասանական ձևը»¹: Նրա հաջողությունը կարող է պայմանավորված լինել միայն մի հանգամանքով. եթե բախտը բերի ու բեմի վրա մարմնավորի կերպար, որը շատ թե քիչ նման է մարդու իր տեսակին: Այսինքն՝ ներկայացնի մի բան, որը հնարավորինս իր նման է կամ ավելի պարզ ասած՝ խաղա ինքն իրեն՝ կենսական մի քիչ այլ հանգամանքներում և պայմանականություններով: Մեծագույն ցանկության, անխոնջ ճիգ ու ջանքի դեպքում անգամ նա չի կարող ավելին, որովհետև նրան տրված չէ մեծ արվեստի պարտադիր նախապայմանը՝ փոխակերպումի շնորհը, որով կարող է իրենից տարբեր՝ այլ մարդու տեսակը մարմնավորել:

Դա կարող է արտիստը, ով ոչ թե բեմում էլ անձնագրային անուն-ազգանունով, մարդու տեսակով մեզ ծանոթ մեկն է, այլ գեղարվեստական տեքստում ապրող և բեմական պայմանականությամբ մեզ ներկայացող կերպարը: Եթե դերասանի արհեստի սահմանը վարժեցվածության անձուկով է չափվում, ապա արտիստի դեպքում ակնհայտ է լինելության գաղտնախորհուրդ այն կերպը, որը հաճախ անի-

¹ Ստանիսլավսկի Կ., Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը, Ե., 1981, էջ 45:

¹ Ստանիսլավսկի Կ., Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը, Ե., 1981, էջ 45:

մանալի ու անբացատրելի, ինքնամոռաց, իմպրովիզացված արարումն է: Այս առումով հիշարժան է Վ. Աճեմյան – Մ. Մկրտչյան աշխատանքային երկխոսությունը Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարի» փորձերի ժամանակ: Մ. Մկրտչյանի խաղընկերը՝ Մ. Սիմոնյանը, տեղին ու նուրբ դիտողություն է անում. «Շատ է երևում քո ծաղրական վերաբերմունքը Պաղտասարի հանդեպ»: Մ. Մկրտչյանը փորձում է խաղի իր կերպը հիմնավորել բացատրությամբ «Ի՛նչ կա որ: Ես ընդհանրապես սիրում եմ, ուզում եմ, որ իմ դերասանական «ես»-ը երևա բոլոր դերերում»: Միջամտում է Վ. Աճեմյանը. «Անկախ դրանից էլ կերևա: Քո մոտեցումը ճիշտ չէ: Դերասանը պիտի կերպար մարմնավորի: Ու թե ինչպես կանի այդ բանը՝ դրա մեջ էլ ի հայտ կգանրա դերասանական «ես»-ը¹: Հենց այդտեղ՝ «կերպար մարմնավորելու»՝ բեմի վրա իրենից տարբեր մի այլ մարդ դառնալու կարողությամբ է արտիստը սկզբունքորեն զանազանվում դերասանից: Դրա համար Կ. Ստանիսլավսկին կարևոր է համարում վերապրելու արվեստը, որին երբ հավելվում է նաև ցուցադրելու արվեստը, բեմական խաղը դառնում է ինքնատիպ, ոչ արհեստավորական, բեմի վրա ստեղծվում և արտացոլվում է «մարդկային ոգու կենդանի կյանքը»² (ընդգծումը հեղինակինն է – Ս. Ա.):

Բեմական արվեստում փոխակերպումի կայացածությունը կամ հակառակը նկատելը հեշտ է. այն ակնառու է: Սակայն կա մարդու պրոֆեսիոնալ գործունեության մի ոլորտ, ուր բարձր արվեստի նախապայմանը ևս փոխակերպումն է, որը սովորաբար չի նկատվում: Դա գրող լինելու բնատուր կոչումն է: Մենք հիանում ենք տաղանդավոր գրողի հաջողված ստեղծագործությամբ, բայց առանձնապես չենք արժևորում այն ծանր հոգեկան գործունեությունը, որի հիմքում դարձյալ փոխակերպումն է: Գրողի մտահղացած և իրականացրած յուրաքանչյուր կերպար իր ներքին էության և արտաքին բնութագրերի ամբողջությամբ կարող է համոզիչ լինել միայն մի դեպքում. եթե գրողին հաջողվել է իր մեջ փոխակերպվել-դառնալ մարդու այդ տեսա-

կը: Ընդ որում, հոգեկան գործունեության այս տեղում գրողի լուծելիք խնդիրը շատ ավելի բարդ է, քան արտիստինը: Վերջինս մեկ բեմադրության մեջ մարմնավորում է մեկ կերպար (համարյա առանց բացառությունների): Մինչդեռ գրողը ստիպված է խաղալ այնքան մարդկային նկարագրեր ու էություններ, որքան այդ ստեղծագործության մեջ կերպարներ է ստեղծել: Բայց այդքանով չի ավարտվում գրող-արտիստ տարբերությունը: Արտիստը յուրաքանչյուր բեմադրության համար փոխակերպման խնդիրը լուծում է միայն մեկ անգամ: Մինչդեռ գրողը ստիպված է լինում փոխակերպվել այնքան անգամ, որքան որ կերպարներ են մասնակից ստեղծագործության յուրաքանչյուր պատկերին: Դարձյալ եթե համեմատելու լինենք բեմական արվեստի հետ, ապա գրողի աշխատանքը կարելի է պայմանականորեն համարել մեկ դերասանի թատրոն, որտեղ, սակայն, դերասանը չպիտի երևա, իսկ մարմնավորված կերպարներն իրարից պիտի տարբերվեն ակնառու և համոզիչ ինքնատիպությամբ: Եթե սրան հավելենք նաև հեղինակի (պատմողի) անունից ստեղծագործության մեջ առկա և համարյա անխուսափելի նկարագրությունների անհրաժեշտությունը, ապա ընդհանուր գծերով մոտավորապես ամբողջական կդառնա գրողական աշխատանքի յուրօրինակ դժվարությունը:

Առ այս պահը փորձում էինք ցույց տալ արտիստի և գրողի պրոֆեսիոնալ գործունեության տարբերությունները նմանությունների տարածքում՝ նկատի ունենալով փոխակերպումի նախապայմանի անհրաժեշտությունը: Բայց ողջ ասվածը լրջորեն թերի կմնա, եթե անտեսենք այդ ոլորտներին բնորոշ էական մի տարբերություն: Արտիստը, որքան էլ մեծատաղանդ, ի վերջո արդեն առկա գրական տեքստի մեկնաբան է և նրա ինքնատիպությունը կարող է ծավալվել միայն այդ սահմաններում: Մինչդեռ տաղանդավոր գրողն առաջին հերթին արարիչ է: Իսկ արարչությունը ենթադրում է և՛ չեղածի մտահղացում, և՛ մտահղացածի կատարում: Իր պրոֆեսիոնալ գործունեության մեջ հաջողության համար անհրաժեշտ բազմաթիվ նախապայմաններից մեկը՝ փոխակերպումի կարողությունը, գրողի համար միայն երկրորդ՝ մտահղացածի կատարման փուլի նախապայման է:

Եթե շարունակենք արտիստ-գրող համեմատությունը, ապա

¹ Բարայան Ի., Վարագույրի ետևում, Ե., 2006, էջ 149–150:

² Այս մասին ավելի մանրամասն տես Կ. Ստանիսլավսկու Թատերական արվեստի տարբեր ուղղությունների մասին հոդվածաշարը Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը գրքում, Ե., 1981, էջ 15–103:

հարկ կլինի նկատի ունենալ նաև հետևյալ հանգամանքը: Արտիստը ստեղծագործելիս միայնակ չէ: Բացի խաղընկերներից, բեմական ու երաժշտական ձևավորումից, որոնք կարող են լրջորեն լրացնել ու ամբողջացնել իր խաղի հմայքը, ունի նաև խորհրդատու, ուղղորդող, բեմադրության ամբողջականությունը կազմակերպող պրոֆեսիոնալ առաջնորդ՝ ռեժիսոր: Գրողի դեպքում խոսք կարող է լինել միայն պայմանական, ներքին ռեժիսորի մասին, որը դարձյալ ինքն է: Գրողը մենակ է սպիտակ թղթի առջև, ու նրան կարող է օգնել միայն համապատասխան բնատուր տաղանդը, որը ի մի է բերում աշխարհի, մարդու տեսակի, նրա երկրային կեցության ճանաչողությունը, նաև այդ ամենը որպես գեղարվեստական տեքստ շարադրելու վարպետությունը:

Ի վերջո, հանդիպարելի կամ համադրելի բոլոր ընդհանրություններով հանդերձ՝ չպիտի մոռանալ ամենակարևորը: Թեև և՛ արտիստի, և՛ գրողի (մանավանդ էպիկական լեզվամտածողության) պրոֆեսիոնալիզմի կարևորագույն բաղկացուցիչներից մեկն էլ փոխակերպումի բնատուր նախապայմանի անհրաժեշտությունն է, բայց դա ստեղծագործական աշխատանքի այս բնագավառներն ի մի չի բերում, չի նույնացնում կամ դարձնում ամբողջությամբ համադրելի: Այսինքն՝ երբեք չի կարելի մտածել, թե տաղանդավոր արտիստը պետք է նաև տաղանդավոր գրող լինի: Ճիշտ է և հակառակը՝ տաղանդավոր գրողից բեմական անմոռանալի մարմնավորումներ սպասելու միամտությունը: Վ. Փափագյանի «Հետադարձ հայացքի» (1956, 1958) օրինակը՝ իբրև վերն ասվածի ապացույց հազվադեպ բացառություններից է: Ընդ որում, սա էլ զգալիորեն պայմանական բացառություն է, որովհետև նրա ստեղծագործությունն ինքնակենսագրական է և ոչ թե ստեղծագործություն արարման իմաստով՝ «չեղած տեղից», մտացածին: Հենց այստեղ ու սրանում է գրողի փոխակերպման էության բարդությունն արտիստի համանման գործունեության համեմատ ու այդքանով էլ՝ արարում ինքն իրենից հեռանալով, «չեղած տեղից»:

Ստեղծագործելու պահին գրողի փոխակերպումը ենթադրում է բարդ մի կենսակերպ՝ իրական-ֆիզիկական և երևակայական-մտա-

ցածին կեցությունների համատեղման կարողություն: Ընդ որում, գրողը պիտի կարողանա երկրորդն ապրել, ինչպես իր իրական, կենսաբանական կյանքը: Այդ ընթացքում (դա ստեղծագործության, հերոսների կենսական ժամանակն է) նա ասես դադարում է ստեղծագործող լինելուց և հերթով կամ միաժամանակ (գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքով պայմանավորված) ապրում է իր հերոսների տեսակն ու կյանքը: Սա հայտնի իրողություն է բազմաթիվ գրողների ստեղծագործական փորձից: Այս դեպքում տեղին կլինի լսել հենց Գ. Մահարուն. «...Գրական երկի յաջողութեան առաջին պայմանն է, որ տուեալ նիւթը ոչ միայն քաջածանօթ լինի գրողին, այլև ապրուած (ընդգծումը հեղինակինն է – Ս. Ա.): Առանց այս նախապայմանի անխուսափելի է պարտութիւնը ...»¹: Իսկ նամակներից մի ուրիշում (եղբորը՝ Խ. Աճեմյանին) ավելի պատկերավոր է ներկայացնում այդ ճշմարտությունը. «Այստեղ, Բայթիկ ծովի ափին նստած Բայթիկը (ինքը՝ Գ. Մահարին – Ս. Ա.) ողջ էությանը ապրում է Վանով, Հայոց Ձորով, մարդկանցով՝ որոնք չկան, վայրերով՝ որոնք երազ են: Ու եթե հիմա պատուհանիս տակով անցնի Տիգրանը² կամ Իշխանը, երբեք չեմ գարմանայ, այնքան ուժեղ է այս պատրանքը»³: Ստեղծագործական հոգեվիճակին բնորոշ է ոչ միայն գրողի պայմանական կեցությունն իր հերոսների կենսական տարածության ու ժամանակի մեջ, այլ նաև հակառակը՝ հեղինակի և հերոսի «հանդիպումը» հեղինակի կենսական տարածության ու ժամանակի մեջ: Նախորդ վկայակոչման վերջին նախադասությունը դրա դրսևորումն է: Նշված հոգեբանական իրողության ավելի ծավալուն պատկերը Գ. Մահարին ստեղծել է «Այրվող այգեստաններ» վեպում («Ի տուրնջեան եւ ի գիշերի, առանց հաշուի առնելու հանգստի օրն ու կիրակին, եթե ոչ հինգ, ապա ապահովաբար չորս տասնամեակ է ինչ՝ նրանք, իրենք (վեպի հերոսները – Ս. Ա.), անձամբ ծեծում են իմ դուռը եւ խնդրում են, հրամայում, հարկադրում, կարգադրում, որ ես գրեմ իրենց մասին... »⁴):

¹ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 556–557:

² Գ. Մահարու մոբեդբայրն է, Այրվող այգեստաններ վեպում Միհրան Միրախոբյանի նախատիպը:

³ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 555:

⁴ Նույն տեղը, էջ 358–360:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏՈՐԵՆ ՀԱՄՈՋԻՉ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԻ ԻՆՔՆԱՍԻՊՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հասկանալի է, որ կերպարակերտման ստեղծագործական պրոցեսը չի սահմանափակվում նկարագրվածով: Մենք դրանում առանձնապես կարևորեցինք գրողի փոխակերպումի հանգամանքը՝ իբրև կերպարի ինքնատիպության, հաջողվածության նախապայմաններից մեկը: Այս առումով դիտարկման համար բավական հետաքրքիր է Գ. Մահարու կերպարների հարուստ ու բազմազան համախումբը: Սակայն հարկ է նկատի ունենալ, որ նրա արձակում էական մաս են կազմում ինքնապատում ստեղծագործությունները, որոնցում առանցքային հերոսն ինքը՝ պատմող հեղինակն է: Իսկ այս հերոսը լրջորեն առանձնանում է մյուսներից՝ որպես ստեղծագործության յուրահատուկ պրոցեսի արդյունք, որի մեջ առաջին պլանում, կարծում ենք, հեղինակի փոխակերպումը չէ, որ գործում է: Ինքնապատում ստեղծագործությունները հիմքով փաստական-կենսագրական են: Դրա համար էլ մանավանդ իր՝ պատմողի կերպարը ստեղծելիս հեղինակը փոխակերպվելու, սեփական կենսագրական փորձով չապրված մարդու տեսակ դառնալու անհրաժեշտություն չունի: Նա առավելապես առաջնորդվում է ստեղծագործության մեջ ներկայացվող իր տվյալ տարիքի փորձի, ապրածի վերհուշով ու վերապրումով: Հասկանալի է, որ նույնիսկ ինքնապատում գործերի մեջ էական մաս են կազմում ու նշանակություն ստանում ստեղծագործական երևակայությունը և մտահղացումը: Սակայն հեղինակն իր կենսափորձը և դրա կրող հերոսին զեղարվեստորեն վերստեղծում է անսպասելի եղածի վերհուշով ու վերապրումով: Եվ որքան ընդգծված են վերջիններս, այնքան համոզիչ են թե՛ հեղինակի կերպարը, թե՛ ստեղծագործության ինքնապատում լինելը:

Ահա այս նկատառումով է, որ Գ. Մահարու արձակում առկա կերպարակերտման որոշ առանձնահատկություններին անդրադառնալուց առաջ անհրաժեշտ համարեցինք առանձնացնել գրական կերպարի վերը նշված տեսակը: Բայց չի կարելի ենթադրել, թե կենսագրական հիմքով ստեղծվող կերպարը զեղարվեստորեն համոզիչ դարձնելու համար գրողից պակաս ջանք է պահանջվում: «Մանկություն»,

«Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին», «Ծաղկած փշալարեր» վիպակների գլխավոր հերոսը հեղինակն է՝ տարբեր տարիքներում և կենսական զանազան հանգամանքներում: Այս ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրում այդ կերպարը հետաքրքիր ու ինքնատիպ է յուրովի, հաջողված՝ կերպարակերտման որոշակի և արդյունավետ սկզբունքների կիրառմամբ: Այստեղ առաջին հերթին պիտի նկատի ունենալ հետևյալը: Գ. Մահարին կարողացել է ճիշտ կողմնորոշմամբ գրելու ժամանակի իր տարիքից առանձնացնել, հեռու պահել իր մանկությունը, պատանեկությունը, երիտասարդությունը, հասուն տարիքը, հնարավորինս համոզիչ ներկայացնել իր հերոսի տարիքային ընկալման առանձնահատկությունը: Դրա փոխարեն, երբ հարկ է համարում, գրության օրերի և տարիքի իր փորձով միջամտում է նկարագրածին: Մյուս կողմից էլ հիմնականում հաջողությամբ խուսափում է հնարավոր մյուս վտանգից՝ իր հերոսի արդիականացումից: Ոչ թե գրության օրերի փորձով իր հերոսի համար ստեղծում է ժամանակի պահանջարկին համարժեք կենսագրություն, այլ վերապրելով փաստացի եղածը՝ զեղարվեստորեն վերստեղծում է համապատասխան տարիքի իր կենսափորձը:

«Մանկություն» վիպակը Վանում մնացած ու վերագտնված մանկական հասակի անմեղ-անպաճույճ խոստովանանքային պատում է: Ընդ որում, շնորհիվ նյութը մատուցելու ճիշտ գտնված ձևի, առաջին պլանում է ոչ թե արձակագիր Գ. Մահարին, այլ մանուկ Գուրիսը: Ասես ինչ-որ հրաշքով հասուն տարիքի գրողը հանդիպել է իր մանկությանը, և վերջինս գրողին առաջնորդում է հիշողության կածաններով: Պատմողն ակնհայտորեն սիրում է այդ երեխային, ուրախ է նրա գոյությամբ, նրանով ապրած իր անցյալի մեջ տեսնում է ներկան իմաստավորող արժեքներ: Մաքուր ու զուլալ է անցյալին կապող վերհուշը, թեև նրա մեջ պղտոր ու արնոտ բաներ էլ կան: Գ. Մահարուն հաջողվել է կերպարի մեջ պահպանել մանուկին՝ աշխարհին ուղղված բնորոշ հայացքով (հարցական, հիացական, զարմանքով լի, միամիտ և այլն): Նրա համար աշխարհը սկսվում է անմիջական-ֆիզիկական շփումներից (մայրը, տատը, քույրը, հայրը և այլն), գնում մինչև դեռևս չգիտակցվող համազգային խնդիրների առարկայացում անձնական

ողբերգության տեսքով (հոր սպանությունը, քրոջ խելագարությունը և այլն): Գ. Մահարին մանուկ հերոսի կենսապատումը չի շարադրում ըստ օրերի ու տարիների: Նա աշխարհը հայտնաբերում է իր տարիքի համար նշանակալի իրադարձային հանգամանքներում, ուր հաճախ համադրված են գյուտն ու անբացատրելին: Այսպես ընդհանրական ժամանակի մեջ ձևավորվում է կերպարի տարիքային կամ անհատական ժամանակը: Այդ ժամանակը գոյություն ունի հիշարժան իրադարձություններով, որոնցից նշանակալիները և հանրության իմացությանը տալու ենթակաները ներկայացվել են մի-մի ավարտուն նովել-պատմվածքի ձևով: Կենսական նորմալ հանգամանքներում մանկական հասակի անհատական ժամանակը պետք է որ լցված լիներ միայն անձնական կարևորության իրադարձություններով: Սակայն Գ. Մահարու վերհուշը և վերապրումը շաղախված է ազգային-քաղաքական կյանքի ճակատագրական իրադարձություններով, անհատացելի կորուստներով ու դժոխային սարսափներով: Հերոսի մանկական հասակի վերջին տեսարանը խաչելության դատապարտվածի ճակատագիր է: Այն միևնույն ժամանակ սկիզբն է պատանեկության: Ընդ որում, կերպարակերտման մեջ մանկության և պատանեկության դժվար նկատելի սահմանաբաժանումը Գ. Մահարին իրականացնում է կերպարի ոչ միայն ֆիզիկական հասունացմամբ, այլև, թերևս ավելի շատ, կենսական հանգամանքներով: Գուրիսի կյանքում այդ շրջաբաժանը ճակատագրական է՝ Եղեռնը:

