

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՍԵՐԳԵՅ ԱՐԱՐԱՏԻ ԱՂԱԶԱՆՅԱՆ

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐՈՒ ԱՐՁԱԿԻ

ՊՈԵՏԻԿԱՆ

Ժ. 01. 02 – «ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ՇՐՋԱՆԻ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ»
ՄԱՍՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՄԲ ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԴՈԿՏՈՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԱՍՏԻՃԱՆԻ ՀԱՅՑՄԱՆ ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ - 2012

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի պետական համալսարանում:

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

ԿԻՄ ԲԱԳՐԱՏԻ ԱՂԱԲԵԿՅԱՆ
բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆ.

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ԱՂԱՍՈՒ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ
բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆ.

ՎԱՉԵ ՊԱՊԻԿԻ ԵՓՐԵՄՅԱՆ
բան. գիտ. դոկտոր

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ. Աբովյանի անվան հայկական
պետական մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2012թ. ապրիլի 18-ին՝ ժամը
14³⁰ - ին, ԵՊՀ-ում գործող՝ ԲՈՂ-ի 012 մասնագիտական խորհրդում:

Հասցեն՝ Երևան, Աբովյան 52ա, ԵՊՀ-ի հայ բանասիրութ-
յան ֆակուլտետի մասնաշենք, թիվ 202 լսարան:

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ԵՊՀ-ի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2012 թ. մարտի 17- ին:

Մասնագիտական խորհրդի
գիտական քարտուղար,
բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆ.

Ա. Ա. ՄԱԿԱՐՅԱՆ

ԹԵՄԱՅԻ ՌԻՍԻՄԱՍԻՐՎԱԾՈՒԹՅԱՆ ԱՍՏԻՃԱՆԸ

9. Մահարու ստեղծագործությունը (չհաշված տաժանակրության և աքսորի տարիները) գրականագիտական ուշադրության պակաս համարյա չի զգացել: Սակայն նույնքան միանշանակ է և այն, որ այդ ուշադրությունը և 1920-30-ականներին և՛ 1950-60-ականներին հաճախ եղել է կոպիտ, ստեղծագործական նկարագրի առանձնահատկությունները հաշվի չառնող: Եթե 1920-30-ականներին ջանք չէր խնայվում նրա հակախորհրդային լինելն ապացուցելու համար, ապա 1950-60-ականները նշանակալի էին նրա գրականությունը նման մեղադրանքից մաքրելու տրամադրվածությամբ: Յետո՛ւ «Այրվող այգեստաններ»-ի տպագրությամբ (1966) բորբոքվեց վեպի հակազգային ու հակապատմական բովանդակության վերաբերյալ կրքոտ-մերժողական գնահատանքը: Ցավոք, միշտ էլ ակնհայտ էր առավելապես գաղափարախոսական մոտեցմամբ գնահատման ժամանակի ոգին: Ինչևէ, Գ. Մահարու վաստակի գնահատման գործում էական նշանակություն ունեցան Ս. Աղաբաբյանի («Գուրգեն Մահարի» (1959), Գ. Շահինյանի («Գուրգեն Մահարի. վաթսուհի հանգրուանին» (Բեյրութ 1964), Կ. Աղաբեկյանի («Գուրգեն Մահարի» (1975) և Ս. Բողոսյանի («Գուրգեն Մահարի» (1981) մենագրությունները:

Ինչ խոսք, նշված մենագրություններով չի սահմանափակվում գրականագիտության անդրադարձը Գ. Մահարու ստեղծագործությանը: 1960-ականներից սկսած՝ տարբեր առիթներով գրվել են բազմաթիվ հոդվածներ, խորհրդահայ արծակին 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. Սարինյանի, Ս. Արզումանյանի, Ս. Աղաբաբյանի, Ժ. Քալանթարյանի, Ս. Գրիգորյանի, Ն. Աղալյանի, Ա. Ծառուկյանի, Ա. Անդրեասյանի, Շ. Շահնուրի, Ա. Եղիազարյանի, Ս. Ավետիսյանի և ուրիշների գնահատականները: Յետխորհրդային շրջանի համար առանձնապես կարևոր են գրողի որդու՝ Գ. Աճեմյանի ուսումնասիրությունները, հրատարակած ստեղծագործություններին վերաբերող ծանոթագրությունները: Վստահորեն կարելի է ասել, որ Գ. Աճեմյանի հետևողական ու նպատակամետ ջանադրությամբ սկիզբ է առել Գ. Մահարու ստեղծագործությունը համրությանը ոչ միայն անխաթար ու ամբողջական ներկայացնելու, այլ նաև վերագնահատելու արդյունավետ մի շրջան: Այդ 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 հաշվառման՝:

¹ Տե՛ս Հայրապետյան Մ., Գեղարվեստական հուշագրությունը 1920-30-ական թթ. հայ արձակուն (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, Սարուխանյան Մ., Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպը քննադատության գնահատմամբ (թեկն. ատեն.), Ե. 2011 և այլն:

ԹԵՄԱՅԻ ԱՐԴԻՎԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Գ. Մահարու ստեղծագործության վերաբերյալ ոչ միայն «բազմաշերտ լռությունը»², այլ նաև ժամանակին մերժման ծայրահեղությունը հասունացրել են նորովի անդրադարձի անհրաժեշտությունը, որը հնարավոր է խոսքի ու կարծիքի մերօրյա ազատությունների շնորհիվ: Նրա գրականության համար միանգամայն կիրառելի է հետևյալ ճշմարտությունը. «Գրականության գիտակցումը կամ մեկնական–քննական ընթերցումը պարբերաբար նորոգվող քննակարգ է ենթադրում, որի ընթացքում հայտնակերպվող ընկալումները, հաստատվող չափանիշները, վերակառուցվող արժեսանդակները, իշխող ընթերցման եղանակներն ու կարգերը ածանցվում են պատմաքաղաքակրթական տվյալ իրավիճակի գեղարվեստա-իմացաբանական փորձառությունից ու հնարավորություններից»³: 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:

Գ. Մահարու չափածոն արձակից ավելի մանրակրկիտ է ուսումնասիրված: Մինչդեռ արձակը չափածոյից ամհամեմատ ավելի բարդ ու բազմաշերտ գեղարվեստական արժեք է: Չպետք է անտեսել նաև հետևյալը: Գ. Մահարու «Ծաղկած փշալարեր» (1965) վիպակը Հայաստանի զանգվածային ընթերցողին մատչելի դարձավ հեղինակի մահվանից համարյա քսան տարի հետո (1988), իսկ «Այրվող այգեստաններ» (1935-64) վեպի հեղինակային տարբերակը հրատարակվեց վերջերս (2004): Եթե նկատի ունենանք նաև այն, որ Գ. Մահարու լավագույն ստեղծագործությունը՝ «Այրվող այգեստաններ» (1935-64) վեպը, առաջին տպագրությունից (1966) առ այսօր ավելի շատ դարձել է քաղաքական կրքերի դրսևորման առիթ, քան գնահատվել որպես գեղարվեստական արժեք, ապա ակնհայտ կդառնա վերագնահատումների հասունացած անհրաժեշտությունը:

ՈՒՍՈՒՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՆՅՈՒԹԸ ԵՎ ՆՊԱՏԱԿԸ

Ուսումնասիրության նյութը Գ. Մահարու գեղարվեստական արձակն է, որը, թեև որոշակի ընդմիջումներով, սակայն պարբերաբար հրատարակվել ու վերահրատարակվել է ինչպես առանձին գրքերի, այնպես էլ ժողովածուների և հատորների ձևով: Ուսումնասիրության նպատակը Գ. Մահարու արձակի հատկապես գեղարվեստական առանձնահատկությունների համակարգված և ամփոփ ներկայացումն է: Առաջադիր նպատակն ավելի է կարևորվում, երբ նկատի ենք ունենում, որ թեև նրա արձակին գրականագիտական հաճախակի անդրադարձներ են եղել դեռևս 1920-ականներից սկսած, սակայն դրանցում գերիշխողը գաղափարական բովանդակությանը վերաբերող գնահատականներն են: Ըստ անհրաժեշտության քննարկել ենք հեղինակի նաև գաղափարական-աշխարհայացքային հիմնադրույթները:

² Ադալյան Ն., Մահարի: Տես «Գրական թերթ», Ե., 2008., 19 սեպտ. (թիվ 31) :

³ Եփրեմյան Վ., 20-րդ դարի հայ գրականություն. մշակութաբանական ենթատեքստեր, Ե., 2007, էջ 8:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ԴԻՄՔԸ

Ուսումնասիրությունը շարադրվել է վերլուծական և համադրական քննության մեթոդների գործադրմամբ: Դրա շնորհիվ առանձնացվել և բնութագրիչ հատկանիշների ձևով նորովի արժևորվել ու խմբավորվել են Գ. Մահարու արձակին բնորոշ առանձնահատկությունները, դրանց վերաբերյալ առկա մասնագիտական կարծիքները: Ուսումնասիրության բովանդակությունն զգալիորեն պայմանավորված է գրողի տեքստի տարրնթերցման առկա հնարավորություններով:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՈՐՈՒՅԹԸ

Ձեռնարկելով մեր ուսումնասիրությունը՝ նախընտրեցինք այն չկառուցել արդեն սովորական դարձած սկզբունքով՝ վերլուծություն ըստ Գ. Մահարու ստեղծագործական ուղու փուլերի կամ ստեղծագործությունների ժամանակագրական հաջորդականության: Գրողի ժառանգության զնահատման այդ տարբերակը, եթե իրեն չի էլ սպառել, համեմայնդեպս, արդեն բավական փորձ է կուտակել: Ավելի նպատակահարմար և արդյունավետ թվաց նրա ստեղծագործությունների վերլուծությունը հիմնախնդրային կամ բնութագրող առանձնահատկությունների հարցադրումներով: Այդպիսի մոտեցմամբ Գ. Մահարու արձակը ներկայացրել ենք գրող, ստեղծագործություն և ժամանակ փոխհարաբերություններին, երգիծանքին, հեղինակային պատումին, կերպարակերտմանը բնորոշ առանձնահատկությունների վերլուծությամբ:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՉՈՐԿՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ուսումնասիրության արդյունքները և հիմնադրույթները, սկսած 2005 թ., հողվածների ձևով հրապարակվել են հանրապետության և արտերկրի գիտական պարբերականներում, նաև մենագրության ձևով, որը տպագրության է երաշխավորել ԵՊՀ-ի գիտխորհուրդը: Ատենախոսությունը քննարկվել է ԵՊՀ-ի հայ բանասիրության ֆակուլտետի նորագույն գրականության ամբիոնում և երաշխավորվել պաշտպանության:

Ուսումնասիրության գործնական նշանակությունը պայմանավորված է հետխորհրդային հասարակական հանգամանքների շնորհիվ մեր հոգևոր մշակույթի, այդ թվում նաև զեղարվեստական գրականության վերաարժևորումների անհրաժեշտությամբ և հնարավորությամբ: Ստացված արդյունքները կարող են օգտագործվել դպրոցական, բուհական և հետբուհական ուսուցման դաընթացներում, հիմք լինել Գ. Մահարու ստեղծագործության և հայ գրականության վերաբերյալ նոր ուսումնասիրությունների համար:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ատենախոսությունը (275 էջ) կազմված է ներածությունից, չորս գլուխներից, ամփոփիչ եզրակացություններից և օգտագործված գրականության ցանկից:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածությունում համառոտ ներկայացվել են հասարակական կյանքի հանգամանքները, որոնց պայմաններում ձևավորվել ու կայացել է Գ. Մահարու ստեղծագործությունը, հատկապես արձակը: Նրա ստեղծագործությունն այստեղ նկարագրվել է ժամանակագրական հաջորդականության սկզբունքով և երկու հիմնական (մախաաքսորյան և հետաքսորյան) փուլերով: Հընթացս մշվել են այլ արձակագիրների ստեղծագործությունների հետ Գ. Մահարու ստեղծագործությունների թեմատիկ կապերն ու ընդհանրությունները, որոնցով նրա ժառանգությունը ներկայանում է որպես խորհրդահայ գրականության մշակակալի բաղկացուցիչներից ու ձեռքբերումներից մեկը:

Առանձին բաժնով նկարագրված է Գ. Մահարու ստեղծագործության վերաբերյալ 1920-30-ականների և հատկապես 1950-60-ականների գրականագիտական գնահատականներում էականը: Համեմատաբար մանրամասն ներկայացված են Ս. Աղաբաբյանի (1959), Գ. Շահինյանի (1964), Կ. Աղաբեկյանի (1975) և Ս. Բողոսյանի (1981) մեծագրություններում հատկապես արձակի վերաբերյալ առկա առանցքային դիտարկումները: Տարբեր առիթներով ու հարցադրումներով գրողի ստեղծագործությանն անդրադարձած գրականագետներ Լ. Հախվերդյանի, Ս. Սարիճյանի, Ս. Արզումանյանի, Ս. Աղաբաբյանի, Ն. Աղայանի, Ժ. Քալանթարյանի, Ս. Գրիգորյանի, Ս. Աճեմյանի և մյուսների ուսումնասիրություններն օգտագործվել են ատենախոսության շարադրանքում:

Ներածության մեջ ներկայացված են նաև ուսումնասիրության արդիականության վերաբերյալ մեր փաստարկները, կառուցվածքը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ ԳՐՈՂԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

Ատենախոսության առաջին գլուխը կազմված է երեք բաժնից:

«Սահմանագծի» հոգեբանական ճգնաժամը: Այս բաժինը միակն է, որի նյութը Գ. Մահարու չափածոն է: Վերլուծված բանաստեղծությունները դիտարկվել են «սահմանագծում» հայտնված ստեղծագործող անհատի հոգեվիճակի պարզաբանման նպատակով: Ցույց է տրվել, որ 1920-30-ականներին բանաստեղծ Գ. Մահարին ըստ էության կանգնած էր «իր ներքին մարդուն»⁴, բանաստեղծական էությանը դավելու երկընտրանքի առաջ:

Նրա ինքնաբուխ էությանը բնորոշ էր քնարական ներհայեցումը: Նույնիսկ հնձանների, աշխատանքի ու մրգահասի երգերը հաճախ զուրկ են մոր կյանքի քաղաքական բովանդակությունից: Դրանցում ավելի շատ շենացող երկրի, ավերումից ու կոտորածից աչք բացող իր ժողովրդի համար ուրախ բանաստեղծի ապրումներն են, ներքին խաղաղությունը, աներկդիմի խոսքի միանշանակությունը: Հանգամանքների բերումով Գ. Մահարին հայտնվել էր այն հեղինակների շարքում, ում ստեղծագործական ինքնատիպությունը լրջորեն տարբերվում էր ժամանակի գրական մթնոլորտի ստանդարտացված չափ ու կշռույթից: Նրան այդպես էլ չհաջողվեց դառնալ հեղափոխական պայքարի, սոցիալիստական ոգևորության ու շինարարության, երկաթի ու շեփորի բանաստեղծ: Զօգնեց ոչ սպառնալի քննադատությունը, ոչ հասունացած անհրաժեշտության հեղինակային գիտակցումը, որն արտահայտվեց

⁴ Մահարի Գ., Տիտանիկ, Լենինական, 1924, էջ 20:

ծրագրային ամբողջ խումբ բանաստեղծությունների ձևով: Երկատող ստեղծագործական գոյակերպը դառնում էր անխուսափելի, իսկ ժամանակի գրական մթնոլորտը ոչ մի կերպ չէր ուզում ընդունել մահարիական սրնգի նվազների գոյության իրավունքը: Թշնամանքի հասնող անհանդուրժողականությունը ստիպում էր պաշտպանվել՝ պաշտպանելով գրական ինքնության և ինքնաբուխ գրականության իրավունքը: Դրա դրսևորումներից մեկը եղավ օրերի պոեզիայի վիճակի վերաբերյալ բանավեճի առիթով⁵ «Գրական դիրքերում» ամսագրի խմբագրությանն ուղղված նամակը:

Ի վերջո նրա «ներքին մարդը» հաղթահարում է ժամանակի պարտադրանքը և մանավանդ արձակում ողջ ձայնով խոսում «նաիրաբաղձ» գրական հղացումներով:

«Գրական մուտքի արձակը»: Գ. Մահարու ստեղծագործական առաջին շրջանի (1920-30 թթ.) փոքր արձակը կայացել է օրերի հրատապ թեմաներով: Այն դիտարկվել է երկու մասի խմբավորումով:

Մի խումբ են կազմում առաջադրված խնդրի, թեմայի և սյուժեի հանգուցալուծման որոշակիությամբ, ավարտվածությամբ ու հեղինակի ասելիքի միանշանակությամբ առանձնացողները: Սակայն սրանց բնորոշ են գրության ժամանակների համար պահանջարկ ունեցող ու խրախուսվող թեմաները, պարզ, սովորական ասելիքը, կենսագրության, նկարագրի կայունացած գծերով կերպարները, արտացոլվող կենսական նյութի նկատմամբ ստեղծագործական ակտիվ վերաբերմունքից զուրկ շարադրանքները («Մայրը» (1927), «Երգի և աշխատանքի լեզուն» (1933), «Սարդեր» (1933-34) և այլն): Սրանցում ակնհայտ է հեղինակի համար կենսափորձ չդարձած խորհրդային բարդ իրականության հպանցիկ արտացոլումը: Ոճի աշխուժությամբ, հունորի վարպետ գործադրության առանձնանուն է թերևս միայն «Մեծ գործի սկիզբը» (1934): Այստեղ որբանոցային կյանքի անօրյան հնտորեն «հարստացվել է» պատանիների «գիտակցված» քաղաքական կողմնորոշումով: Պատմվածքների այս խմբում դասակարգային անհանդուրժողականության գաղափարներով առանձնանում է «Օրերը» (1928):

Առավել հետաքրքիր են ժամանակակից թեմատիկայում համեմատաբար ազատ, ստանդարտները խախտած ստեղծագործական փնտրտուքի արդյունք պատմվածքները, որոնք երկրորդ խումբն են կազմում: Բայց որովհետև նորի մեջ շատ բան դեռ անորոշ էր, անհասկանալի, նորի ու հնի մահարիական հակադրությունները հաճախ հանգեցնում են երկիմաստությունների, թերասացության կամ ուղղակի դառնում բանավեճի համար առաջադրված հարց («Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» (1928), «Փոքրիկ փտուռի մտածմունքները» (1928), «Աշնանային պատմություն» (1928), «Էջեր (հարբեցողի) շան հիշատակարանից» (1928), «Լուսինը ծախից կամ սովորական սեր» (1927-28), «Երբ գարունը բացվում է...» (1928), «Հին այգու պատմությունը» (1928) և այլն): Ըստ էության՝ նրան չէր հաջողվում ստեղծագործական ինքնատիպության շրջանակներում և գեղարվեստորեն հաջողված պատմվածքներով տեսնել ու պատկերել նոր կյանքը: 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

⁵ «Գրական դիրքերում» ամս., Ե., 1930, թիվ 6, էջ 54:

ու խոսք. ամեն ինչ մեռնում է, քայքայվում, նորը երագ է, գառաճանք»⁶: Պատմվածքի ժանրում նա մնայուն արժեքներ ստեղծելու էր հետո՝ 1950-60-ականներին, տաժանակրության և աքսորի տարիների կենսափորձով: Իսկ 1920-30-ականներին ժամանակակից թեմատիկայի նրա փորձը արձակն ակնհայտորեն ի հայտ էր բերում ճգնաժամային նույն իրավիճակը, ինչ որ չափածոն: Դա բնորոշելի է հոգեբանության մեջ հայտնի «մարզինալություն» հասկացությամբ: Մանավանդ փոխակերպվող հասարակություններում ու հատկապես մտավորականությանը բնորոշ բարոյափոփոխական ճգնաժամ, որից ելքը երկուսն է՝ օտարում իրականությունից կամ նոր մշակութային հանգամանքներին հարմարվելու ակտիվ ձգտում: Գ. Մահարին դրսևորել է վարքի երկրորդ տարբերակը:

Սակայն նույն թվականներին նա ուներ կենսափորձի, թեմատիկ մայրափորձյան հոգեհարազատ մի աշխարհ, ուր միանգամայն կայացած, անկրկնելիորեն ինքնատիպ արձակագիր էր («Մանկություն» (1928), «Պատանեկություն» (1929-30): Անկախ ժամանակին այդ վիպակներին տրված զնահատականներից՝ ակնհայտ էր, որ կայացել էր մեծ ճանապարհի լրջագույն հայտ ներկայացրած արձակագիրը («ճննդավայրի ըղձասաց»⁷):

«Ենթատեքստն իբրև ակամա թերասացություն»: Այս առումով հետաքրքիր գեղարվեստական իրողություն է Գ. Մահարու բռնադատվածության (սիբիրյան տաժանակրության և աքսորի տարիներ) թեմատիկայի արձակը:

Աքսորի տարիների փորձով շարադրված պատմվածքների ու նովելների («Արջը ծխանորձով» (1956), «Ահ» (1956), «Ամենդ մեղավորներ» (1956), «Մի անգամ գերեզմանատանը» (1956), «Մաքուր խղճի համար» (1957), «Ողբերգություն թռչնանոցում» (1957), «Նախօրյակին» (1961), «Անտառային հեքիաթ» (1966) կենսական ճշմարտացիությունը կասկածի տեղ չի թողնում: Մանավանդ «Մաքուր խղճի համար», «Ողբերգություն թռչնանոցում», «Նախօրյակին» պատմվածքների հերոսները ոչ միայն ժամանակի պարտադրանքի գերին են, այլ նաև գիտակցում են, որ իրենք լավ բանի չեն, որ իրենց վարքի ու նկարագրի մեջ շատ բան մարդկայինի սահմաններից դուրս ու մերժելի է: Կան նաև ժամանակի շապիկը հագած խարդախներ, գողեր, բարոյազրկողներ, որոնք իրենց բնակավայրի մասշտաբներով պաշտոնյաներ, նյութական պատասխանատուներ են: Ոչ մի հասարակարգում շարքային, սովորական քաղաքացին սովորաբար ավելի լավը չի եղել, քան դրա հնարավորությունը կարող է տալ նույն այդ հասարակարգը: Գ. Մահարու հերոսները հենց այն են, ինչ կարող էին լինել 1950-ականների խորհրդային մարդիկ: Այս գրականությունն անկեղծ հավատով, վատը հաղթահարելու ակնկալիքով, մանավանդ շարքային քաղաքացու համար մտահոգությամբ է ստեղծվել: Ուրիշ բան, որ հատկապես մեր օրերում այն արդեն չի կարող թաքցնել իր քաղաքական միասնությունը: Սակայն այսօր այդ պատմվածքները զգալիորեն վերափմաստավորված են ընկալվում: Մարդու վերափոխումը, հակառակ սոցիալական հանգամանքների, չի համոզում, իսկ կենսական այն հանգամանքները (խորհրդային), որոնք մարդուն դարձնում կամ թուլատրում էին դառնալ այդպիսին, ակնհայտ են ու մերժելի:

Չեղինակի ակամա թերասացության առավել հետաքրքիր օրինակներ են տաժանակրության տարիների կենսափորձն արտացոլող ստեղծագործու-

⁶ «Երիտասարդ բուլշևիկ» ամս., Ե., 1929, թիվ 1-2, էջ 92: Տե՛ս նաև «Գրական դիրքերում» ամս., Ե., 1929., թիվ 1, 3, և այլն:

⁷ Աղաբաբյան Ա., Դասականներ և ժամանակակիցներ, Ե., 1986, էջ 155:

թյուններից «Ան մարդը» (1960), «Գիշերը» (1964), «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965), «Ծաղկած փշալարերը» (1965), որոնցում խորհրդային իրականությունը ներկայանում է կենսական այլ հանգամանքներով: «Ան մարդը» (1960) պատմվածքը էականորեն տարբեր է վերը նշված խմբի ստեղծագործություններից: Իր ժամանակի համար բացախսության թույլատրելի սահմաններում երևելի այս պատմվածքում մտահղացման և կատարման առումով ամեն ինչ է, որ անթերի է: Գ. Շահինյանը որոշ անհամոզություն է մատնանշում Սանոյի կերպարում («Շուտ կը փոխուի, շատ շուտ կը բարեփոխուի:»⁸), իսկ Լ. Յախվերդյանն էական պակասություն է համարում այն, որ ցույց չեն տրվում կերպարի ներաշխարհի փոփոխությունները⁹: Պիտի հավելել նաև, որ իր ողջ հմայքով հանդերձ բարոյախրատական կեցվածքի ավելցուկ ունի Աշոտ դային: Բայց պատմվածքի ամենաթույլ տեղը կենսական նյութը գեղարվեստական փաստի վերածելու հեղինակային մտահղացման մեջ է: Չէր կարող կյանքի և գրականության կապը հաջողությամբ դրսևորվել մասսայական բռնադատության, լլկման ու տանջամահության մթնոլորտում եզակի բարոյական մաքրման արտացոլմամբ:

Գ. Մահարու պես պրպտող, հետևողական ու «ինքնասածի» գրողը քաղաքական բռնությունների թեմատիկայում չէր կարող մնալ «Ան մարդը» պատմվածքի ընդգրկումների շրջանակներում: «Գիշերը», «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները», «Ծաղկած փշալարերը» շատ ավելի նշանակալի ձեռքբերումներ էին: Նախ՝ հանգուցալուծումները: Եթե «Գիշեր» պատմվածքում նույնիսկ լավատեսություն կա («Ես գիտեմ, որ կբացվի մեծ առավոտը»), ապա դա ընդամենը վերացական, չպատճառաբանված այն հույսն է, որ կարող է վայփայել մարդն անգամ ամենածանր կենսական հանգամանքներում: «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» պատմվածքի հերոսի անփառունակ մահն ու թաղումն ընդհանրապես ազգային հարցի դատապարտվածությունն է խորհրդանշում խորհրդային կարգ ու դրվածքի պայմաններում: «Ծաղկած փշալարեր» վիպակի ավարտը¹⁰ («Իսկ ես մարդ տեղովս հուսահատվել եմ») անհուսության, դատապարտվածության ուղղակի խոստովանություն է: Գ. Մահարին ստեղծում է անհույս ողբերգականության մի մթնոլորտ, որը բացառում է ժամանակի գրականությանը բնորոշ և իր նախորդ պատմվածքներից մեզ ծանոթ բարոյահոգեբանական հանգուցալուծումների տարբերակները:

Այս ստեղծագործություններում ամենասկսնայտը, որ բազմիցս ընդգծվել է, ճամբարային դժոխքն է, որի մեջ հայտնվել են անմեղ, հանիրավի պատժված մարդիկ: Սակայն «