Դա արդեն կենսափորձի միանգամայն այլ իրադրություն է: Այդպես ավարտվում է ինքն իր գոյությունն աշխարհում հայտնաբերելու շրջանը (մանկություն) և սկսվում կյանքը ճանաչելու ժամանակաշրջանը (պատանեկություն): Կերպարակերտման մեջ էական այս հանգամանքն է պայմանավորում հերոսի նկարագիրը: Կարծում ենք՝ այսպիսի մոտեցմամբ են շարադրված Գ. Մահարու «Պատանեկություն» և «Երիտասարդության սեմին» վիպակները, որն էլ հնարավոր է դարձնում դրանց գլխավոր հերոսների կերպարակերտման համատեղ դիտարկումը:

Այս ստեղծագործություններում էլ արձակագիրն իր հերոսի ներքին հասունացման ժամանակագիրն է: Սակայն, ի տարբերություն հերոսի

նախորդ հասակի, այստեղ կերպարակերտման մեջ էական նշանակություն ու տեղ է տրվում նաև ազգային ու հասարակական կյանքի իրադարձություններին, այդ ամենի մեջ շատ թե քիչ երևելի անձանց հետ հանդիպումներին: Կերպարի ձևավորման մեջ մանկական անգիտությանը փոխարինում է կյանքի ռեալությունն իր հաճախ դաժան, անշրջանցելի իրողություններով: Չնայած մահարիական գվարթ հումորին, ցավին ու տառապանքին՝ ակնհայտ է, որ կյանքի բովում հասունացող հերոսի համար պատանեկությունն ու երիտասարդության սեմը հաճախ ֆիզիկական ու հոգեկան մաքառում են եղել: Բայց ոչ միայն: Նույնիսկ այդպիսի կեցությունը սկսում է լցվել ու իմաստավորվել արդեն լրջացող նախասիրություններով, կողմնորոշիչներով, համընդհանուր հուսալքության, դատապարտվածության, թշվառության մթնոլորտին իրենց գոյությամբ ու գործով հակազդող երևելիներով (Ա. Տերտերյան, Ե. Չարենց, Վ. Տերյան, Թիֆլիսի հայ երևելիներ և այլք): Ձևավորվում է հերոսի կենսակերպի այն տեսակը և կենսական իրադարձությունների այն շարքը, որը մենք սովորաբար անվանում ենք կենսագրություն: Այստեղ հասարակական հանգամանքները նվազագույնի են հասցրել ընտրության հնարավորությունը, ազատությունը. ներկան ողբալի է, գալիքը՝ անիմանալի անորոշություն, բայց միևնույն է, աստիճանաբար կուտակվում են այն կենսափաստերն ու իրադարձությունները, որոնցով ձևավորվելու է հերոսի կենսագրությունը: Դրա շնորհիվ է, որ կերպարակերտման մեջ աստիճանաբար ավելանում է ազգային կյանքի նշանակալի իրադարձությունների դերը: Վիպակներում առաջին պլանում դարձյալ հերոսի ապրած կյանքն է, բայց դրա օրինակով արդեն կարելի է մասամբ պատկերացում կազմել նաև համազգային ճակատագրի վերաբերյալ: Թերևս այս հանգամանքի (համազգային կյանքի համայնապատկերի ամբողջացում) նկատառումով է արձակագիրը վիպակների տեքստը լրացնում օրագրային ու հուշատետրային գրառումներով, որոնց մի մասն իրենց հատկապես այդ բովանդակությամբ ակնհայտորեն հետագայի՝ գրության ժամանակ արված հավելումներ են: Գ. Մահարին կերպարի տարիքային և կենսափորձային հասունացման հետ հավելում է ներաշխարհային վերլուծությունները, որոնք երբեմն անկեղծ ու վարակիչ են խոստովանանքային մերկությամբ:

«Ծաղկած փշալարերում» գործում է կերպարակերտման այլ սկզբունք: Հերոսն այլևս հասուն տղամարդ է, որը հայտնվել է համապետական նշանակության իրադարձությունների կիզակետում: Նրա ճակատագիրը նույնական է երկրի ճակատագրին ամենաողբերգական, ամենացավալի, ամենաանբացատրելի հանգամանքներում, որոնցում լույս չի նշմարվում: Հերոսն այստեղ առավելապես կյանքը գնահատող է, օրենքի և անօրինականության, բարոյականի և բարոյագրկության սահմաններում կեցության ճշմարտություններ փնտրող: Դրանց մեջ գերակշռողն, իհարկե, հանիրավի և անհույս դատապարտվածի ցավալի ճշմարտություններն են: Նրա հայացքն արդեն շատ ավելի ընդարձակ ընդգրկումներ ունի և ներառում է հասարակության բազմաթիվ շերտեր, մարդկային նկարագրի տեսակ-տեսակ դրսևորումներ: Նրան խորթ չեն ոչ ընդվզումի կրքոտությունը, ոչ էլ անհույսության փիլիսոփայական դառնաշաղախ խաղաղությունը: Ճիշտ է, ինչպես նախորդ վիպակներում, այստեղ էլ հաճախ առկա է գրության ժամանակի հեղինակի ներկայությունը, նույնիսկ շնչառությունն իր հերոսի կողքին, սակայն առաջին պլանում հերոսն է՝ կենսական համապատասխան հանգամանքներում և ներաշխարհով: Իհարկե, չի կարելի անառարկելիորեն պնդել, թե, ասենք, անհատի պաշտամունքի պաշտոնական քննադատությունը որևէ նշանակություն չի ունեցել, օրինակ՝ Ստալինին վերաբերող բազմաթիվ մեղադրական-մերկացնող էջերի առումով (վիպակը գրվել է 1965 թ.): Բայց հերոսի ճամբարային կեցությանը այնքան համահունչ է այդ ամենը, որ երբեք չի թողնում պատմական անցուդարձի փորձով հետին թվով հեղինակի կողմից նրա էությանը հավելված նկարագրի տպավորություն:

Եթե փորձենք ի մի բերել վերհուշի և վերապրումի սկզբունքով Գ. Մահարու ստեղծած ինքնապատումի գլխավոր կերպարի նկարագիրը, ապա կունենանք հետևյալը: Թեև կենսապատումի մի կարևոր շրջանի բացթողումով¹, այնուամենայնիվ, դա ավարտուն ամբողջություն է: Այն միասնական է ոչ միայն հերոսի նույնությամբ: Դա արտա-

քին հանգամանք է: Ավելի էական է պատմող հերոսի մարդկային հասունացման այն ճշմարտապատում, անկեղծ ուղին, որի արդյունքում կայացել է հենց ինքը՝ ստեղծագործողը: Դա ոչ թե իրեն վերագրված, իր համար ըստ նպատակահարմարության մտածված կենսագրություն է, այլ իր կենսապատումն է՝ թույլատրելիության (այսինքն՝ համոզության) սահմաններում գեղարվեստականացված: Այդ կենսապատումի մանուկ հերոսի մեջ գրողի վերհուշ-վերապրումը հայտնաբերում է գոյության երջանկությունը, պատանու մեջ՝ կյանքի ճանաչողությունը, հասունության մեջ՝ հասարակական կեցության ճշմարտություններ հայտնաբերողին, կյանքը գնահատողին: Գ. Մահարու հերոսին բնորոշ է հոգեկերտվածքի, լեզվամտածողության և վարքագծի համոզությունն ըստ հասակի և կենսական հանգամանքների: Միաժամանակ դա կոնկրետ մարդու միանգամայն անհատական ու ինքնօրինակ կենսապատում է, որը հեղինակի ստեղծագործական տաղանդի շնորհիվ դարձել է ինքնապատում-կենսագրական ստեղծագործությունների մեջ շահեկանորեն առանձնացող¹:

Շատ ավելի բազմազան են Գ. Մահարու արձակի այն կերպարները, որոնց հիմքում վերհուշ-վերապրումով ինքնամարմնավորումը չէ: Արդեն ասվեց, որ դրանք հեղինակի ստեղծագործական բարդ ու դժվարին աշխատանքի՝ փոխակերպում-վերամարմնավորման արդյունք են: Թերևս անհնար է կերպարների այդ ողջ բազմազանությունը խմբավորելը: Դրանցից յուրաքանչյուրը մարդկային ինքնատիպ էություն է, որը ձևավորվել է նկարագրի այնպիսի որակներով, որոնք հեղինակը տեսել է և կարևորել՝ որպես այդպիսին փոխակերպվելով: Այլ կերպ ասած՝ օրինակ, Օհանես աղա մարդու տեսակն այնպիսին է, ինչպիսին որ կենսական այդ հանգամանքները, կենսագրությունը, անձնական շահերը և այլն վեպի գեղարվեստական ժամանակի ու տարածության մեջ կարողացել է ապրել Գ. Մահարին: Ուրիշ գրողի դեպքում մենք կունենայինք այլ նկարագրով Օհանես աղա, որովհետև միանգամայն անհատական որակներով պայմանավորված ստեղծա-

¹ Խոսքը 1926–30 թթ. ժամանակահատվածի մասին է, որի վերաբերյալ նախատեսվող ստեղծագործությունն անավարտ մնաց հեղինակի մահվան պատճառով:

¹ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Մ. Խաչատրյան, Հայ ինքնակենսագրական վեպի ժանրային առանձնահատկությունները (20–րդ դարի 20–50–ական թվականներ), Ե., 2010 (թեկն. առեն.):

գործական աշխատանքը սկզբունքորեն բացառում է նույն արդյունքը նույնիսկ նույն կենսանյութն օգտագործելիս: Կերպարների տարբերակման հայտնի սկզբունքները՝ դրական-բացասական, կին-տղամարդ, տարեցներ-երիտասարդներ, տեղացիներ-օտարներ և այլն, այս դեպքում չի կարող ոչ միայն արդյունավետ, այլև անգամ տեղին լինել: Գ. Մահարու արձակի կերպարների դիտարկման մեր առաջադրած տեսանկյունը ոչ թե մարդկային որակներն են կամ կենսագրական ինչ-ինչ պայմանականություններ, այլ դրանց ստեղծագործման, հեղինակային մարմնավորման կերպը: Հետևաբար, դրանից ելնելով էլ, նրա մարմնավորած յուրաքանչյուր կերպարն իբրև հեղինակի փոխակերպման արդյունք դիտարկելով, կարող ենք ամբողջը խմբավորել երկու տեսակի մեջ՝

1. կերպարն իբրև հեղինակի հաջողված (ընթերցողի տեսանկյունով՝ համոզիչ) փոխակերպում-մարմնավորման արդյունք.

2. վերը նշվածի հակառակը՝ կերպարն իբրև հեղինակի չհաջողված (ընթերցողի տեսանկյունով՝ անհամոզիչ) փոխակերպում-մարմնավորման արդյունք:

Ինքնըստինքյան պարզ է, որ այսպիսի մոտեցմամբ դիտարկելի ամենահետաքրքիր ու առատ նյութը կարելի է գտնել Գ. Մահարու լավագույն ստեղծագործությունում՝ «Այրվող այգեստաններ» վեպում:

Վերը նշված երկու խմբերից յուրաքանչյուրը ներկայացնող կերպարներից ամեն մեկի դեպքում արդեն կարելի է ցույց տալ այն առանձնահատուկը, որը մարդու այդ տեսակի համար կարևորել է հեղինակը՝ փոխակերպվել-վերամարմնավորվելով: Պարզ է, որ այս դիտանկյունը ոչ այնքան կարևորում է կերպարի գլխավոր կամ էպիզոդիկ լինելը, բնութագրիչ այլ հատկանիշները, որքան նկարագրի ինքնատիպության առումով նրա մեջ հեղինակի կողմից առաջադրված էականը և դրա՝ հեղինակային մարմնավորման համոզչությունը: Եթե նորից դիմելու լինենք թատերագիտական լեզվի օգնությանը, ապա այդ նույնը կարելի է ներկայացնել նաև այսպես. փորձելու ենք տեսնել, թե որքանով է հեղինակին հաջողվում խաղալ կերպարները՝ յուրաքանչյուրի մեջ առանձնացնել-ընդգծելով իր կարևորած ինչ-ինչ որակներ:

Ըստ Գ. Մահարու մարմնավորման՝ Օհանես աղան ոչ միանշանակ,

բազմաշերտ, կենսականությամբ լի մարդու տեսակ է: Նա արտաքինի, ներքինի, վարքագծի պատճառաբանված, փոխապայմանավորված ամբողջություն է: Եվ միանգամայն համոզիչ՝ խաղալ-փոխակերպվելու այն հնարանքների մեջ, որոնք գործադրում է հեղինակը: Օհանեսն ինքն իր աչքում իր կարևորությանը և հասարակական հեղինակությանը, նաև ֆինանսատնտեսական կարողությանը համակշիռ ծանրախոս է, դանդաղ, մտմտացող: Նա ռեալության, գործնական կյանքի, պրակտիկ գործունեության և կոնկրետ շահագրգռությունների մարդ է: Ունի նաև ներքին աշխարհ՝ հարցերի, մտքերի, նպատակների, որոնց հետ անցկացնում է իր ժամանակի զգալի մասը: Ընդ որում, ինքնավստահ է այնքան, որ կենսակերպի իր ձևը, իր ճշմարտությունները ստուգելու կարիք համարյա չի զգում: Նա հաճախ քչախոս է, ավելի շատ ինքն իր հետ է առևտուր անում. նրա դրսին նայողը հազիվ թե իմանա ներսի անցուղարձը: Նրա վարքի ու նկարագրի ամենաբնորոշ և ինքնավստահ դրսևորումներից մեկը պապի նկարի առջև պարն է: Հետաքրքիր է, որ հակառակ սեփական գենի (ֆիզիկական սկզբի) ընդգծված գիտակցման՝ այդ տեսարանում Գ. Մահարին ակնհայտորեն խուսափել է հայի Օհանես տեսակին ազգային ինքնագիտակցումով ներկայացնելուց: Դա կհակասեր նրա պապի պատգամ-հանձնարարականին. «Ճանաչիր ինձ, Օհանես, եւ ճանաչել տուր ինձ ու քեզ քո որդիներին ու թոռներին: Ու պահանջիր, որ նրանք էլ նույնն անեն»¹: Բայց Օհանեսն, ուզի, թե ոչ, իր ծննդյան կանխորոշվածությամբ արդեն իսկ հայի ճակատագրով մարդ է: Իր ներկայի և ապագայի համար վստահությունը, մեծ տան հաջողակ ժառանգ լինելու ներքին անխախտ համոզմունքը ցանկացած ազգի ներկայացուցիչ կարող էր դրսևորել այդպես՝ իբրև պարանման ծիսական արարողություն: Դրանից հետո Օհանեսը կենսական հանգամանքների մեջ սկսում է մանրանալ, երբեմն կորցնել ինքնավստահությունը, նկարագրի ուժը: Բայց հետաքրքիրն ու կարևորն այն է, որ հեղինակի խաղը հմտորեն պահպանում է առանցքային կերպարի համոզչությունն ու գեղարվեստական հմայքը: Դրանում զգալի նշանակություն ունի Օհանեսի ծիսական գոյակերպը: Նրա առօրյան, կենցաղը, աշխատանքը, ընտանի-

¹ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 60:

քի անդամների, համարյա բոլորի հետ հարաբերությունները տեղին, ժամանակին ու հանգամանքներին զգալիորեն համապատասխանեցված ծես են՝ որոշակի ընթացակարգով, անխախտելի պայմանականություններով ու հնարավորինս իր հարգին համարժեք: Այս ամենի մեջ զգալի մաս ունի ազգագրականը (նիստուկաց, սովորություններ, հագուկապ, կերած-խմածը և այլն), և մարդու տեսակային առանձնահատկությունը ձևավորված է այդ չափումներով: Իր ողջ անհատականացվածությամբ հանդերձ՝ համենայնդեպս, իբրև ազգային-սոցիալական նկարագիր՝ ծանոթ էություն է: Սա մեկն է առևտրավաշխատուական կամ կապիտալի նախնական կուտակման շրջանի կյանքի տերերից: Գրականության մեջ, նույնիսկ «Այրվող այգեստաններ» վեպում նա միակը չէ:

Գ. Մահարին վարպետորեն է մարմնավորում իր կերպարի մի որակը ևս՝ վեցերորդ զգայարանի առկայությունը: Նա հալած յուրի տեղ չի ընդունում տեսածն ու լսածը. չասվածն ու չերևացողը գլխի ընկնելու ձգտումը նրա համար կենսական նշանակության վարքագիծ է: Բնորոշ տեսարան է Պոլսում բնակվող եղբորից (Համբարձում) ստացված նամակի առիթով դրսևորած պահվածքը: Ուրիշ մեկը նամակը կբացեր-կկարդար: Իսկ ինքը՝ ոչ. առանց կարդալու պիտի ձշգրիտ գլխի ընկնի բովանդակությունը, որպեսզի ոչինչ չկարողանա հանկարծակիի բերել իրեն: Ըստ էության՝ դա ինքնահարցում-ինքնաստուգում է՝ արդյոք լավ է ճանաչում իր ավագ եղբորը: Եթե այո, ուրեմն չպիտի սխալվի նամակի բովանդակության հարցում: Կնոջն ու մորը նամակի բովանդակության վերաբերյալ իր հարցումներն էլ զուտ ինքնաստուգման իմաստ ունեն: Բնորոշ է, որ նամակը կարդալուց հետո էլ, չնայած ապրած հուզմունքին, ասես ավելի շատ մտահոգված ու տպավորված է ոչ թե եղբոր մահով, երեխաների հետագա ճակատագրով, այլ նրա կնոջ խորամանկությամբ, Պոլիս փող ուղարկել-չուղարկելու խնդրով, պոլսական կյանքի ընձեռած հնարավորություններով: Սակայն ինքն ուզի, թե չէ, ամենը, ինչ վերաբերում է իր հարազատներին, աստիճանաբար դառնում է ուղղակիորեն իրեն առնչվող խնդիր: Օհանեսն առանձնապես մի բարի պտուղ չէ, բայց կան բաներ, որոնք իր բարոյական ընկալումների մեջ չեն տեղավորվում: Դրանցից հատկապես

երկուսը՝ Համբարձումի՝ կնոջ գոհ և Գևորգի՝ վանքը թալանելուն, վանահայր սպանելուն մասնակից լինելու հանգամանքները վանեցու մանավանդ բարոյական աշխարհում ծանր, քայքայիչ նշանակություն են ունենում:

Գ. Մահարու մարմնավորած Օհանեսը ժառության, հաշվենկատության ավարտուն էություն է: Բայց անմրցելի է նրա եսասիրությունը, իր անձն ու առողջությունն ամենքից ու ամեն ինչից կարևորելը: Նույնիսկ ինքնապաշտպանական նշանաբան ունի մշակած («Շատ չպետք է յուզուել, շատ յուզուել՝ առողջութեան վնաս է»¹), որին սրբորեն հետևում է, որպես ինքնաներշնչանք՝ հաճախ կրկնում իր համար: Մի հատիկ գերխնդիր ունի միայն՝ ապրել, լինել՝ անկախ ամեն ինչից: Նրա համար մահը կյանքից, անցյալը ներկայից երբեք նախընտրելի չի կարող լինել: Պատերազմական թոհուրոհի, աներաշխիք վաղվա մթնոլորտում էլ նա իր ես-ի պահանջմունքների բավարարումից զատ այլ հարցերով ո՛չ ֆիզիկական, ո՛չ մտավոր որևէ նեղություն հանձն չի առնում: Շատ հազվադեպ է գլուխը կորցնում, անկեղծորեն հուզվում. հատկապես մի դեպքում, երբ վտանգն ուղղակի իր անձին է վերաբերում: Թերևս այդ ամենագոր եսասիրությամբ է պայմանավորված Վանի պաշարման ժամանակ Օհանեսի նկարագրում առաջացած էական փոփոխությունը: Զարմանալի է, բայց Վանի (իմա՝ իր բարեկեցիկ կյանքի) կորստի վտանգը, եղբայրների, ծանոթ շատերի մահը նրան դարձնում են մեկ անգամ տրված կյանքը որպես վայելք ապրելու փիլիսոփայության ջատագով: Դրանում առաջնային նշանակություն ունեն նաև արգելված պտուղի՝ Վերժինի հանգամանքը, Վանից հայտնի քաղաքների վայելքառատ կյանքի վերաբերյալ իր ապրիորի պատկերացումները և այլն: Թեև արդար լինելու համար պիտի անպայման նկատել, որ Օհանես և Վերժին կապի գիշերային նկարագրությունը քսանչորսերորդ ասքում (նույն սենյակում, կնոջ կողքին) համոզիչ չէ:

Հեղափոխականների գործունեության արդյունքում (քոլոգներ, իր տանը զենքի պահեստավորում, ոստիկանապետի, Արամի, Իշխանի, Վոսմյանի, Գաբրիել Դեմիրձյանի, եղբայր Գևորգի հետ

¹ Նույն տեղը, էջ 134:

գրույցներ ու վեճեր և այլն) Օհանեսն ակամա ներառվում է քաղաքական մտորումների մեջ: Բայց նա այլ հետաքրքրությունների, նպատակների մարդ է և երբեք լրջորեն չի զբաղվի քաղաքական գործունեությամբ:

Ինչևէ: Ամփոփելով ասվածը՝ վստահաբար կարելի է պնդել, որ հակառակ հեղինակի անգամ համեստության դրսևորման («... մենք վատ լողորդ ենք խոր եւ անյատակ, յստակ եւ միաժամանակ պղտոր այն ծովի համար, որի անունն է Օհանես Մուրադխանեան ...»¹)՝ կերպարակերտման համար անհրաժեշտ փոխակերպում-վերամարմնավորումը կայացել է եզակի հաջողությամբ: Դրա արդյունքում ձևավորվել է ինքնատիպ ու ամբողջական մարդկային մի նկարագիր՝ թեև թղթի վրա, բայց զարմանալիորեն տեսանելի, նույնիսկ շոշափելի: Նա ոչ թե վանեցու կամ հայի ընդհանրական նկարագիր է, այլ ազգային պատկանելությամբ ընդգծված սոցիալական նկարագիր:

Օհանեսը երեք եղբայր ունի: Կրտսերին՝ Մխոյին, ստեղծագործության մեջ անդրադարձները միայն այնքան են, որքան որ անհրաժեշտ է ցույց տալու համար նրա ռանչպար, միամիտ (բառի և նախկին, և ժամանակակից իմաստներով) տեսակը, իր վաստակած բարիքով հորական (արդեն՝ եղբոր) տունը լցնելու, քչով բավարարվելու պատրաստակամությունը: Վեպում ավելի շատ տեսանելի է իր աշխատանքի արդյունքը, քան ինքը: Այդպես աննկատ էլ իր ընտանիքի հետ դառնում է Եղեռնի անհաշվելի զոհերից մեկը:

Եղբայրներից ավագի՝ Համբարձումի գոյությունը վեպում միջնորդավորված է: Նա ինչ-որ տեղ՝ հեռու Պոլսում հաջողակ գործարար մեկն է, որ երբեմն հիշվում է Վանում անցկացրած օրերի տպավորությամբ և մեկ էլ վերջին հայտնությամբ՝ բոթաբեր նամակով: Բայց այդքանն էլ բավական է, որպեսզի ձևավորվի ավարտուն, վճռական մարդու նրա տեսակը: Ճիշտ ժամանակին նա հեռանում է Վանից ոչ միայն հեռուների հրապուրիչ հեռանկարով, այլ թերևս նաև այն բանի գիտակցումով, որ հայրական օջախը նեղ է լինելու իր և Օհանեսի համար: Թեև արևելյան գեղումնալի խոսքի բնորոշ դրսևորումներով (նամակը – կարոտ, հրաժեշտ, երգ ու լաց, կյանքը տանուլ տվածի

ցավի, զղջման անկեղծ պոռթկում), համենայնդեպս, ակնհայտ է, որ նա վճռական է անգամ ինքնասպան լինելու որոշման մեջ:

Գ. Մահարին գեղարվեստորեն շատ ավելի բարդ խնդիր է լուծել՝ մարմավորելով եղբայրներից վարժապետ Գևորգին: Նա վեպում անհույս անկյալներից մեկն է. պիղծ հոգի, որի գոյությունը նշանակալի է հատկապես ապականությամբ: Միայն պատկերացնել կարելի է վերամարմնավորման այն դժվարին գործը, որի արդյունքում իրագործվել է խնդրի գեղարվեստական լուծումը: Գ. Մահարի-վարժապետ Գևորգը հակասականությամբ, նկարագրի բազմազանությամբ չէ, որ բարդ է: Նրա մարմնավորման գեղարվեստական հմայքն իր տեսակի ավարտունության, ինքնօրինակ կատարելության և դրա դրսևորումների մեջ է: Գ. Մահարին տեսարանից տեսարան վարպետորեն խաղում է այս կերպարը՝ շերտ առ շերտ նորովի բացահայտելով նրա արդեն իսկ հասկանալի էությունը: Վեպի գեղարվեստական տարածության ու ժամանակի մեջ էական փոփոխություն չկրող նրա նկարագիրը մշտապես մնում է հետաքրքիր հենց շնորհիվ ծանոթ էության նոր բացահայտումների:

Գ. Մահարի-վարժապետ Գևորգին բնորոշ կարևորագույն հատկանիշներից է ներքին խոսք չունենալը: Սա անտեսելի հանգամանք չէ, մանավանդ երբ խոսքը Գ. Մահարու հերոսի մասին է: Բանն այն է, որ նրա հերոսները, անկախ տարիքից, սեռից, զբաղմունքից և այլն, ներաշխարհի մարդիկ են: Նրանք կյանքը հաճախ ապրում են իբրև սոցիալական խաղ, որի մեջ յուրաքանչյուրը ձշտել է շրջապատին ներկայանալի իր դերն ու տեղը: Դա սոցիալական բովանդակությամբ որոշակիացած դերային խաղ է: Բայց դրանից բացի՝ Գ. Մահարու հերոսների գերակշիռ մասին բնորոշ է մեկ այլ, հասարակության առաջ մինչև վերջ չմերկացող, թաքուն շերտ: Դա հերոսի ներաշխարհն է, անկեղծությունն ինքն իր հետ, որը հաճախ դրսևորվում է իբրև չբարձրաձայնվող միտք, չընդգծվող վարքագիծ, զգուշորեն թաքցվող շահ և այլն: Դրանից էլ մարդկային նկարագրի այն ոչ միօրինակությունը, կենսականորեն համոզիչ բազմազանությունը, որով նրա հերոսները դառնում են ճանաչելի, ծանոթ արտաքին և հաճախ թաքուն ներքին նկարագրերի համադրությամբ ձևավորվող ամբողջություն:

¹ Նույն տեղը, էջ 493:

Վարժապետ Գևորգը, միանգամայն յուրօրինակ և անշփոթելի նկարագիր ունենալով հանդերձ, մասամբ դուրս է կերպարակերտման այս օրինաչափությունից: Հեղինակը համարյա չի անդրադառնում նրա ներաշխարհին: Իհարկե, դա չի նշանակում, որ նա ընդհանրապես զուրկ է ինչ-ինչ հոգեկան ապրումներից, իր խղճի հետ զուցե նաև դժվարին առևտրի պահերից: Բայց այդ ամենը Գ. Մահարին չի բացահայտում, թողնում է, որ ընթերցողը գլխի ընկնի՝ ելնելով հեղինակի խաղացած կերպարի լսելի խոսքից և տեսանելի վարքագծից:

Ստեղծագործության առաջին իսկ պատկերներից, ուր հանդես է գալիս Գևորգը, ակնհայտ է, որ Գ. Մահարին այս դեպքում խաղում է զոհի կերպար: Ինքն իր թուլության, հարբեցողության կրքի, թեթևստիկ բնավորության, կյանքում իր տեղը չգտած, իր չխոստովանված տանջանք-տառապանքի ձեռքին զոհի կերպար: Նրա այդ նկարագիրը ավարտուն ու ամբողջական դառնալու հզոր ազդակ է ստանում՝ իրենց շարքերն անցնելով «մարդ դառնալու»¹ Իշխանի առաջարկը: Այսպես անգործ, անարծաթ, կնոջ առաջ ամոթահար, հասարակության մեջ հարբեցողի կայուն համբավ ունեցող զոհը վերածվում է չարիքի թն իր, թե՛ հասարակության համար: Հետաքրքիր է, որ, հակառակ շատերի, ի վերջո սա դառնում է ոչ թե սխալներ թույլ տված մարդ ու գործիչ, այլ ցածր մղումների և ստոր գործերի նախատրամադրված մեկը: Նրա համար նույնքան արժեզուրկ են և՛ թուրք պաշտոնյաները, և՛ հայ գործիչները, և՛ ազգային սրբությունները. կարող է վաճառվել ցանկացած վճարողի: Ամենօրյա կեցության մեջ իր բարոյական նկարագրով առանձնապես աչքի չի ընկնում (մեղմ ասած) Օհանեսը: Բայց երբ խոսքն ազգային սրբությունների կամ իբրև այդպիսին ընկալվող արժեքների մասին է, եղբայրներ Օհանեսն ու Գևորգն իրարից սկզբունքորեն տարբեր մարդիկ են²: Վարժապետ Գևորգը վատ չի զգում Աղթամարի սպանությունների ու թալանի համար: Դեռ ավելին: Ըստ իր պահվածքի՝ դա այն հիմքն է, որով իրեն իրավունք է վերապահում ազատորեն հարաբերվելու ազգային գործիչ «շեֆերի հետ»: Զղջման պահ էլ է ունենում.

¹ Նույն տեղը, էջ 145:

² Նույն տեղը, էջ 140:

«— Նաի ներքնատանը խմեցիր, յետո՛յ,— առաջ տարաւ իր հարցովորձը պարոն Վռամեանը:

— Յետոյ... յետոյ քնեցի:

— Յետո՛յ:

— Յետոյ չկայ. քնեցի եւ գէշ-գէշ երագներ տեսայ:

Նա երեխայի նման արտասուեց:

— Ինչ երագ տեսար:

— Երագիս մարդ մորթեցի, մորուսով մարդ,— թառանչեց նախկին Գևորգ վարժապետը, կուց-կուց արցունք թափելով: Յետոյ նա լոեց, խոխոաց եւ ուշաթափուելու պէս քնեց կամ քնելու պէս ուշաթափուեց»¹: Այստեղ ակնհայտ է օղու վճռորոշ նշանակությունը. դա ընդամենը պահի բռնկում է, որը, ցավոք, իր համար որևէ դրական հետևանք չի ունենում: Կենսական հաջորդ իրադրությունում նա նույն վարժապետ Գևորգն է՝ արդեն լավ ծանոթ վարք ու բարքով:

Գ. Մահարու մարմնավորած վարժապետը, երբ իրադրության տերն է և դրանով էլ ուժեղ ու ինքավստահ, ուսուցանող է, պոռոտախոս, նաև ցինիկ: Նրա խոսքն աշխույժ է, հաճախ՝ անսպասելի, ինքնատիպ, ձկուն մտավարժանքներով լի, որով հիշեցնում է Նար-Դոսի հայտնի հերոսին՝ Ռուբեն Թուսյանին: Ամեն ինչի մասին իր կարծիքն ունի, և չես ասի, թե իր նկարագրի ցածրությունը հետևանք է տգիտության: Գիտակցում է իր արածը: Հաճախ հենց դրա պատճառով էլ խմում է. խմում է, որ հեշտացնի անկյալի իր կեցությունն ու վարքագիծը:

Ամրցելի է վարժապետ Գևորգն ամբոխավարության մեջ: Նա հեշտությամբ քողարկում է իր ստոր արարքները բարձր գաղափարների վկայակոչումով. «— Էֆենդուս ըսեմ, նստեցինք այգու պատի տակ եւ սպասեցինք: Միսօ, ըսի, Օհանեսը որոշեր է փարայ մ'ալ չտալ այդ աւագակներին. շատ ձիշտ որոշում է. թողնենք, որ կարող է այդքան գումար չունենալ, բայց եթէ ունենար ալ... ինչո՞ւ պիտի այդ գումարը վերցնէր իր ձեռքով եւ ջուրը նետէր, ինչո՞ւ, ինչո՞ւ... ինքը կարիք չունի՞, կարիքաւոր եղբայրներ չունի՞... (նա լեցրեց բաժակները) օտարներուն տալու տեղ, աւելի լաւ չէ՞ իր եղբայրներուն օգնութեան ձեռք պարգել... վասնզի «ընդ աստեղօք ինչ կայ սիրուն, քան զանձկալի...» (այստեղ

¹ Նույն տեղը, էջ 151:

պարոն Գեորգը լռեց, վերցրեց բաժակը եւ մնացած երկու բառը արտասանեց երգելով) եղբայր ա՛նու՛ն...»¹: Կարգախոսի պես հնչեցնում է «Հայ ապրենք»-ը,² Վասպուրական բառը մեկնաբանում պաթետիկ ու յուրօրինակ³ և այլն, որոնք բոլորն էլ իր դեմ են աշխատում: Վկայակոչում, հնչեցնում է գաղափարներ, բայց ապրում ու գործում՝ դրանք բացառելով ու արժեզրկելով:

Գ. Մահարին հրաշալի է մարմնավորում այս մարդու կյանքի վերջին արարը ևս: Նրա՝ ինքնապաշտպանության դիրքեր գնալը հանուն Վանի մեռնելու պատրաստակամություն չէ: Դա այլևս նույն ձևով ապրել չկարողացողի, ինքն իրենից, իր հիշողությունից, իրեն մերժող աշխարհից ազատվելու փորձ է: Սա կորուսյալ մարդու ողբերգությունն է: Ինչպես որ ընդունելի իմաստից գուրկ էր նրա կյանքը, այդպես էլ լինում է մահը՝ ճառ, «օղի ու արյուն»⁴: Բնորոշ մահ. չի հասցնում գոնե մի լավ բան անել, որ հանձն էր առել:

Ի վերջո, եթե ամփոփելու լինենք այս կերպարի վերաբերյալ խոսքը, պիտի նշենք, որ Գ. Մահարին հրաշալի վարպետությամբ լուծել է առաջադիր գեղարվեստական խնդիրը: Վարժապետ Գևորգ մարդու տեսակը մարմնավորված է երգիծանքի հնարանքներով, բայց իրենով խորհրդանշում է աստծո արարածի հնարավոր անկման անսահմանության ողբերգականությունը:

«Այրվող այգեստաններում» (1935–64) երկրորդ ընտանիքը, որը համեմատաբար մանրամասնորեն դիտարկվում է ներսից, Միհրան Միրախորյանինն է: Այստեղ Գ. Մահարին մարմնավորում է հիմնականում երկու կերպար՝ Միհրան և նրա մայրը: Միհրանի կերպարն ամբողջացնելու համար Գ. Մահարին ընդգծում է մի կարևոր հանգամանք: Նա եղբայրասպան (քրոջ ամուսնու) է: Անկախ փաստի վերաբերյալ շրջապատի համար մտածված ու տարածված պարզաբանումից, որի մեջ շեշտադրվում է դժբախտ պատահականության հանգամանքը, ինքը հո լավ գիտի ամեն ինչ: Միհրանը վեպի մյուս անկյալ, ծախված հոգին է: Հանցանքի դիմաց ստացածը չի երջանկացնում

¹ Նույն տեղը, էջ 78:
² Նույն տեղը, էջ 71:
³ Նույն տեղը, էջ 97–98:
⁴ Նույն տեղը, էջ 472:

նրան, չի ազատում ներքին դրամայից: Եղբայրասպանությունը չի օգնում նրան և՛ իր, և՛ հասարակության աչքում ուժեղ ու կայացած լինել: Ընդհակառակը, ավելի է խորացնում ներքին դրաման, մեկուսացումը, նույնիսկ խորթացումը շրջապատից: Նա չկայացած, վերջնականապես ձախողված մարդ է, որի եղբայրասպանությունից ազգի փրկության գործը մազաչափ չի շահում: Իսկ ինքը տանուլ է տալիս ամեն ինչ:

Ակնհայտ է, որ Միհրանի կերպարը մարմնավորելու համար Գ. Մահարին հաճախ է դիմում ձախողված, կյանքն օրավուր տանուլ տվող մարդու ներաշխարհի անցուդարձին, անորոշություններին: Սրա «հայրենասիրական պոռթկումը» թուրք գավառապետի թեթևսովիկ, անառակ, Թուրքիայի պատմությանն ու իրական կյանքին անտեղյակ կնոջը հայի ազգային ճակատագիրը, պատմությունը ներկայացնելուց այն կողմ չի անցնում: Կերպարի հոգեբանությունը մարմնավորելու առումով ավելի ուժեղ պատկեր է գավառապետի կնոջը նորից տիրանալու և գուցե անգամ սպանելու Միհրանի ներքին պահանջմունքի նկարագրությունը: Այստեղ մի անգամ արդեն նվաճված կնոջը նորից ունենալու ցանկությունը շաղախված է ասելությանը, նաև գավառապետից վախով:

Գ. Մահարուն, սակայն, ոչ միշտ է հաջողվում պահպանել չեզոքությունն իր մարմնավորած անձի նկատմամբ: Երբեմն առաջին պլան է մղվում հրապարակախոսող, բանավիճող, գնահատող և ոչ թե խաղալով կերպար մարմնավորող հեղինակը: Այդպիսին է, մասնավորաբար քսաներորդ ասքը, ուր ձախողվածության համար Միհրանի գիտակցմանն ու զղջմանը հավելադրվում է հեղինակի՝ վերևում նկարագրված վարքագիծը, որից ակնհայտորեն տուժում է ստեղծագործության գեղարվեստականությունը:

Վեպի գլխավոր կերպարների մարմնավորման հաջողվածությունը հմայքից բոլորովին էլ չի զրկում ոչ գլխավորներին: Գ. Մահարին նրանց մեծաքանակ, իրարից միանգամայն տարբեր նկարագրերը ստեղծում է նույնքան վարպետորեն: Համակեցության բազմազանությամբ ամբողջական համայնապատկերի լրացման համար արձակագիրը հավասարապես կարևորել է նաև սրանց: Անհնար է չնկատել այն

լրջությունը, որով արձակագիրը մարմնավորում է երկրորդական կամ էպիգոդիկ կերպարներից յուրաքանչյուրի տարբերակիչ, անհատականացված էությունը:

Ահա կույր տեսուչ Համբարձում Երամյանը: Նա ընթերցողին ներկայանում է հեղինակի առավելապես պատմողական խոսքով, որը մասամբ պաթետիկ է, մասամբ հեզնախառն՝ հերոսի նկարագրին, նրա վերաբերյալ հասարակական կարծիքին համահունչ: Ոճի առումով նշանակալի է և այն, որ ի տարբերություն որոշ կերպարների, այս դեպքում հեղինակի պատմողական-գնահատողական խոսքը հաջողությամբ նպաստում է Համբարձում Երամյան մարդու տեսակի գեղարվեստական ամբողջացմանը:

Միանգամայն այլ էություն է Վանի կոլորիտի կարևորագույն բաղադրիչներից մեկը՝ Հակոբ Կանդոյանը: Սրա կենսակերպը, խոսքը, վարքն ու բարքը, ըստ տեղի ու անհրաժեշտության մարդկանց հետ հարաբերվելու հմտությունը՝ միշտ մնալով իր շահին ու նկարագրին հարազատ, զգալիորեն լրացնում է վանեցիների տեղեկացվածության և հասարակական կարծիքի ձևավորման պահանջմունքը: Կենսական բազմաթիվ անհրաժեշտություններից գուրկ այս մարդը, որին, մեղմ ասած, խորթ չեն նկարագրի նաև շատ արատներ, սակայն, երբ տեղը գալիս է, արժանապատվության դաս կարող է տալ մյուս վանեցուն՝ Սեդրակ աղային: Վեպի տասնութերորդ ասքում Գ. Մահարին ամբողջացնում է ապուշի սրա վարքագիծն ու նկարագիրը: Թեև երգիծանքի տեսության մեջ տարածված է այն կարծիքը, թե երգիծական կերպարն իբր չի գիտակցում իր երգիծելի լինելը, սակայն Սեդրակ աղայի դեպքը հակառակն է ցույց տալիս: Սա լիովի գիտակցում է թե՛ տանը, թե՛ դրսում իր վիճակի ու վարքագծի երգիծելի լինելը:

Այս կերպարները մարմնավորելու Գ. Մահարու վարպետությունը դարձյալ հանգեցնում է նույն եզրակացությանը: Դա այն է, որ նրան լիարժեք հաջողվում է իրագործել յուրաքանչյուր կերպարի իր մտահղացումը, մարմնավորել նրանց բազմաշերտ էությունը: Ակնհայտ է, որ այստեղ Գ. Մահարու ցաված սիրտը հերոսից առաջ չի անցնում և ներքին խոսք, միտք ծավալելու հերոսի իրավունքը չի խլում, չի հրապա-

րակախոսում: Իսկ երբ որպես հեղինակ նկարագրում է հերոսի հոգեվիճակը, տեղին է ու համոզիչ, ինքն առաջին պլան չի գալիս. առաջին պլանում դարձյալ մնում է հերոսը:

Կերպարների այս խմբում դիտարկելի են վեպի կին հերոսները: Սրանցից որևէ մեկին արձակագիրը չի վերապահել գլխավոր կերպարի կարևորություն: Հավանաբար առաջնորդվել է Վանի իրական կյանքում կնոջ համարյա բացառվող հասարակական ակտիվության փաստով: Նրա մտահղացած և մարմնավորած կին հերոսների կենսագործունեության տիրույթն ընտանեկան-միջանձնայինն է: Բայց այդքանն էլ բավական է, որպեսզի նրանք լիովի դրսևորեն իրենց անհատականությունը: Նրանց ընտանեկան դրության, ճակատագրի, կենսական հանգամանքների, տարիքային և մարդկային նկարագրի տարբերությունն ու բազմազանությունը նորից հիմք են տալիս հիանալու հեղինակի ինչպես կենսիմացությամբ, այնպես էլ իրենից տարբեր՝ այլ սեռի կերպարներ խաղալ-մարմնավորելու տաղանդով: Այստեղ ուզում ենք մեկ անգամ ևս կարևորել այդ հանգամանքը. խոսքը նկարագրական-պատմողական արձակի մասին չէ, որում պատմողը կարող է որևէ մեկին նկարագրել ըստ իր ընկալումների և տպավորության: Դրա համար շատ թե քիչ հմուտ պատմող լինելն էլ բավական է. մենք էլ առօրյայում հաճախ իրականացնում ենք այդպիսի գործունեություն: Գաղտնիք չէ, այսպիսի վերստեղծում-նկարագրության արդյունքը հաճախ մեր ընկալունակության կերպն ու սահմանն է ընդամենը ցույց տալիս, և արդյունքը կարող է լրջորեն տարբեր լինել օբյեկտից: Գ. Մահարու կերպարակերտման վարպետության մասին խոսելիս արտացոլման այս տարբերակը չէ, որ նկատի ունենք: Խոսքը (մեկ անգամ ևս ընդգծենք՝ չվախենալով կրկնվելուց) փոխակերպվել-վերամարմնավորվելով կերպար խաղալու մասին է, որի դեպքում հեղինակի համար գեղարվեստական տարածությունն ու ժամանակն այն պայմանական բեմն է, ուր ինքը կերպարներ խաղալով՝ պատմում-գրի է առնում տեքստը:

«Այրվող այգեստաններում» Գ. Մահարու մարմնավորած ամենատպավորիչ կանանցից է Մուրադխանյան տան մեծ մայրը՝ Սրբուհին: Առաջին տպավորությամբ նա պետք է որ շեն-առատ տան երջանիկ

ավագի իր օրերը սպառի անկարոտ ու անխոռվ հոգեկան կեցությամբ: Բայց իրականում այդպես չէ: Բազմաթիվ պատճառներով մեծ հոգս ու ցավի անխոս, իր մեջ իր ցավը կրող հայ մոր բնորոշ օրինակ է: Նրա վարքագծին հատուկ է տիրոջ, ավագի զարմանալիորեն ճիշտ նկարագիրը: Սրբուհին առաջին հերթին բոլորի ու մեծ տան հոգսի հնազանդ սպասավորն է: Նրա այդ կենսակերպի խտացումն է իր մահվան կանխագագացումով վերջին կամարտահայտությունը: Ոչ թե պատգամներ ու պարտավորություններ է թելադրում իրենից հետո մնացողներին, այլ ծառայություններ մատուցում: Միակ բանը, որը խնդրելու պես պարտավորեցնում է Օհանես որդուն, իր տնտեսած փողով Համբարձումի՝ ավագ որդու գերեզմանին քար դնելն է: Հանգամանքների բերումով, թե Օհանեսի անհետևողականության (առանց զգուշանալու՝ այստեղ կարելի էր շատ ավելի խիստ բառ օգտագործել) պատճառով նրա հանձնարարությունը մնում է անկատար: Այստեղ չպիտի անտեսել նաև այն, որ Օհանեսի համար դա թերևս նույնքան կարևոր չէր, որքան մոր համար: Մահանում է Սրբուհին, ու դրանից հետո է երևում իր սովորական դարձած գոյության կարևորությունը բոլորի համար: Տասնամյակներ շարունակ ինքն է եղել Մուրադխանյան ճյուղավորված գերդաստանի սերունդների միջև կապի հանգույցը և հավասարակշռության կենտրոնը: Նրա մահը խորհրդանշում է այդ ամենի ավարտը, ինչը որոշակիորեն երևում է ժառանգների հետագա ճակատագրից:

Գերդաստանի ավագ կնոջ մյուս նշանակալի կերպարը, որ մարմնավորում է Գ. Մահարին, Միհրանի մայրն է: Ներքին՝ ընտանեկան-կենցաղային հոգս ու խնդիրներից, ամենօրյա կեցության մեջ դրսևորվող նկարագրի բնութագրիչներից գատ՝ նրան հատուկ են նաև հասարակական կյանքի որոշ խնդիրների, իրադարձությունների վերաբերյալ ժողովրդական աշխարհընկալման, վերաբերմունքի բարձրաձայնումները: Այս կերպարը Գ. Մահարին խաղում-մարմնավորում է՝ զգալիորեն նկատի ունենալով նաև իր մանկական կենսավորձը (Միհրանի մոր կերպարի համար նախօրինակ է դարձել իր մորական տատը): Այս կինը մեծ ու չբարձրաձայնվող ցավ ունի իր սրտի խորքում (փեսայի սպանությունը, աղջկա մանկահասակ երեխաների անհայրությունը,

դժբախտացած աղջիկը), որին հավելվում է Միհրան որդու չստացված կյանքը, իր համար անընդունելի կենսակերպը: Նյութական ապահովվածությունը չի կարող մխիթարել այս կնոջը: Շատ-շատերի պես նա էլ իր կյանքն ավարտում է գաղթի ամենակույ ճանապարհին:

Կանանց կերպարների մահարիական խաղը բազմազանության սահմանափակում չունի: Գեղարվեստական մտահղացման և կատարման անմոռանալի ինքնատիպություն է տատներ Թադիկը: Նրա նկարագիրը շաղախված է ծիսականությամբ: Նա է Վանում ծնունդ ընդունողը, ուրախալի նորություն ավետողը: Հետևաբար, չգրված մի օրենքով իրավասու է նաև մահվան չարաղետ գուժկանը լինելու: Յուրաքանչյուր դեպքի համար համարժեք վարքագիծ, խոսք ու գրույց՝ ի տեղին բառապաշարով, այլաբանությամբ: Ծնունդն էլ, մահն էլ այնպես է ներկայացնում, որ դա ասես իր ուրախությունն է կամ կորուստը: Դրանից է, որ նորածնի հայրը չի կարող նրան գրկել համարժեք, գոհացնող վարձից: Կենսական հանգամանքներին համարժեք են մարմնավորված նաև վարժապետ Գևորգի կին Վերժինը՝ «վայելումի ծարավից խամրող»¹, Արամ փաշայի խնամքի «դժվարին հոգսը» կամավոր հանձն առած («յեղափոխութիւն կը խաղա»²) Մաքրուհին, իրենց շնորհքով, նիստուկացի զարգացածությամբ Վանում նշանավոր, նկատված լինելու ձգտումով կանայք և ուրիշներ: Կանանց կերպարներ խաղալիս Գ. Մահարին հմտորեն բացահայտում է նրանց սեռային առանձնահատկություններով պայմանավորված ներքին անցուդարձը: Նաև այդպիսի ընդգծումներով են կայանում Վերժինի, Խուշուշի (սրանց շահախնդիր պահվածքն Օհանեսի առաջ) կերպարները, Սաթենիկի կերպարը՝ Վերժինի և Խուշուշի նկատմամբ նույնիսկ ատելության դրսևորումներով և այլն:

Կանանց կերպարների բազմազանության մեջ աննկատ չի մնում և թուրք նորանշանակ գավառապետի երիտասարդ կինը: Ըստ մահարիական նկարագրության՝ շոնդալից է նրա մուտքը ստեղծագործության տարածք: Բայց որքան հաջողված է այդ կնոջ նկարագիրն ինքնին, իբրև տեսակ, նույնքան էլ չիմաստավորված-չպատճառաբանված է

¹ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 230:

² Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 383:

նրա գոյությունը վեպում: Ճիշտ է, իր չարաճճի հմայքով, թե անսպասելի մերժումով (միգուցե երկուսի պատճառով էլ) նա մեկընդմիջտ դառնում է Միհրանի ներաշխարհի անբաժան բաղկացուցիչը, գուցե անգամ «խանգարում» նրան կին ընտրելու հարցում, սակայն ի վերջո չի որոշակիանում այս կնոջ գոյության իմաստն ինչպես գավառապետի, այնպես էլ Միհրանի կյանքում, ուրեմն՝ նաև վեպում: Ավելին. թե՛ ինքը, թե՛ իր ամուսինը դուրս են համակեցության այն մթնոլորտից, ուր եկել են ապրելու և պաշտոնական առաքելություն իրականացնելու: Ընդ որում, կարծում ենք՝ միտքը ճիշտ է, անգամ եթե համակեցություն ասելով՝ այս դեպքում նկատի ունենանք ոչ միայն հայկական, այլ նաև Վանի ու շրջակայքի բազմազգ միջավայրը: Միհրանի կալվածքի աշխատողներից մեկը՝ Ավդոն, որքան համոզիչ է իր զբաղմունքին ու տեսակին բնորոշ գոնիկ վարք ու բարքով, նաև բառապաշարով, նույնքան էլ՝ գավառապետի կնոջ առթած զարմանքով: Այդ զարմանքի հարուցիչը նրա արտաքինն է, հագն ու կապը, որը տարածվում է ընդհանրապես կերպարի վրա: Կերպար, որին, իբրև կնոջ հնարավոր տեսակ, Գ. Մահարին հրաշալի է մարմնավորում, բայց որը, ցավոք, գործադրված գեղարվեստական ջանքին, կերպարային նկարագրի ավարտունությունը համարժեք չի կարևորվում վեպում: Վարպետ ստեղծագործողի աշխատանքի ուշարժան արդյունք, որը նշանակալի է հենց միայն դրանով:

Բազմազան կերպարներ մարմնավորելու մահարիական տաղանդը (այն իսկապես «փայլում է»¹) միայն «Այրվող այգեստաններում» չէ, որ դրսևորվել է լավագույնս: Բազմաթիվ հաջողված կերպարներ կան նրա մանավանդ հետաքսորյան արձակում: Ընդ որում, դրանց բազմազանությունը հարստացած է նաև բազմազգությամբ: Նույնիսկ պատահական ընտրությամբ կարելի է ցույց տալ մահարիական հաջողված խաղի շնորհիվ իրենց նկարագրով իրարից միանգամայն տարբեր, ինքնատիպ ու անմոռանալի կերպարներ: Ահա դրանցից մի քանիսը՝ Պանտիչը, Կարա Դարվիշը, Մամբրե Մատենձյանը, ընտանեկան-կենցաղային անմոռանալի պատկերներում դրության և խոսքի կոմիզմով ձևավորված ռամկավար Միհրան Կաքավյանը և կինը՝

Նոյեմզարը «Պատանեկություն» վիպակում, «Ծաղկած փշալարերում»՝ կենսական հանգամանքներին հակառակ՝ ողջամտությամբ և իմաստնությամբ զարմանալի Աշոտ դային, ուրբաթախոս, որքան հոգով աղքատ, նույնքան էլ եսասեր աղբբեջանցի Մամոն, «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» պատմվածքում՝ իր ճշմարտության մեջ համատ և կենսական հանգամանքների մահացու վտանգավորությունը «հասկանալ չցանկացող», կոլորիտային Առաքելը, սիբիրյան պատմվածքներում՝ ռուսական միջավայրն իր տիպերով և այլք: Բոլոր այսպիսի դեպքերում ակնհայտ է մատնանշված օրինաչափությունը. կերպարի հաջողվածությունը պայմանավորված է փոխակերպվել-վերամարմնավորվելու, այլ մարդ խաղալու հեղինակի բնատուր օժտվածությամբ: Այստեղ մի կարևոր հանգամանք է: Ամբողջական ու ավարտուն կերպարներ ստեղծելու համար Գ. Մահարին հաճախ դրսևորում է խոսքի հմուտ վարպետներին բնորոշ կարևոր մի որակ ևս՝ ժլատությունը՝ որպես սակավախոսություն: Կերպարին բնորոշը, տարբերակիչ առանձնահատուկը հագ ու կապի, արտաքինի, մանավանդ ներաշխարհի բնութագրերի առումով հնարավորինս ն սեղմ բառապաշարով, ն տեսանելի ու պատկերացնելի ներկայացնելու նրա հմտությունը հանգեցնում է կերպարաստեղծման մի որակի, որն ընդունված է անվանել դիմանկար: Հայտնի իրողություն է այն, որ Գ. Մահարու արձակը հարուստ է մանավանդ դրվագային կերպարներով: Դա մի կողմից պայմանավորված է նրա ստեղծագործության մեջ ինքնապատումային տարրի մշտառկայությամբ: Այդ ստեղծագործությունների գլխավոր հերոսը հանգամանքների բերումով հաճախ ստիպված է տեղից տեղ տեղափոխվել՝ անընդհատ հարաբերվելով նորանոր մարդկանց հետ: Որպեսզի այդ կերպարները մի քանի էջի սահմաններում հնարավորինս տպավորվող ու ինքնատիպ ստացվեն, հեղինակը գնացել է դիմանկարներ ստեղծելու ճիշտ ու արդյունավետ ճանապարհով: Նույն հնարն է գործադրված նաև «Այրվող այգեստաններում», որի դրվագային կերպարների առատությունն արդեն պայմանավորված է վեպում կարևորված ժամանակագրական-կենցաղագրական բաղադրիչով: Հասկանալի է, որ երկու դեպքում էլ այդպիսի կերպարների մի մասը մտահղացվել է ըստ նախատիպերի, մի

¹ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 230:

մասը՝ ըստ հեղինակի կենսաճանաչողության ու երևակայության: Սակայն երկուսի համար էլ, նույնիսկ որոշ վերապահումով, հավասարապես գործածելի է դիմանկար բնութագիրը, մանավանդ եթե հաշվի առնենք, որ առայժմ գրականագիտությունը վերջնականապես չի որոշակիացրել հասկացության ընդգրկումը¹:

ԵՆԹԱԳԻՏԱԿՑԱԿԱՆԻ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ՄԵՋ

Կերպարներ մարմնավորելու Գ. Մահարու վարպետության վերաբերյալ պատկերացումն ամբողջացնելու համար պիտի նկատի ունենալ նաև նրա նախընտրած որոշ միջոցներ: Այս առումով ամենաինքնատիպերից մեկն էլ հերոսների ենթագիտակցական իրողությունների կարևորումն է: Կարծում ենք՝ դա նշանակալի է ոչ միայն ինքնին՝ արձակագրի գրականության, այլ անգամ խորհրդահայ գրականության առումով:

Նոր ժամանակների պատմամշակութային նկարագրի կարևորագույն բնութագիրը թերևս ռացիոնալությունն է: Բանականության գերակայություն ամեն ինչում՝ ոչ միայն պետության, տնտեսության, ամենօրյա կեցության կազմակերպման ու կառավարման մեջ, այլ նաև արվեստում:

Այդպիսի կենսական հանգամանքներում ոչինչ ավելի հարմար չէր գա նույն այդ կյանքի պատկերմանը, քան հետևողական, ճշմարտապատում, կենսական առավել ընդհանրական օրինաչափությունների հայտածմանը ձգտող ռեալիզմը: Սակայն գրականությունը որքան նախանձելիորեն խորաթափանց, սպառիչ և անվիճարկելիորեն ճշգրիտ էր հասարակական ու անհատական կեցության (ձևով՝ մասնավորեցված, բովանդակությամբ՝ ընդհանրական) ճշմարտությունների պատկերման մեջ, այնքան էլ միակողմանի էր: Միակողմանի էր այնքանով, որքանով կենտրոնացած էր մարդու եռաշերտ հոգեկանի (անգիտակցական, ենթագիտակցական, գիտակցական) հատկապես վերին՝ գիտակցության օրենքներով կազմակերպվող ակտիվ-գործ-

նական կենսակերպի ճանաչման ու արտացոլման վրա: Դրանից այն դառնում էր խիստ տրամաբանված, ամեն ինչի պատճառահետևանքային կապը փնտրող ու փաստարկող և այդքանով էլ՝ առավելագույնս ռացիոնալացված:

Որքան որ գործնականացած կյանքն էր զրկվել ավանդական-ծիսական պայմանականություններից, նույնքան էլ գրականությունը: Իհարկե, չի կարելի մտածել, թե հասարակական ու անհատական կեցությունից դուրս մղված ամենի տեղը, ինչը որ ավանդական պայմանականություն էր, դատարկ էր մնում: Այն լցվում էր դարձյալ բանականության արդյունք գործնական պայմանականություններով: Այդպես չէր կարող երկար շարունակվել: Ստացվում էր կեցության միակողմանի արտացոլք, ուր մարդը եթե ոչ ամբողջությամբ, ապա առավելապես ու գլխավորապես գիտակցության ոլորտում էր: Մինչդեռ, եթե լսելու լինենք հոգեբան-մասնագետների կարծիքը, ապա մարդու կյանքում գիտակցության մակարդակով կենսակերպը շատ ավելի քիչ ժամանակ է լցնում. գիտակցականը մարդու հոգեկանի բաղադրիչներից միայն մեկն է: «Քանի որ անձի հոգեբանական կառուցվածքի հիմնական ենթահամակարգերն են անգիտակցականը, ենթագիտակցությունը և ինքնագիտակցությունը, իսկ գիտակցությունը ժամանակավոր, «բաբախող» հոգեկան ոլորտ է, որտեղ հայտնվում են անմիջական ընկալումները և մյուս ենթահամակարգերի բովանդակությունները, ապա գիտակցությունից ազատ վիճակը մարդու համար, հավանորեն, ավելի բնական ու «հարմարավետ» է, այն ավելի քիչ լարվածություն է պահանջում և քիչ է հոգնեցնում մարդուն, որովհետև այդ վիճակում գրեթե դադարում է կապը արտաքին աշխարհի հետ, դրսից եկող ինֆորմացիայի հոսքը ծայրահեղորեն նվազում է: ... Բոլոր այդ մեխանիզմների ու գործընթացների աշխատանքի դադարեցման շնորհիվ մարդու հոգեկանը ազատվում է գերբեռնվածությունից և նպաստավոր պայմաններ են ստեղծվում ներհոգեկան ակտիվ աշխատանքի համար: Երազները հենց նման ներհոգեկան ենթագիտակցական գործունեության ակտիվացման առավել համոզիչ ապացույցներն են և առաջ են գալիս միայն առկա շրջապատող միջավայ-

¹ Մակարյան Ա., Արևմտահայ գրական դիմանկարը, Ե., 2002, էջ 3-29:

րի հետ գիտակցական կապերի խզման պայմաններում»¹: Ընդ որում, արժե ուշադրություն դարձնել մարդու (բանական արարածի) տեսակը ճանաչելու իմաստով կարևոր հետևյալ բնորոշմանը. «Ենթագիտակցական հոգեկան պրոցեսները մարդու համար սովորական են, միշտ առկա և երբեք չդադարող, դրանք անընդհատ են ինչպես արթուն, այնպես էլ քնած վիճակում»²: Ուրեմն, եթե ելնենք հոգեբան մասնագետի բացատրությունից և մի անգամ էլ անդրադառնանք ռեալիզմի գրականությանը, ապա ակնհայտ կդառնա արտացոլման այն միակողմանիությունը, որով երբեք հնարավոր չէր լինի ընդգրկել մարդու կեցության բազմազանությունն ու բազմաշերտությունը: Այդ պատճառով էլ թերևս պատահական չէր արդեն XX դարի սկզբից ձևավորվող գեղագիտական այն ուսմունքների ու ստեղծագործական ուղղությունների առատությունը, որոնք ռեալիզմի տեսադաշտից դուրս մնացած կենսանյութի արտացոլմանն էին միտված: Համենայն դեպս, նրանցում առաջնայինը ենթագիտակցությունն էր, ինտուիտիվը, զգայությունների և կեցության այլ ոլորտների անբացատրելի սիմվոլները: Նույն այս հանգամանքներով էր պայմանավորված երևի նաև նորովի վերադարձը միֆին ու միֆականին՝ որպես տիեզերքի ու նրա մեջ մարդու կեցության ճանաչողության և արտացոլման համակողմանի ձևի: Իհարկե, այստեղ ամենակարևոր նախապայմանը միֆի վերաիմաստավորումներն էին, նորովի հայացքով մեկնաբանությունները³: Անկախ այս նոր ուղղությունների ու դպրոցների վաստակի ու հաջողությունների ներկայանալիության աստիճանից՝ ակնհայտ էր, որ ռեալիզմի ռացիոնալիզմը զգալի մեղմացման, մարդու կեցության ենթագիտակցական շերտի իրողություններով ավելի կենսական դառնալու կարիք ուներ: Դրանում անփոխարինելի դարձավ միֆը, որովհետև «... բազմազան է դարձնում պոետիկական հնարանքները, թույլ է տալիս լայնորեն օգտվել գրոտեսկի, չափազանցության, տեսիլի, երագի և այլ միջոցներից, որոնք առավել հարմար են հատկապես մարդու ենթագիտակցական աշխարհի պատկերման առումով»⁴:

¹ Նալչաջյան Ա., Գիշերային կյանք, Ե., 2000, էջ 81–82:

² Նույն տեղը, էջ 79:

³ Мелетинский Е.М., Поэтика мифа, М., 1976.

⁴ Քալանթարյան Ժ., Միֆի գեղագիտական դերը արդի հայ գրականության

Վերն ասվածն իհարկե չի նշանակում, թե ռեալիզմի գրականությունն ընդհանրապես անտեսել է մարդու հոգեկանի ենթագիտակցական իրողությունները: Խոսքն ավելի շատ այն բացակայող կենսական համամասնության մասին է, որը նշում է հոգեբան–գիտնականը: Հպանցիկորեն նկարագրված այս համայնապատկերի վրա առանձնակի ուշադրության են արժանի այն ռեալիստները, ովքեր, թեկուզ և ինտուիտիվ, նկատի են ունեցել ենթագիտակցական իրողությունների (երագ, կանխազգացում, տեսիլք և այլն) կարևորությունն իրենց հերոսների նկարագրի ամբողջականացման համար: XX դարի կեսերին հայ գրականության այդ լայնախոհ ու շրջահայաց գրողներից մեկն էլ Գ. Մահարին է: Նրա լավագույն ստեղծագործությունը՝ «Այրվող այգեստաններ» վեպը մեզ հետաքրքրող առումով հարուստ ու ինքնատիպ նյութ է պարունակում:

Բայց մինչ այդ, կարծում ենք, ճիշտ կլինի, որ մի անգամ ևս դիմենք հոգեբան գիտնականի օգնությանը, որովհետև երագների վերաբերյալ նրա մեկնաբանությունները կարող են օգտակար լինել նաև գրականագիտական վերլուծության համար: Ահա, ըստ իս, երկու կարևոր դիտարկում: Նախ՝ «Խոսելով երագների հիմնական ֆունկցիաների մասին՝ ընդունված է նշել դրանց անհրաժեշտությունը նորմալ հոգեկան գործունեության, հոգեկան առողջության պահպանման համար»⁵, ապա նաև՝ «Դադարում են գործելուց (գիտակցությունից մարդու ազատ ֆիզիոլոգիական վիճակում, որի կերպերից մեկն էլ երագատեսությունն է – Ս. Ա.) նաև այն խիստ բարդ կարգավորող ու վերահսկող մեխանիզմները, որոնք ապահովում են ընկալումների գիտակցական գնահատումը և վարքի կարգավորումը ըստ նպատակների և իրադրական ես–պատկերների պահանջների»⁶: Այսինքն՝ երագներում մարդն ազատ է, և հենց այն նկարագրով, մտահոգություններով, կենսական խնդիրներով է ներկայանում, ինչը համապատասխանում է իրականությանը: Այդտեղ պակաս հավանական է ն ուրիշներին մոլորեցնելը, և ինքնախաբեությունը:

մեջ: Տե՛ս «Նորք» ամսագիր, 2004, թիվ 2, էջ 155–161:

⁵ Նալչաջյան Ա., Գիշերային կյանք, Ե., 2000 թ., էջ 81:

⁶ Նույն տեղը, էջ 81:

Ուրեմն, եթե ի մի բերելու լինենք մարդու կեցության համար գիտակցականի ու ենթագիտակցականի (այստեղ՝ նաև երազների) վերաբերյալ գիտնականի բացատրությունները, կունենանք հետևյալ կողմնորոշիչները՝

- մարդը չի կարող մշտապես լինել գիտակցության ոլորտում.
- եթե գիտակցությունը հոգեկանի «բաբախող» գործունեությունն է, ապա ենթագիտակցականը չի դադարում երբեք.
- մարդու ներհոգեկան ակտիվ աշխատանքի դրսևորման ձևերից մեկն էլ երազն է.
- երազատեսությունը և երազը գիտակցության վերահսկողությունից դուրս են.
- երազներում մարդն այն է, ինչ որ իրականում կա:

Այս ամենից ելնելով՝ վստահորեն կարելի է պնդել, որ մարդու համակողմանի նկարագիրն արտացոլելու հավակնություն ունեցող ոչ միայն գեղարվեստական գրականությունը, այլ նաև արվեստի ցանկացած տեսակ ենթագիտակցական իրողություններն անտեսելու ոչ մի լուրջ հիմք չունի: Դա ընդհանրական նախապայմանի արժեք ունի լրջորեն ստեղծագործող յուրաքանչյուր արվեստագետի համար: Այս իմաստով միանգամայն տեղին է վերհիշելը Կ. Ստանիսլավսկու փաստարկված դատողություններից մեկը: Նա իր տեսության և դրա գործնական կիրառման բարձրագույն նպատակ էր դարձրել «բեմում մարդկային ոգու կենդանի կյանքի ստեղծումը» և «այդ կյանքի արտացոլումը գեղարվեստական բեմական ձևում» (ընդգծումները հեղինակինն են – Ս. Ա.): Իսկ դրան հասնելու նախապայմաններից էր համարում մարդու նկարագրում նաև անգիտակցականի կարևորությունը չանտեսելը. «Մենք կյանքում էլ, բեմում էլ վարժվել ենք չափազանց մեծ նշանակություն տալ ամենայն գիտակցականի: Մինչդեռ իրականում մեր կյանքի միայն մեկ տասներորդ մասն է գիտակցականի ոլորտում ընթանում, իսկ ինը տասներորդը՝ անգիտակցականի: Դրո՞ճեսոր էլ մար Գետսն ասում է. «Մեր մտավոր կյանքի առնվազն իննսուն տոկոսը ենթագիտակցական է»: Մոդալին հավաստում է. «Գիտակցությունը նույնիսկ տասներորդը չունի այն ֆունկցիաների, որ մենք սովորաբար վերագրում ենք նրան»: Եթե այդպես է, ապա

մենք, ստեղծելով դերի գիտակցական կյանքը, նրա կյանքի միայն մեկ տասներորդն ենք ստեղծում: Այդպիսի մկրատված կյանքը խեղված մի բան է: Դա նման է հանձարեղ ստեղծագործության՝ լավագույն տեղերի անխիղճ կրճատմամբ. նման է «Համլետին»՝ առանց «Լինել, թե չլինելու»¹ (ընդգծումը հեղինակինն է – Ս. Ա.):

Ինքնին հասկանալի է, որ ենթագիտակցական իրողությունների նկարագրությունը գեղարվեստորեն համոզիչ դարձնելը բավական բարդ խնդիր է: Խորհրդանիշներով, հաճախ անկապ, ցաք ու ցրիվ ներկայացող երազը կերպարակերտմանը ծառայեցնելը, հերոսի գիտակցական կեցության և ենթագիտակցականի ներդաշնակ համատեղում իրականացնելը զգալի փորձ և շնորհք է պահանջում: Եթե գրողը հանձն է առնում այդ, ուրեմն փորձում է իր հերոսին դիտարկել ու ներկայացնել մարդու իրական, երկրային նկարագրին ու կեցությանը ավելի մոտ և համապատասխան, բազմազան ու ընդարձակ ընդգրկումների ոլորտում: Գ. Մահարին չի խուսափել իրեն այդպիսի խնդիր առաջադրելուց: Նրա հերոսների զգալի մասի ամենօրյա կեցությունն առօրեականության հետ լի է նաև միջակահի տարրերով, այս դեպքում՝ ենթագիտակցականի այնպիսի իրողությամբ, ինչպիսին երազն է:

Հետաքրքիր երկու փաստ, որ արժե հենց սկզբից նշել: Գ. Մահարու երազատես հերոսները «կենտրոնացած են» հատկապես «Այրվող այգեստաններ» վեպում: Ի հավելումն դրան՝ հարկ է նկատի ունենալ նաև, որ նրանք առավելապես բնիկ վանեցիներ են՝ չնայած նույն կենտրոնում նա տեղադրել է նաև այլազգի (թուրք, ասորի, ամերիկացի), արևելահայ հերոսների: Կարծում ենք՝ երկուսի պատճառն էլ մեկն է: Այն, որ արձակագրի այս ստեղծագործությունն է ամենանշանակալին և տարածության, և ժամանակի առումով ոչ հեռու անցյալում մնացած իր ծննդավայրի ու բնակիչների, ուրեմն նաև՝ պատմական-ազգային կյանքի ամբողջական նկարագիրը վերստեղծելու առումով, որը միջակահի է: Մարդու ենթագիտակցական իրողությունները կարող են այդքան կարևորվել, գեղարվեստի նյութ դառնալ առավելապես այնպիսի ֆիզիկական ու հոգևոր կեցության դեպքում, երբ անցյալը մշտապես ներկա է, իսկ ներկան ապրվում է որպես միջակահանացած

¹ Ստանիսլավսկի Կ., Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը, Ե., 1981, էջ 66-67:

անցյալի ներկայություն ու շարունակություն: Այդպիսի կեցությունը բնորոշ է բնիկներին՝ վանեցիներին:

Գ. Մահարու երազատես հերոսներից առաջին հերթին պետք է նկատի ունենալ Օհանես աղայի մորը՝ Սրբուհուն: Նա ժողովրդական կենսափորձի, ազգային-ավանդական մտածողության կրողն է և քչերից մեկն իր միանշանակ դրական նկարագրով: Թեև անգրագետ և օրերի քաղաքական անցուդարձի մանրամասնություններին անտեղյակ, սակայն ինտուիտիվ կողմնորոշմամբ անխոս ապրում է ազգի գոյությանը սպառնացող վտանգը: Մայրական և գերդաստանի ավագի նրա մտահոգությունների մեջ առաջնայինը չորս որդիների, նրանց ընտանիքների անվտանգությունն է: Բնական է, որ նրա երազներն այսպես, թե այնպես, պիտի այդ մտահոգությունների ոլորտում լինեն: Նա տեսած-ապրած է, մայր է՝ կանացի անբացատրելի կանխազգացումի զարգացածությամբ: Պատահական չէ, որ մինչ Օհանեսի երեխաների ծնվելն արդեն երազով իմացել է սպասվող նորածնի սեռը: Նրա ամենանշանակալի երազը վերաբերում է Ստամբուլում հաստատված, բարգավաճող գործ ծավալած որդու՝ Համբարձումի ճակատագրին: Նա իրենից հարյուրավոր վերստեբրով հեռու է, ստեղծել է այնքան երաշխավորված բարեկեցություն, որ հորական լի ու առատ տնից իրեն հասանելիքից էլ է հրաժարվել: Թվում է, թե կարելի է նրա համար չմտահոգվել նրան մոռանալու չափ: Մինչդեռ մայրը երազին բնորոշ այլաբանությամբ «տեղեկացվում է» բարձրաթիչ որդու մոտալուտ մահվան մասին: Նա արդեն գիտի իր գլխին գալիքը, և տնեցիները նրան խնայելու համար հետագայում ինչքան էլ փորձեն թաքցնել բոթաբեր նամակի բովանդակությունը, չեն կարողանալու:

Գ. Մահարու հերոսների երազներին բնորոշ է կամ լինելիքի, կամ դեռևս անհայտ, բայց արդեն եղածի վերաբերյալ տեղեկություն հաղորդելը: Այդպիսի երազներ տեսնում են նաև այլ հերոսներ: Բնորոշ մի քանի օրինակներ: Օրեր են անցել Վանի շրջակա բնակավայրերում հայերի կոտորածից, բայց Մխոյից (Մուրադխանյան եղբայրներից կրտսերը) և ընտանիքից դեռևս լուր չկա: Այդ անորոշությունը ցրվում է Վանի պաշարման ժամանակ՝ մյուս եղբոր՝ վարժապետ Գևորգի

տեսած երազով: Ըստ դրա՝ Մխոն, անսալով մահացած եղբոր՝ Համբարձումի կանչին, գնալիս է եղել Ստամբուլ: Ըստ երազների կայուն խորհրդանիշերի և պոեմների՝ մահացածի մոտ գնացողը մահվան է դատապարտված: Մխոն էլ, ընտանիքն էլ դարձել էին Եղեռնի գոհ: Կանխազգացում երազների մեջ առանձնացողներից է Սեդրակ աղայի տեսածը: Այստեղ խորհրդանիշերն ավելի շատ են և հուշում են առաջիկա կոտորածը՝ ազգային ճակատագրի ամենաճանր իրողությունը հազարամյակների գոյության ընթացքում: Ներկայի և պատմական անցյալի գործիչներին մեկտեղելով՝ Գ. Մահարին ստեղծում է ազգային-քաղաքական ճակատագրի փոխաբերական պատկերը: Վարագա վանքի տոնն է. շրջակա բնակավայրերից հավաքվել է մատաղաբեր ու տոնին մասնակից մեծ բազմություն: Ազգային գործիչներ Արամի, Իշխանի և Վռամյանի հանկարծակի հայտնվելը միանգամից փոխում է մթնոլորտը: Պատվանդանի վրա վերջին երկուսի բարձրանալը խորհրդանշում է իրենց մոտալուտ սպանությունը: Արամի շուրջպարը խորհրդանշում է առաջիկա ճակատագրական իրադարձություններում իր կարևոր, առանցքային դերակատարությունը: Թշվառականի կերպարանքով Սենեքերիմ արքայի հայտնվելը և Արամի հետ զրուցելը խորհրդանշում են ազգային քաղաքական-պատրանքների ու պատմականորեն ձևավորված միջի դատապարտվածությունը:

Ինչո՞ւ պիտի հենց Սեդրակ աղան տեսներ այս չարագույժ երազը: Արամը նրա տանն էր բնակվում, կնոջ հետ կասկածելի հարաբերությունների մեջ էր (ըստ Հակոբ Կանդոյանի բազմիմաստ և հեզնական բնութագրման՝ «յեղափոխութիւն կը խաղան»¹): Սեդրակը վարկաբեկվել էր ամեն ինչ իմացող համաքաղաքացիների աչքում: Բայց կամագուրկ, վախկոտ մարդ էր և իր խայտառակության դիմաց իրեն միթեթարում էր այն անլուրջ հույսով, որ Արամի ներկայությունն իր համար անվտանգության երաշխիք կարող է լինել խառնակ օրերում: Բացի այդ՝ նրան երբեմն թվում է, թե համաքաղաքացիների աչքում ինքը կարևորվում է նրանով, որ անմիջականորեն է հարաբերվում Արամի հետ, իմանում քաղաքական անցուդարձի նորություններ, որոնց սպասումով է իր ներկան ու ապագան կշռում ողջ քաղաքը:

¹ Մահարի Գ., Այրուղ ալգեստաններ, 2004, էջ 383:

Կանխագագում կամ նախագուշակ մի խումբ երազներ է տեսնում վեպի գլխավոր հերոսը՝ Օհանես աղան: Ինչպես նախորդ հերոսների, այնպես էլ այս դեպքում այդ երազները և համահունչ են հերոսի նկարագրին, և բխում են նրա կենսական մտահոգություններից: Այս մարդու կյանքում առաջնահերթություն է իր գործը, իր ունեցվածքը: Թե՛ հասարակական, թե՛ անձնական կյանքի ցանկացած հարց նա դիտարկում է այդ երկուսի հետ հարաբերելով: Ահա, իր կյանքի ուրախ օրերից մեկն է. ունեցել է արու գավակ: Բայց դա հենց միայն հերթական երեխայի ծնունդ չէ իր համար. դա իր տուն ու տեղի, ունեցվածքի ու գործի ներկա հաստատության և գալիք բարգավաճման խորհուրդն ունի. դա Մուրադխանյան տան ամրության և երաշխավորված ապագայի ցուցիչներից է: Նույն այդ տրամադրության, ներքին համոզմունքի արտահայտությունն է նրա պարը երեխայի ծնվելու առիթով կազմակերպված հավաքույթ-ուրախության ժամանակ: Ըստ էության՝ չի էլ պարում. դա պարի ձևով արտահայտված ծես է, ծիսական ոգեղեն արարողություն տոհմի ավագի՝ իր պապի նկարի առաջ: Այդ ծեսը կարող էր իրականացնել ստացած ժառանգությունը բազմապատկող մեկը, ով պարզերես էր ավագի առաջ և վստահ գերդաստան դառնալու բոլոր հնարավորություններն ունեցող իր տուն ու տեղի համար: Ահա այս Օհանես աղան որդու ծնվելուն հաջորդած գիշերը երազ է տեսնում. իբր իր մառանը լի է կանաչ օձերով, իսկ ցորենով լի պարկերից խլրտալով դուրս են գալիս անթիվ-անհամար մկներ և հեղեղում բակն ու տունը: Սա չարագուշակ երազ է, գուժում է առաջիկայում նյութական կորուստների անխուսափելիությունը: Այդպես էլ լինում է:

Օհանեսի երազներից հիշարժան է և ամեն օր սպաավող թուրքական սարսափը՝ կոտորածն ազդարարողը: Բոթաբերը կինն է՝ Սաթենիկը, որը սենյակ է մտնում կիսամերկ ու հայտարարում. «Վեր կաց, մարդ, վեր կաց պարենք, կոտորածն սկսաւ, կոտորածն ահեղ, հայերը թող լան...»¹: Օհանես աղան պիտի տեսներ նաև այս երազը. հայթուրքական թշնամանքն իր գործի ու սովորական դարձած կեցության համար կործանում էր նշանակում. դա նրա լրջագույն մտահոգու-

թյունն էր: Պաշարված Վանում նա բանտարկված և անճարակ մեկն է, ծանր կորուստներ է ունենալու, հոգեբանական ճգնաժամեր, բայց և վերածնվելու է: Վերածնվելու է դեռևս պաշարված Վանում, երբ կենսական հանգամանքները (թե՛ անձնական, թե՛ հասարակական) ծանր ու թեթև անելով՝ ձևավորելու է մի անգամ տրված կյանքը ճիշտ ապրելու սեփական փիլիսոփայությունը և իր գործի բարգավաճումը տեսնելու է Թիֆլիսում կամ Ռուսաստանում:

«Այրվող այգեստաններ» վեպի հերոսները տեսնում են նաև մոտ կամ հեռու անցյալում տեղի ունեցածի տպավորությամբ ձևավորված երազներ: Այդպիսին է Մխոյի երազը Արամի բերած զենքով լի, ծանր կծերը տեղափոխելուց հետո: Նա տպավորվել էր Արամի նաև սև ակնոցից, իրեն անծանոթ արևելահայ խոսվածքից: Նրա տեսած երազում ինչ-որ չարագույժ բան էլ կա. ծանրությունից երկու կես եղած կծի հատակին երևում է միայն «մի սև ակնոց...»¹:

Այս կարգի երազներն ամենից շատ հետապնդում են վեպի ամենաարգահատելի կերպարներից մեկին՝ Միհրանին: Այդպես էլ պիտի լիներ. ինքը լավ գիտի, որ եղբայրասպան է ու ոչ մի կերպ չի կարողանալու գտնել ներքին խաղաղություն, չի կարողանալու որևէ ձևով փոխհատուցել քրոջ և քրոջ որբացած երեխաների կորուստը: Փեսայի սպանության նախապատրաստության, սպանության ու հուղարկավորության դեպքերը նրա երազներում վերադառնում են հեղձուցիչ մղձավանջի տեսքով, ուր նույնիսկ դժվար է տարբերակել երազն իրականությունից: Միհրանը դատապարտված է իր անքավելի մեղքով. հակառակ մյուսների՝ չի կարող տեսած երազները պատմելով թեթևանալ: Չէ՛ որ խոստովանելու բան չէր իր մեղքը: Միհրանի կյանքն ու ներաշխարհն ավելի է խճճվում Նանային և Լիային վերաբերող իրադարձությունների անդրադարձ երազներով: Նաև այդ երազների միջոցով Գ. Մահարին ձևավորում է օրավոր թե՛ շրջապատի, թե՛ իր աչքում ոչնչացողի, անկյալի և վերջնականապես ձախողվածի կերպարը:

Գ. Մահարու հերոսների երազների մասին խոսելիս անհրաժեշտ է դրանցից երկուսն առանձնացնել: Ասվածը վերաբերում է իրենց

¹ Նույն տեղը, էջ 357:

¹ Նույն տեղը, էջ 85:

սպանության գիշերը վանահայր Արսեն հայր սուրբի և քարտուղար Միհրանի տեսած երազներին: Թերևս տեղին է ասելը, որ գրողական կատարման առումով Հինգերորդ ասքը «Այրվող այգեստաններ» վեպի ամենատպալորիչ կտորներից է: Այստեղ ընդամենը մի քանի էջի սահմաններում ազգային ողբերգության անմոռանալի մի պատկեր է ձևավորվում, որի բաղկացուցիչներից են Աղթամարի վանքի նշյալ սպասարկուների երազները: Ընդ որում՝ դրանք սովորական իմաստով երազներ էլ չեն, մղձավանջներ են, ուր միախառնված են պատմական փորձն ու իրենց սպանելու եկած մարդկանց հետ կոնֆլիկտի վերապրումը, նաև երազը: Երազներն էլ, ըստ էության, մահացողի մարող գիտակցության վերջին ակնթարթների ջղազրգիռ կծկումներ են:

Գ. Մահարու հերոսների ենթագիտակցական իրողությունների շարքում կարևոր է նաև կանխագագացումը: Ամենատպալորիչ օրինակներից մեկն Օհանես աղայի մայրն է տալիս: Դա իր մոտալուտ մահվան կանխագագացումն է: Մուրադխանյան տոհմ ու կայքի հաստատությանը խոնարհ ծառայի պես տասնամյակներ նվիրված այս էական անբացատրելի ճշգրտությամբ գիտի իր մահվան օրը: Ինչպես ամենօրյա մի ծես, շուրջն է հավաքում որդիներին, բաժանում նվերներ, տալիս պատգամներ, մի վերջին անգամ խոնարհաբար ծառայում բոլորին ու աննկատ, ինչպես որ ասրել էր, հանգչում-հեռանում է ապրողներից: Նրա լուռ ու մունջ, ամենքի առաջ սպասարկու կեցությանն այլ ձևի մահ չէր էլ կարող պատշաճել:

Ժամանակին «Այրվող այգեստաններ» վեպը քննադատվել է նաև հերոսների երազների առատության պատճառով: Իսկապես, մանավանդ խորհրդային շրջանի գրականության համար երազները և՛ առատ են, և՛ զգալի տեքստային տարածք են զբաղեցնում: Սակայն հեղինակի կողմից դա միանգամայն գիտակցված ստեղծագործական ակտ է եղել: Ահա Գ.Մահարու պատճառաբանությունը. «... նրանք (երազների առատության համար իրեն մեղադրողները - Ս. Ա.) չգիտեն, երազներ շատ են տեսնում ծանր եւ անորոշ դրութեան մեջ ապրող մարդիկ, երազներ չեն կարող չլինել քանտերում, Տաճկահայաստա-

նում, Վիետնամում¹, համակենտրոն ճամբարներում...»²: Արձակագիրը փաստարկում է հերոսների կենսական հատկապես ծանր հանգամանքները³: Սակայն վեպի ուշադիր ընթերցումը ցույց է տալիս, որ նա գործնականում իր հերոսների երազատեսությունը իրականացրել է ավելի ընդարձակ հանգամանքներում՝ իբրև ամենօրյա կեցության բաղկացուցիչ: Դրանից էլ երազների բովանդակային այն բազմազանությունը, որն առկա է վեպում՝ երազ-իրողություն (եղածանցածի վերապրում), երազ-տպալորություն (օրվա անցուդարձի վերապրում), երազ-մտահոգություն (արթմնի մտահոգությունների վերապրում), երազ-կանխագուշակություն (լինելիքի իրագեկում), խառը երազներ և այլն: Ինչպես արդեն ասել ենք, երազներն օգնում ու նպաստում են հերոսների նկարագրի, ներաշխարհային անցուդարձի ամբողջականացմանը: Դրանք դրամատիկական հոգեվիճակների մարմնավորման հրաշալի միջոցներ են:

Գ. Մահարու հերոսների երազներին վերաբերող մի դիտարկում ևս: Հայտնի իրողություն է, որ երազը խորհրդանիշի և փոխաբերության դաշտ է: Ըստ հոգեբան-մասնագետների՝ մարդկության կենսափորձի ընդհանրությունները տարբեր ժողովուրդների ենթագիտակցական այդ ակտում ձևավորել են նաև համընկնող խորհրդանիշներ և այլաբանություններ: Սակայն ազգային կենսակերպերի տարբերությունները մյուս կողմից էլ ձևավորում են զուտ տեղական երազային խորհրդանիշներ ու փոխաբերություններ: Այս իմաստով ևս Գ. Մահարու հերոսների երազները ուսումնասիրության հետաքրքիր նյութ կարող են դառնալ: Մարդու ենթագիտակցության մեջ ազգագրականը տեղական կենսապայմանների արդյունք է ու ցուցիչ: Կարծում ենք՝ մասնագետի համար դա մեկնաբանության դժվարություն չի ունենա, քանի որ Գ.Մահարու հերոսների երազները, բացի խառը (իր խոսքով՝ արլաջեք) տեսակից, հեշտությամբ հասկանալի են:

¹ Վիետնամի փաստարկումը պայմանավորված է տողերի գրության ժամանակով՝ 17 հուլիսի, 1967 թ.:

² Գ. Մահարի, Այրվող այգեստաններ, Ե., 2004, Ծանոթագրություններ, էջ 558, թիվ 5:

³ Նույն կարծիքին է նաև Ս. Բողոսյանը: Տես Գուրգեն Մահարի, Ե., 1981, էջ 200:

ԿԵՐԴԱՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԻ
ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կերպարներ մարմնավորելու համար Գ. Մահարու հաջողությամբ գործադրած միջոցներից մեկն էլ, գործողություններ չպարունակող պատկերներում հերոսների այնպիսի փոխհարաբերություններ կառուցելն է, ուր դրսևորվում են յուրաքանչյուրին բնորոշ հատկանիշները: Այդ պատկերները հաճախ ավարտուն են ոչ միայն գեղարվեստական կատարմամբ, այլ նաև հերոսների քննարկած հարցերով, միջանձնային հարաբերությունների բնույթով: Օրինակները շատ են. թեկուզ այս մեկը՝ Օհանեսի կնոջ՝ ծննդկան հարսի և մոր՝ սկեսրոջ մասնակցությամբ:

«Այստեղ նա (Օհանեսի մայրը – Ս. Ա.) նայեց իր նորածին թոռան եւ գտաւ, որ աչքերն իր հօր աչքերն են, իսկ ձակատը «եօթն օր, եօթ գիշեր» իր մօր՝ Ոսկուխատ խանըմի ձակատը: Հարսը կոտրուած ժպիտով յիշեց, որ նոյնը նա ասել է եւ Լիայի մասին, այդպիսով ժառանգական նմանութեան փոխանցումից զրկելով եւ իրեն, եւ իր ամուսնուն:

... Այնուհետեւ հարսը ձեւական պարտականութիւն համարեց ասել.

— Խաթուն, կ'ուզեմ վեր էլնել:

— Զէ, քե՛ մեռնեմ, պառկի՛, էսօր էլ, վաղն էլ:

Այնուամենայնիւ չզլացաւ երրորդ անգամ լինելով պատմել, թէ ինչպէս ինքն իր զաւակներին «ոտաց վերէն» է ծնել, իսկ երկրորդ օրը «սարի պէս» կուտակուած լուացքն արել է ու զուարթ, առողջ է եղել «կանաչ խիարի պէս»:

— Մենք ուրի՛շ, դուք ուրի՛շ, մեր պանն ուրի՛շ էր, — եզրակացրեց պառաւը ու դուրս սահեց¹:

Նրանց երկխոսությունը թե՛ նյութով, թե՛ կատարմամբ հավուր պատշաճի է, լի պայմանականությամբ: Յուրաքանչյուրն իր սոցիալական դերի մեջ է. երկուսն էլ գիտեն այդ դերերի խաղային կանոնները և ձեռաց խաղում են: Իրենց համար դա սովոր վիճակ է. երկուսն էլ որևէ քանից լրջորեն դժգոհ լինելու պատճառ չունեն:

¹ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 24-25:

Ընդհանրապես Գ. Մահարու հերոսները երբեք չեն «մոռանում» իրենց ով լինելը և՛ մենակ մնալիս, և՛ մյուսների հետ հարաբերվելիս: Նրանց համար էական է իրենց սեռը, տարիքը, հասարակական համարումը, սոցիալական կարգավիճակը: Ըստ անհրաժեշտության և հանգամանքների՝ նրանք դրսևորում են մարդկային վարքագծին բնորոշ շատ ու շատ հատկանիշներ՝ կոպտություն, երկերեսանիություն, դիվանագիտություն, անկեղծություն, նվիրում և այլն, և այլն: Վանի շուկայի մահարիական համայնապատկերը (իններորդ ասք) լի է այդպիսի դրսևորումներով: Բայց բոլոր դեպքերում նրանք հենց այն են, ինչ կան, եթե անգամ փոքրիկ մի տեսարանում փոխում են յոթ երես ու գույն: Բնորոշ օրինակներից մեկն էլ Օհանես, Փանոս և Սիմոն աղաների՝ կազինո գնալու նկարագրությունն է¹:

Գ. Մահարու կերպարակերտման նշանակալի սկզբունքներից է սրբեր չստեղծելը: Չնչին բացառությամբ՝ նրա կերպարներին խորթ չեն բարոյական արատները, վարքի մերժելի դրսևորումները: Նրանք կենդանի մարդիկ են՝ իրենց շահերով, կենսական բազմաթիվ հանգամանքներին համարժեք վարքագիծ դրսևորելու պատրաստակամությամբ ու պարտադրվածությամբ: Միայն թե ակնհայտ է արձակագրի տարբերակված մոտեցումն իր կերպարների արատավորության չափին ու դրա հետևանքներին: Նույնիսկ Արսեն հայր սուրբը. ասվում է կիսաբերան, բայց պարզ է, որ նա էլ մարդ է երկրային իր մեղքով (կթվորուհի Դողիկը, լճում խեղդված ամուսինը): Բայց երբ բանը հասնում է ավելի լուրջ խնդրի՝ եկեղեցու (համազգային) ունեցվածքին, սկզբունքորեն ազնիվ է ու անզիջում: Մինչդեռ ազգային գործիչների (դրսեկ, թե վանեցի) արատավորությունը հետևանքների մեջ հաճախ հասարակական-ազգային նշանակություն է ունենում, դառնում ողբերգությունների պատճառ (Դավո – Մարինե – Արամ եռանկյունու լուծումը և այլն):

Իր հերոսներին հնարավորինս կենսական դարձնելու համար Գ. Մահարին հաճախ է դիմում այդ նպատակին լավագույնս ծառայող միջոցներից մեկին՝ նրանց էության ու ներաչխարհի բազմաշերտությունն ի հայտ բերելուն: Ինչպես ցանկացած իրական մարդու,

¹ Նույն տեղը, էջ 163-169:

նրա հերոսների ներաշխարհն էլ բազմաշերտ է, ակտիվ, հաճախ իրենց արտաքին, ցուցադրվող վարք ու խոսքից էականորեն տարբեր: Դրա արդյունքում արձակագիրը վեպը լցնում է բազմաձայնությամբ ոչ միայն իրարից լրջորեն տարբեր հերոսների շնորհիվ, այլ նաև համարյա յուրաքանչյուր հերոսի բազմաձայն էության բացահայտումով: Գեղարվեստորեն բարդ այդ խնդիրը Գ. Մահարին լուծում է վարպետորեն՝ փոխնիփոխ կամ զուգահեռաբար ներկայացնելով հերոսների և՛ արտաքին, տեսանելի, և՛ ներաշխարհային անցուդարձը: Այդպիսի պատկերներն ավելի հետաքրքիր են, երբ ձևավորվում են իրար հետ հարաբերվող երկու և ավելի հերոսներով: Նույնիսկ եթե դրանք այնպիսի ոչ դինամիկ, խաղաղ խոսք ու գրույցի իրավիճակներ են, ինչպես, ասենք, Վերծինին իրենց հարկի տակ առնելու հարցի քննարկումն է. «Չէ՛, մարդ չէր նա (Գևորգ եղբայրը – Ս. Ա.), աննկարագիր քեփազայի մեկն էր. գնաց, իրեն տունց կրակի դեմ, էշ–նահատակ եղաւ եւ քաղցած, մերկ կնոջը թողեց իր... վզին...»

Նա ակամայ շարժեց վիզը, գլուխը թեքելով աջ ու ձախ եւ պատկերացրեց, — մերկ Վերծինն՝ իր... վզին... Յիշեց իրաւաբան Հրանտ Գալիկեանի տարիներ առաջ ասած խօսքը, — փողոցէն կ'անցնէս, կիները վիզեդ կը կախուին...

— Սաթենիկ, — գոռաց նա, ասես ինչ–որ մտքեր իրենից հեռացնելու համար, հաշուի չառնելով, ո՛չ, հաշուի առնելով Յակոբ Կանդոյեանի ներկայութիւնը, — ախչի՛, Սաթենիկ:

Սաթենիկը երեսաց մտռանի դռան մէջ:

Ինչ էլաւ, — հարցրեց նա:

— Մեռնեմ իմ խորոտ կնոջ, շալ թա՛լ գլխիդ, այգիներով գնա, էդ եթիմ աղջկան ա՛ռ, արի...

— Եթիմ աղջիկն ո՛վ է, — անկեղծօրէն զարմացավ Սաթենիկը: Նա որտեղից կարող էր իմանալ, թէ մտքերով ուր է հասել իր գլխաւորը եւ թէ ինչպէս թեթեւ ձեւով ուզում է լուծել ծանր խնդիրներ:

— Քանի՛ եթիմ աղջիկ ունենք, — պատասխանեց Օհանէս աղան, — մեր Վերծին... գնա՛, բեր, եթէ դեռ ողջ է... խեղճ ի, որբւերի... թող գայ, մեզ մօտ ապրի, տեսնենք աստուած ինչ կը տայ:

— Աստծուն ընդունելի գործ կ'անես, — խշխշացրեց երկու պիով Օհանէս աղայի համրիչը Յակոբ աղան...»¹:

Թերևս պիտի առանձնահատուկ նշել այսպիսի պատկերներում դրսևորվող կերպարակերտման մահարիական ակնհայտ սկզբունքներից մեկը ևս: Դա իրար հետ հարաբերվելու, երկխոսելու (գրույց, բանավեճ) կերպարների անկաշկանդությունն է: Երկխոսությունը մահարիական ոճի զարմանալիորեն ինքնաբոխ տարերքներից մեկն է: Նա այնքան վարպետ է կերպարակերտման այդ միջոցի մեջ, որ իրեն թույլ է տալիս «բերել–հանդիպեցնել» այնքան անհամատեղելի, յուրովի ուժեղ մարդկանց, ինչպիսիք են Հակոբ Կանդոյեանը և Համբարձում Երամյանը: Խորամանկությամբ, դիվանագիտությամբ, իրար չվստահել–գննելով, դիմացինի տեսակը սկզբունքորեն չընդունելով, խոսակցության նյութն իր հետաքրքրությունների շրջանակում պահելու յուրաքանչյուրի ձգտումով այս մարդկանց միջև ըստ էության չկապած–չստացված գրույցն իրականում նման կենսական իրավիճակի գեղարվեստական պատկերման օրինակելի նմուշ է²:

Գ. Մահարու վեպը լի է հերոսների երկխոսությամբ՝ կառուցված անմոռանալի պատկերներով: Լավագույններից մեկն էլ երկու եղբայրների՝ Օհանեսի և Գևորգի գրույցն է քսաներկուերորդ աքբում³: Այսպիսի պատկերներն ամբողջ էջեր են լցնում: Կեղծ, թե անկեղծ, սթափ, թե գինովցած, խաղաղ, թե բորբոքված, կարևոր չէ. նրա հերոսները նստում են երկար–բարակ գրույցի: Թվում է, եթե արձակագիրն իրեն չզսպի, անվերջորեն կարող է ծավալել հերոսների բարձրաձայն ու ներքին խոսքը՝ յուրաքանչյուրին հմտորեն պահելով խոսք ու մտքի, վարքագծի իրեն բնորոշ նկարագրի շրջանակներում:

Հենց այստեղ է, որ դրսևորվում է կերպարներ մարմնավորելու Գ. Մահարու տաղանդի մի բնորոշ իրողությունը ևս: Նա զարմանալի հեշտությամբ է իրականացնում իր դերափոխությունը՝ մի կերպարի մարմնավորումից մյուսին անցումը: Երկխոսությունների ժամանակ համաժամանակյա այդ կերպափոխություն–խաղի մեջ նա համարյա

¹ Նույն տեղը, էջ 475–476:

² Նույն տեղը, էջ 316–324:

³ Նույն տեղը, էջ 440–453:

տանուլ չի տալիս իր մարմնավորած կերպարներին: Նույնիսկ ավելին, նրա հերոսներն ընթերցողի համար ամբողջանում են զգալիորեն հենց խոսքի ու պահվածքի այդպիսի ակտիվ մթնոլորտում: Սա մեկ դերասանի թատրոն կոչված բեմական արվեստի բարդ տարբերակն է զրոդական աշխատանքում, որը ենթադրում է մի քանի դերերի համաժամանակյա մարմնավորում:

Կերպարակերտման մահարիական սկզբունքներից մեկն էլ հերոսի խոսքն էականորեն կարևորելն է: Խոսքն ինքը մարդն է՝ քառապաշարով, նախադասության կառուցվածքով, խոսքի նյութով, արտահայտած մտքով և այլն: Խոսքի մեջ է մարդու ողջ կենսափորձը, իմացությունը, մասնագիտական աշխատանքային տարբերակվածությունը մյուսներից, ներաշխարհային-անհատական ինքնատիպությունը, նույնիսկ ինչ-ինչ ֆիզիկական առանձնահատկությունները: Գ. Մահարին իհարկե լավ գիտի այս ամենը և հրաշալիորեն տարբերակել է իր հերոսներին նաև խոսքային-ոճական առանձնահատկություններով: Բայց այս ամենից զատ կա մի էական հանգամանք, որը նույնպես պիտի նկատի ունենալ: Ընդ որում, դա վերաբերում է արդեն ոչ թե յուրաքանչյուր հերոսին առանձին, այլ համարյա բոլոր հերոսներին, այսինքն՝ հերոսների լեզվական կոլորիտին: Խոսքն այն մասին է, որ նրա հերոսները բարբառախոս միջավայր են ներկայացնում: Գ. Մահարին Վանի կոլորիտն ամբողջացնելու համար օգտագործում է նաև տեղի լեզվական հնարավորությունները: Բայց մի կարևոր սկզբունքով, նրա հերոսները բարբառախոս չեն, չունեն հասկացված լինելու բարդություն: Դա նրանից է, որ նրանց խոսքում բարբառային բառերի, քերականական ձևերի, նախադասության կառուցվածքային տեղական առանձնահատկությունները հերոսների լեզուն չեն դարձնում բարբառային: Վանի լեզվական կոլորիտին Գ. Մահարին հասնում է առավելապես ոճական մթնոլորտ ստեղծելով, այնպես, որ հերոսների խոսքն ակնհայտորեն բնորոշ է վանեցիներին, բայց բարբառային չէ: Ահա Օհանեսը և մայրը՝ երրորդ երեխայի ծննդյանը հաջորդած առավոտյան:

«— Ախանէ, էսօր շուկայ պիտի երթան:

— Չնմ գիտե՛, մարէ՛, երթամ թե՛ չէ, — մտածեց եւ ժպտաց, — թոռան

տէր ես էլէ, է ... էս որ կայ՝ տակի քրթուցքն ի, կաթի մէկ սերն ի անուշ, մէկ էլ քրթուցք ... էլ չկայ, մարէ՛:

— Իրեք՝ աստծու ուզած թին ի, որդի, էս էլ հերիք ի ... էսօր երթացող-զացող կ'ելնի՛...

— Կ'ելնի՛ ... դու պան-ման արա, պատրաստութիւն տես: Մխօս ինչ կ'անի:

— Ինչ պիտի անի խեղճ տղէն, քնէ՛, — արտասուակալեց պառաւր:

— Հան վնր, երթանք շուկայ ... Ես խանութին այք տամ, էնտեղից պան-ման առնենք, գանք:

— Չնմ թրաշուէ:

— Սուրճ խմեմ, երթամ:

— Երթամ, ես էլ երթամ, թոնիր վառեմ, փախք քեզ, աստուած, — մտահոգ ու փութկոտ արտորաց պառաւր:

— Ապա Սաթենիկին չնս տիսնայ:

— Աչքս քոռնէր, — ծնկին տուեց պառաւր, — մտիցս էլեր էր... — ու մանր քայլերով ծննդկանի սենեակը վազեց»¹:

Կամ այս մեկը՝ Օհանեսը և Գևորգը:

«— Սկսեմք հինէն: — Նա (Գևորգը - Ս. Ա.) աչքը փակեց եւ բերանը բացեց: — Աբրահամ ծնաւ զԻսահակ, Իսահակ ծնաւ զՅակոբ, Յակոբ ծնաւ զՅուդա, Յուդա ծնաւ զՓարէս, Փարէս ծնաւ զԵզրովն, Եզրովն ծնաւ զԱրամ ...

— Արամ, — զարմացած հարցրեց Օհանէս աղան:

— Ինչ կայ զարմանալու, պատմութեան մէջ եւ պատմութիւնից դուրս՝ հազարաւոր արամներ կան:

— Պատմութեան մէջ հասկցանք, պատմութիւնից դուրսս որն է, — խնդրի մէջ խորացաւ Օհանէս աղան:

— Բացատրեմ. օրինակի համար՝ կայ Արամ փաշա ... եւ կայ Սապունջոնց Արամ, ճիշտ է ...

— ... ճիշտ ...

— Արամ փաշան, այսպէս թէ այնպէս, պատմութեան մէջ է, իսկ Սապունջոնց Արամը, որ դարձեալ Արամ է, պատմութեան մէջ չի սեպուիր:

¹ Նույն տեղը, էջ 24:

— Եղաւ: Հիմա ես ու դու պատմութեան մէջ ենք, թէ պատմութիւնից դուրս ...

— Նայած: Նայած թէ ո՛վ կը գրի պատմութիւնը... »¹:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄՈՋՉՈՒԹՅԱՄԲ ԹԵՐԻ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐ

Յավոք, Գ. Մահարին (դա ընդգծված երևում է դարձյալ «Այր-վող այգեստաններում» միշտ չէ, որ անթերի է կերպարներ խաղալու փոխակերպում–մարմնավորումներում: Ինչպէս արդեն ասել ենք, այդ դեպքերն ընթերցողի ընկալմամբ կերպարակերտման ընդամենն անհամոզիչ իրողություններ են: Մինչդեռ գեղարվեստական այդ փաստի ետևում եւ առկա է ստեղծագործական աշխատանքին բնորոշ հանգամանք: Ինչպէս բազմիցս նկատվել է, մի անգամ եւ նշենք, որ այդպիսին են Գ. Մահարու կուսակցական և հատկապէս դաշնակցական գործիչների կերպարները: Կերպարների այս խումբը մյուսների հետ համադրելիս անմիջապէս ակնհայտ է դառնում հեղինակի ստեղծագործական աշխատանքի տարբերությունը: Անկախ իրենց սոցիալական դիրքից՝ ոչ կուսակցական հերոսները, ովքեր լծված են ամենօրյա կեցության իրենց խնդիրները լուծելու հաճախ ոչ հեշտ աշխատանքին, էականորեն տարբեր են աշխարհընկալմամբ, գոյության գերակայությունների ընկալմամբ: Սրանք զուսպ են, շրջահայաց, իրենց սպառնացող վտանգի գիտակցումով և ողջը կորցնելու վախից՝ քչով բավարարվելու պատրաստակամությամբ: Օհանեսի ցավալի մաքառումն ու մտահոգությունը (թե՛ն եսակենտրոն) մարդկայնորեն հասկանալի է. «– Հասկցանք, ջանք, դրութիւնը ծանր է, շան օրի ենք, բայց ինչ կարող ենք անել: Վերցրու գլուխդ, խի՛ի պատին, պատը կը քանդեն: Եւրոպայ... տղայական խօսքեր. Եւրոպայի քիթը քեզ համար կը քորուի: Հնչակ, դաշնակ, արմենակ, երեք հայ, երեք կուսակցութիւն: Մերը հերիք չի, դրսից եկածներն էլ չորրորդ փորձանք մեր գլխին: Իրենց գլուխն ուտի իրենց յեղափո-

¹ Նույն տեղը, էջ 449:

խութիւն. ժողովրդին ապրել է հարկաւոր, սեւ օրով, սպիտակ օրով, բայց թող ապրի, թող ապրի՛, ջանք, թող ապրի՛ թող դժուար ապրի, բայց ապրի՛ ...»¹:

Այս կերպարների գոյությունն ասես անկախ է հեղինակից, իրենց բացասական հատկանիշներն օրյեկտիվ են, արդյունք չեն հեղինակալին սուբյեկտիվ ընկալումների:

Կուսակցական գործիչների կերպարակերտման շեշտադրումները և գործադրված միջոցներն այլ են: Ընդ որում, եթե Գ. Մահարին չչափազանցեր դաշնակցականների գործունեության ու նկարագրի մեջ բացասականը, դրանից, միևնույն է, կերպարները չէին շահի: Հասկանալի է, որ խոսքն այստեղ առաջին հերթին գեղարվեստական համոզչության մասին է և ոչ թե պատմական փաստացիության: Գրականության պատմությունից բազմաթիվ դեպքեր են հայտնի, երբ պատմության մեջ հայտնի մարդիկ ընթերցողին մատուցվում են այնպիսի նկարագրով ու կենսակերպով, նույնիսկ ճակատագրով, որը լրջորեն տարբեր է պատմական–իրականից, սակայն մեզ համոզում է իբրև գեղարվեստական կատարում: Այլ կերպ ասած՝ գեղարվեստական գրականության համար թույլատրելի է հեռացումը նույնիսկ պատմագիտական, փաստական ճշգրտությունից: Անգամ պատմավեպերում պատմական ճշմարտացիությունը, եթե կասկածելի էլ չէ, ապա էականորեն պայմանական է, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է նույնիսկ ամենաերևելի պատմական գործիչներին: Մենք առավելապէս կողմնորոշվում ենք ոչ թե պատմագիտական, այլ գեղարվեստական համոզչությամբ:

Գ. Մահարին տանուլ է տալիս այս կերպարների նախ գեղարվեստական կատարման, ուրեմն և՛ գեղարվեստական համոզչության մեջ: Բայց առաջին հերթին ոչ այն պատճառով, որ նրանց նկարագրի, արարքների, կենսագրության մեջ կան իրականից շեղումներ: Այլ այն պատճառով, որ նրան չի հաջողվում այդ կերպարները խաղալ–մարմնավորել փոխակերպումի նույն վարպետությամբ, ինչը բնորոշ է կերպարների նախորդ խմբին: Եթե փորձենք հնարավորինս ամփոփ ներկայացնել այդ տարբերությունը, ապա կունենանք

¹ Նույն տեղը, էջ 217:

այսպիսի պատկեր: Հաջողված կերպարների դեպքում Գ. Մահարու փոխակերպումն ու խաղն այնքան համոզիչ են, որ վիպական ժամանակի ու տարածության մեջ այդ կերպարների գոյությունն ասես անկախ է հեղինակից: Դաշնակցականների կերպարները մարմնավորելիս Գ. Մահարուն չի հաջողվում փոխակերպվել այնպես, որ ինքը չնկատվի, չի կարողանում հասնել հեղինակի բացակայության գեղարվեստական պայմանականության կամ տպավորության մթնոլորտի ստեղծմանը: Ընդհակառակն, ուշադիր լինելու դեպքում ակնհայտորեն երևում է, որ հեղինակն ընդամենը հագել է հերոսի հանդերձը, դրել դիմակ, բայց չի ապրում նրա ճակատագիրը, մտահոգություններն ու հոգեվիճակը: Օրինակ՝ որպես Արամ, որպես Իշխան Գ. Մահարին չի համոզում իր անկեղծությամբ: Այլ հերոսների մարմնավորման մեջ մահարիական այնքան հաջողվող երգիծանքն այս դեպքում հաճախ վերածվում է ֆարսի, անցնում թույլատրելի միտումնավորության կամ երգիծանքի սահմանը: Հենց դա է պատճառը, որ այլ դեպքում հեղինակի ակնհայտորեն զգացվող մշտառկա ներկայությունից շահող ստեղծագործությունն այս դեպքում լրջորեն տանուլ է տալիս գեղարվեստորեն:

Բայց, ցավոք, կերպարակերտման մեջ վարպետ արձակագրի սայթաքումն այսքանով չի ավարտվում: Նա նաև հարմար առիթը բաց չի թողնում իր կերպարների հանդերձանքից ազատվելու, որպեսզի հենց այդ պահին, այդ պատկերում բանավիճի իր հերոսի հետ, հակառակվի, ժխտի նրան՝ կեցության ինքնուրույնությունից զրկելով հերոսին, իսկ ընթերցողին՝ սեփական կարծիքը ձևավորել-ունենալու անկախությունից: Այսինքն՝ այն, ինչի հեղինակը պիտի հասներ հնարավորինս օբյեկտիվ, իրենից անկախ թվացող պատկերների միջոցով, անցանկալիորեն փորձում է իրագործել հեղինակային կարծիքի թելադրության ձևով: Դրանից էլ վեպում երբեմն ձևավորվում են մարտնչող հրապարակախոսության ժանրը հիշեցնող էջեր, ինչպես այս մեկը. «Մահի, մեռնելու այս անօրինակ պրոպագանդը. կարծես մարդիկ նուիրուել են մեծ գործին ոչ թե նրա համար, որ ապրեն պայծառ, լիարժեք կեանքով, այլ որպեսզի մեռնեն, անպայման մեռնեն, այլապես, առանց մեռնելու ինչ յեղափոխութիւն ... Չէ, պետք է բարձր

լինի յեղափոխական ոգու ջերմաստիճանը, զոնէ առնւազն ... թափուող արեան ջերմութեան համաչափ: Այնքան մեծ է այս անպայման մեռնելու, անպայման նահատակուելու մոլուցքը, որ մարդիկ անկարող են թարգ տալ մեռնելու սովորութեանը մինչեւ անգամ այն դեպքում, երբ նրանք արդէն հասել են իրենց նպատակին, այսինքն՝ երբ արդէն պետք է ոչ թե մեռնել, այլ ապրել, երբ այլևս կարիք չկայ ախ ու վախ անելու Հայաստանի համար: Իսկ յեղափոխութիւնը, յեղափոխութիւնը ... չէ որ այդպիսով կը կվերջանայ յեղափոխութիւնը ... ո՛չ, կեցցէ յեղափոխութիւնը, կեցցէ մահը ...

Ու երգում են այսպիսի յիմարութիւններ.

Նպատակիս հասնեմ միայն,

Թող զիս հանեն կախաղան,

Կախաղանից խեղդուկ ձայնով

Պիտի գոչեմ, — «Ա՛խ, Հայաստան ...»

Ինչ ահաւոր սովորութիւն, մեռնելու սովորութիւն: — Ազատութիւն ձեռք բերելուց յետոյ էլ մարդիկ պատրաստ են կախաղան բարձրանալու, որպէսզի հնարատրութիւն ունենան կախաղանի բարձունքից գոչելու «ա՛խ, Հայաստան ...»: Ու ինչ ծաղր կը լինի, պատմութեան ինչ քահ-քահ, եթէ գայ մի օր, ժամանակ, եւ ստեղծի մի Հայաստան իր դրօշով ու պետական նիշով, երբ, յիրաւի, ամէն կողմից պանդուխտ հայերը դիմեն դէպի իրենց հայրենիքը, այս մահադրօշակիրները շարունակեն իրենց մարտական վայնասունը — «ա՛խ, Հայաստան ...»¹:

Այսպիսի էջերում ակնհայտ է հեղինակի մղկտացող ցավը, երկրի ու ժողովրդի ճակատագրով անկեղծորեն տառապող մտավորականը, բայց դա չի կարող փոխհատուցել, լրացնել այն բացը, որը զոյանում է գեղարվեստականության մեջ, ինչպես, ասենք, այս պատկերում. «Նա (Միհրանը — Ս. Ա.) նայեց հայելուն եւ տագնապահար ետ քաշուեց: Հայելուց նայում էր իրեն իր քրոջ ամուսինը, պարոն Գրիգորը ...»

.... Հայոց Ձորի «կոմիտէն» սեղմեց շրթունքները՝ չգոռալու համար, եւ այդ ժամանակ էր, որ հայելուց նայողը բացեց իր բերանը.

— Դու,— ասաց նա,— ի հարկէ մեծ ք... կերար, որ ինձ խփեցիր քո

¹ Նույն տեղը, էջ 281-282:

յարկի տակ, գարնանային խաղաղ իրիկունով: Կազմակերպուած չար գործ էր դա, թէ՛ չար դիպուած, ինձ համար կարելուր չէ: Թող կենդանի մնացողները զբաղուեն այդ խնդրով: Կարելորն այն է, որ ես չկամ: Ես թողի չորս որբեր, երեք տղայ եւ ամենից մէծը՝ ութ տարեկան իմ դուստր Ադրիէնին: Իմ չորս երեխաները աշխարհի ամենազեղեցիկ եւ ամենաընդունակ երեխաներն են: Իմ աղջիկը պիտի դառնար հայկական ժաննա դ'Արկ, իմ մեծ տղան՝ հայկական Լամարթին, միջնակը՝ Պիեր Լոտի, իսկ ամենակրտսերը՝ Կիկերոն»¹:

Կարծում ենք՝ սխալ կլինի մտածելը, թե Գ. Մահարին չի նկատել իր ստեղծագործության մեջ գոյացող այս անցանկալի վիճակը: Նկատել է և որպէսզի կարողանա ընթերցողին համոզել, դաշնակցականների կերպարակերտման մեջ գործադրել է մի քանի ակնհայտ միջոցներ: Մասնավորաբար, նրանք, ըստ իր ներկայացման, արևմտահայության նկատմամբ արդեն իսկ ձևավորված անբարենպաստ նախադրամադրվածություն ունեն, չեն ձուլվում, խորթ են այդ միջավայրին,² իրենց առօրյա պահվածքն էլ համակրանք (մեղմ ասած) չի առաջացնում³: Մյուս ակնհայտ միջոցն էլ այն է, որ Գ. Մահարին փորձում է դաշնակցականների, մանավանդ Արամի կերպարը մարմնավորել ներքին երկվություններով, մարդկային անկեղծ դիտարկում-գնահատականների և դրանց հետ կուսակցականի վարքագծի բացահայտ անհամադրելիությամբ: Բանն այնտեղ է հասնում, որ Արամը խոստովանում է դաշնակցական գաղափարների սխալականությունը և որպէս մարդ՝ իր այլակարծությունը: Սակայն հաջորդ պահին նա պատրաստ է գործադրել իր անձնական համոզմունքներից էականորեն տարբեր կուսակցականի սկզբունքներ, վարքագիծ⁴: Գ. Մահարին փորձում է նույնիսկ խորացնել Արամի կերպարի այս երկդիմությունը՝ բանը հասցնելով անգամ խղճի ու գիտակցության կոնֆլիկտի:

Անհամեմատ ավելի միագիծ, կուսակցական չոր ու սկզբունքորեն համոզվածի նկարագիր է մարմնավորում արձակագիրը հան-

¹ Նույն տեղը, էջ 227:

² Նույն տեղը, էջ 86-87:

³ Նույն տեղը, էջ 90-91:

⁴ Նույն տեղը, էջ 92-96:

ձին Իշխանի: Հասարակական տարակարծությունների, դաշնակցական գործիչների նկատմամբ ոչ համակրական վերաբերմունքի մթնոլորտում կերպարի այդպիսի նկարագիրը նույնպէս մտածված է հայտնի նպատակով: Այս ամենով հանդերձ՝ կերպարների մահարիական խաղը չի համոզում: Անգամ Իշխանն ունի բազմաթիվ կասկածներ իրենց գործունեության արդյունավետության վերաբերյալ (բարի է իրենց գործը, թե՛ չար, պատժիչ գործողությունները ցանկալի արդյունք տալո՞ւ են, Եվրոպայից ակնկալիք ունենալն արդարացնելո՞ւ է իրեն, ժողովուրդը երբևէ կընդունի իրենց և այլն¹): Այսքանից հետո մնում է միայն զարմանալ, թե մարդու հմուտ գիտակ արձակագիրն ինչու անհրաժեշտ չափով չի մտահոգվել իր այս կերպարների գեղարվեստական համոզչության խնդրով: Նրանք անկեղծության պահին ասում են կենսափորձային այնպիսի ճշմարտություններ, որոնք իրենց պրակտիկ գործունեության նպատակների ճիշտ հակառակն են: Այս կերպարները մարմնավորելու համար Գ. Մահարու մտածած հնարանքը (ներքին երկվություն, անձնական համոզմունքի և գործունեության կուսակցական սկզբունքների անհամադրելիություն) լրջորեն վնասում է կերպարների գեղարվեստական համոզչությանը, որովհետև կուսակցականի նրանց վարքագիծը հարկ եղածի չափով պատճառաբանված չէ:

Եթե փորձենք Արամի կերպարի օրինակով (կուսակցական գործիչներից վեպում ամենաշատ տեղը նրան է հատկացված) համապատասխան պատկերներին բնորոշ մոտավոր սխեմա կառուցել, ապա կունենանք հետևյալը: Ազգային-քաղաքական լրջագույն խնդիրներ, որոնց հրատապությունը և լուծման անհրաժեշտությունը գիտակցում են կուսակցական գործիչները: Իրենք այդ խնդիրների լուծման դժվարին պատասխանատվությունն են հանձն առել և պատրաստ են զոհասեղանին դնել ամենը, ինչ ունեն: Սակայն ակնհայտ է նաև, որ իրենց առաքելությունը կամ չի հասկացվում, կամ չի ընդունվում արևմտահայության միջավայրում: Ազգաբնակչությանը չի համոզում կամ ոգևորում հատկապես զինված պայքարի ակտիվ նախաձեռնողական պահվածքը. դա նրանց աչքում կրակի հետ

¹ Նույն տեղը, էջ 262-264:

խաղ է, առանց այդ էլ փխրուն խաղաղության հավելյալ վտանգում: Գ. Մահարին փորձում է խաղալ այս ամենի գիտակցումն ունեցող հերոսների կերպարներ, որոնք, սակայն, անպայման պիտի իրագործեն իրենց կուսակցության ազգափրկիչ ծրագիրը: Ընդ որում, նրանց գործունեության միջոցներն ու ձևերը համարյա չեն փոխվում այն բանի գիտակցումից, որ միայն վեհ գաղափարները դեռևս հաջողության երաշխիք չեն: Հեղինակը համաձայն չէ նրանց հետ: Նրանց կերպարներն անաչառ խաղալու փոխարեն՝ վերջին կարծիքի իրավունքը թողնելով ընթերցողին, ինքն է իր անհամաձայնությամբ առաջին պլան գալիս: Այդպես նա իր հերոսի մտքերը հեգնելու, մեկնաբանելու հարմար առիթը բաց չի թողնում¹: Բնորոշ օրինակ է տասներորդ ասքի «Ուշ գիշեր է, սակայն Արամի քունը չի տանում²» տողով սկսվող պատկերը: Նա պատասխան չունեցող հարցերի, իրենց գործունեության և արևմտահայության առկա վիճակի վերաբերյալ ցավալի եզրակացությունների է հանգել: Դրանց մեջ ամենածանրը հետևյալ ճշմարտության գիտակցումն է. «Չհամոզենք մեզ եւ ժողովրդին, թե մեզ խաբեցին (Եվրոպան – Ս. Ա.): Մենք մեզ խաբեցինք ...»³: Ստեղծված իրավիճակը հասկանալու, եղած-անցածը գնահատելու նրա փորձը հանգեցնում է հիասթափեցնող եզրակացության: Հերոսի անկեղծությունը համոզում է. ներքին առևտուրը բնորոշ է նրա նկարագրին, նրա մեջ մարդը, թեև պարտվելով, կարողանում է չհամաձայնել կուսակցական գործչի հետ: Թվում է, թե պատկերը այդպես էլ պիտի շարունակվի, հերոսը կաշխատի ազգային ճակատագրական անցուդարձի կենտրոնում գտնվողի իր փորձով գտնել ճշմարտություններ, առկա փորձի մեջ տարբերակել ճիշտ ու սխալ, որոնց կարիքը դեռ շատ էր զգացվելու: Բայց, ցավոք, Գ. Մահարին պատկերն այդպես չի ծավալում: Ավելի ճիշտ, ուղղակի ընդհատում է պատկերը՝ չկարողանալով զսպել Արամի խոհերին խառնվելու, եղածը գնահատելու իր հրապուրանքը: «Ու եկան: Ու միջամտեցին: Իրենց անցած ճանապարհը

կոչեցին ազատութան ճանապարհ, ներկեցին այդ ճանապարհը անձնուրաց նահատակների արիւնով, իսկ ազատութան նման ոչ մի բանի չհանդիպեցին նրանք: Չէ, ազատութան ճանապարհ չէր իրենց բացած ճանապարհը, դա պարզապէս արեան ճանապարհ էր:— Չկայ ազատութիւն առանց արեան,— գրեցին նրանք իրենց դրօշակին, իսկ նրանց հարցրին,— իսկ կայ արիւն՝ առանց ազատութան,— նրանք չպատասխանեցին, բայց պատասխանը որոշ էր,— **Ինչքան ուզես...** (ընդգծումը հեղինակինն է – Ս. Ա.):

Եւ եղաւ արիւն ու չեղաւ ազատութիւն: Չթերագնահատենք մեծ գործը, ազատութիւն եղավ, ազատութիւն՝ երեակայութեան, կամայականութեան, փառասիրութեան: – Երեւակայիր, որքան ուժ ունես, Բանկ–Օթոմանի դէպքերը համարիր աշխարհացունց, Խանասորի արշաւանքը տիեզերացունց, երեւակայիր, որ քուրդ ցեղապետ Շերիֆ Մազրիկեցին դա մի Աղեքսանդր էր, այն էլ Մակեդոնացի, քշիր աւանակդ, թողած կամուրջը՝ դու ստիպիր, որ անասունը հերոսաբար կտրի վարարած գետը... իսկ երբ պղտոր ջրերը տարել են էշն ու բեռը, դու բարձրացրու փափախդ, ըստական հանդիսատու լռութեամբ յարգիր էշ–նահատակի յիշատակը, նրա մահը համարիր պատմական անհրաժեշտութիւն եւ ապահով՝ կամուրջն անցիր...»⁴:

Այսպես հեղինակը գալիս է առաջին պլան, դադարում Արամ խաղալ–մարմնավորելու իր գլխավոր գործը: Հերոսը դեռ չի հասցրել ծանր ու թեթև անել իր վիճակը, գնահատել իրենց գործունեության արդյունքը, մինչդեռ հեղինակն արդեն հետագայի փորձով, նրանց գործունեության արդյունքով արդեն դատաստան է կարդում, գնահատում: Անկախ Գ. Մահարու դատողությունների համոզությունից՝ տեղի է ունենում անցանկալի մի բան. գեղարվեստական տեքստը, ոճը, շարադրանքը փոխարկվում են կրթութ հրապարակախոսության: Արդյունքում տանուլ է տրվում կերպարի օբյեկտիվ, հեղինակից անկախ կեցությունը, տանուլ է տրվում գեղարվեստը, սկսում է գերիշխել հրապարակախոսությունը: Հեղինակը թույլ չի տալիս, որ հերոսն ապրի իր լիարժեք գեղարվեստական կեցությունը: Գ. Մահարին՝ որպես հեղինակ, անընդհատ բանավիճում է իր իսկ ստեղծած

¹ Նույն տեղը, էջ 275:

² Նույն տեղը, էջ 361:

³ Նույն տեղը, էջ 362:

⁴ Նույն տեղը, էջ 362:

ու մարմնավորած կերպարի հետ: Եվ եթե փորձենք դարձյալ թատերական պայմանականության լեզվով բնութագրել այս անցանկալի իրավիճակը, ապա կունենանք հետևյալը: Հաջողությամբ մարմնավորված հերոսների արտաքին կոլորիտի և ներքին էության մեջ հեղինակը չի նկատվում: Իսկ հակառակ դեպքում չկա այդպիսի կերպար. կա դիմակ, որը հեղինակը նույն տեսարանում կամ պատկերում ն դնում է, և հանում: Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ գրողն աշխարհի իր ըմբռնումն է մարմնավորում ստեղծագործելով. միաժամանակ ստեղծագործությունն էլ ձևաբովանդակային բաղադրիչների ամբողջությամբ բխում է նրա էությունից: Հետևաբար, հեղինակն ինչքան էլ փորձի իր տեքստին չեզոք արտացոլման կերպ հաղորդել, միևնույն է, դրանից այն երբեք չի դադարում աշխարհի ընկալման ու մեկնաբանության անհատականացած, մասնավոր բովանդակություն ունենալուց: Այսքանով սուբյեկտիվությունը, անկախ նկատելիության չափերից, անխուսափելի է: Գ. Մահարին չի էլ թաքցնում հեղինակային իր ակտիվությունը, նույնիսկ վերաբերմունքն այն ամենին, ինչը որ կա իր տեքստում: Բայց գեղարվեստն էլ այնքանով է գեղարվեստ, որքանով որ հնարավոր է դարձնում հեղինակի այդպիսի պահվածքը մեղմել, թաքցնել պատկերավորման համապատասխան հնարներով, միջոցներով: Եթե վեպի բազմաթիվ կերպարներ ու պատկերներ կարելի է մատնանշել որպես հեղինակի թույլատրելի ներկայության, անգամ սուբյեկտիվ վերաբերմունքի դրսևորման ընդօրինակելի չափանիշներ, ապա նույնը չի կարելի ասել դիտարկված վերջին կերպարների դեպքում:

«Այրվող այգեստանների» կերպարների մեջ մարմնավորման ու նկարագրի յուրօրինակությամբ առանձնանում է նոր գավառապետը: Գ. Մահարին նրան խաղում է՝ ակնհայտորեն շեշտելով որոշ հատկանիշներ. նա եվրոպականորեն ազատամիտ է, մտածածը տեղում ասելուց (համենայն դեպս, գոնե իր թողած տպավորությամբ) չի զգուշանում. չի զգուշանում անգամ հայերին վերաբերող քաղաքական վտանգավոր, գաղտնիք պարունակող հարցերի վերաբերյալ խոսակցությունից, նույնիսկ նախաձեռնում, այն էլ դաշնակցական գործչի հետ: Նրա ոճն իմաստունին բնորոշ ուսուցողական-խրա-

տական է: Անկախ իր ժամանակների առումով թուրք պաշտոնյայի համար սովոր նկարագրից զգալիորեն տարբեր ու տպավորիչ իր էությունից՝ այս կերպարն ի սկզբանե լրջորեն կասկած է հարուցում իր ազատամտությամբ և անծանոթ հայ մարդու (Միհրան) առաջ այդքան ու այդպես միանգամից բացվելու վարքագծով: Բայց ոչ միայն այսքանը: Գ. Մահարին նրա կերպարը խաղում է զգալիորեն գաղափարախոսելով, որի ընթացքում բարձրաձայնվում են թուրք պաշտոնյային նաև անթույլատրելի մտքեր¹: Թուրք գավառապետի այսպիսի նկարագրի համոզիչ կամ անհամոզիչ լինելու խնդրից ոչ պակաս կարևոր է նաև այն հարցը, թե պաշտոնի նշանակողները չգիտե՞ին նրա հայացքների մասին:

Ինչևէ, կերպարը չի համոզում ոչ միայն մահարիական խաղով, այլ նաև, որ պակաս կարևոր չենք համարում, իր լեզվական կերտվածքով: Ակնհայտ լրջությամբ հյուսված այս կերպարը զարմանալիորեն գերծ է Գ. Մահարու ոճի ամենաբնորոշ տարրից՝ երգիծանքի որևէ տարատեսակից:

¹ Նույն տեղը, էջ 233, 234, 236:

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Երկրային կեցությունից հեռացող յուրաքանչյուր սերունդ իր հետ անդարձ տանում է մարդկային նկարագրի, կենսակերպի, հասարակական հարաբերությունների ինքնատիպ մի աշխարհ: Ժամանակի անկասելի հարահոսի հետ անվերջ հեռացող այդ եղելության էությունն ու բովանդակությունը պահպանելուն են նպատակամիտված մարդկության ստեղծած բազմաթիվ միջոցները: Դրանք նյութական և հատկապես խոսքային (մանավանդ՝ գրավոր) միջոցներ են, որոնք մարդու հիշողությունն արթուն են պահում հատկապես էականի, առանձնահատուկ բնորոշի հիշեցումներով: Թերևս սխալված չենք լինի, եթե պնդենք, որ հասարակական կեցության և մարդկային նկարագրի բազմազանության ընդգրկման հնարավորություններով գեղարվեստական գրականությունը եղել և մնում է անմրցելի:

Գեղարվեստական գրականության այս առանձնահատկության հետ անսպասան պիտի նկատի ունենալ, որ այն սովորաբար անհատական ստեղծագործական գործունեության ոլորտ է: Դա արդեն ինքնըստինքյան հասկանալի է դարձնում, որ գրական յուրաքանչյուր ստեղծագործություն ժամանակի հասարակական կեցությունից ընտրում-վերցնում է այն, ինչը և ինչքան ընդգրկում է հեղինակային հայացքը: Հետևաբար չի կարելի մտածել, թե գրական-ստեղծագործական գործունեությունը բացարձակորեն օրյեկտիվ, անաչառ աշխատանք է, որի արդյունքում ստացվում է իրականության հայելային արտացոլքը կամ պատճենահանվում է իրականությունը: Դեռ ավելին:

Գրողն իրականությունը պատկերում է իր ոչ միայն դիտողունակության ու կենսավորձի սահմաններում, այլ նաև որոշակի աշխարհայացքով՝ յուրովսանն իմաստավորելով կենսանյութը: Արդյունքում այն միավորում է և կենսանյութը, և իրականության վերաբերյալ գրողի պատկերացումները: Հետևաբար գրականությունն անփոխարինելի նյութ է ժամանակի հասարակական կեցությունը և հեղինակի մարդկային անհատականությունը ճանաչելու համար:

Գեղարվեստական գրականությանը վերաբերող այս հանրահայտ իրողությունների նկատառումով է, որ ձեռնարկեցինք Գ. Մահարու ստեղծագործության, հատկապես արձակի ուսումնասիրությունը: Մեզ համար այն միաժամանակ և հեղինակի կենսական ժամանակի իրականությունն է, և այդ իրականության հեղինակային իմաստավորումը, և դրա գեղարվեստական արտացոլման կերպը: Ըստ դրա էլ ձևավորվեց հիմնահարցերի ու դրանց բաղկացուցիչների այն խումբը, որով ամբողջացավ այս ուսումնասիրության բովանդակությունը:

Մյուս կողմից էլ, ձեռնարկելով ուսումնասիրությունը, աշխատել ենք չանտեսել, որ Գ. Մահարու արտացոլած իրականության և մեր կենսական ժամանակների հեռավորությունը թեև մեծ չէ, բայց տարբերությունն էական է հասարակական կեցության հանգամանքների առումով: Դա մի կողմից պարտավորեցնում էր նրա արձակին բնորոշի մեկնաբանություն իր ժամանակի մեջ, մյուս կողմից՝ այդ արձակի հնարավոր վերաիմաստավորումները մերօրյա ընթերցումով:

Այս ամենի, Գ. Մահարու ստեղծագործության վերաբերյալ առկա մասնագիտական գրականության նկատառումով ամբողջացավ այս ուսումնասիրությունը: Երբեք, սակայն, չենք մտածել, թե դրանով վերջնականապես սպառվեց հակասությունների ու երկվությունների, ցավի ու տառապանքի, երգիծանքի ու ծիծաղի փիլիսոփայորեն ընդգրկուն մահարիական աշխարհը կամ անկրկնելիորեն չարաձձի, կամակոր ու պարադոքսալ ստեղծագործական ինքնատիպությունը: Ճիշտ հակառակը: Էլ ավելի համոզվեցինք, որ նրա գրականության մեջ ու միջոցով մեր տեսածն ու ձանաչածը զգալիորեն պայմանական է, լավագույն

դեպքում՝ միայն այնքանը, որքան ինքն է ցանկացել, որ տեսանելի լինի: Մինչդեռ միայն ինքը գիտեր մտքերի, հույզերի, տագնապների, իր հոգու թաքստոցների ողջ այն հարստությունը, որից ընթերցողներին պատահիկներ էր վստահում:

Ինչևիցե (կասեր Գ. Մահարու հերոսը), գիտակցելով, որ կայացած որևէ գրողի նկատմամբ գործադրվող որևէ գրականագիտության դեռ չի հաջողվել, չի էլ հաջողվելու անմնացորդ բացել նրա աշխարհը, մխիթարվում ենք այն հաճույքով, որ ունեցանք Գ. Մահարու անկրկնելի ստեղծագործական էությանն ի մոտո հարաբերվելով:

Սկիզբ ունեցող յուրաքանչյուր գործ ունի նաև ավարտ: Սկիզբը միշտ էլ որոշակի է, իսկ ավարտը սովորաբար հարաբերական է լինում: Մեր աշխատությունն էլ ընդամենը հերթական ներդրումն է վաստակաշատ գրողի ժառանգությունն ուսումնասիրել-ձանաչելու գործընթացում: Կասկած չունենք, որ լինելու են նորովի անդրադարձներ նրա արձակին: Էլ չենք ասում, որ դեռ իրենց մանրակրկիտ և հիմնավոր ուսումնասիրողին են սպասում նրա հարուստ նամականին, գրականագիտական ժառանգությունը և այլն:

ՍԵՐԳԵՅ ԱՐԱՐԱՏԻ ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱԿԱՐՈՒ ԱՐՁԱԿԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

Հրատարակչության տնօրեն՝
Համակարգչային ձևավորումը՝
Սրբագրիչ՝

Պերճ Ստեփանյան
Լալա Հովսեփյանի
Անահիտ Աղաջանյան

Տպագրությունը՝ օֆսետ: Չափսը՝ 60x84 1/16: Թուղթը՝ օֆսետ:
Ծավալը՝ 19 տպ. մամուլ: Տպաքանակը՝ 200:



Տպագրված է «Զանգակ-97» հրատարակչության տպագրատանը
0051, Երևան, Կոմիտասի պող. 49/2, հեռ.՝ (+37410) 23 25 28
Հեռապատճեն՝ (+37410) 23 25 95, էլ. փոստ՝ info@zangak.am
Էլ. կայքեր՝ www.zangak.am, www.book.am, www.dasagirq.am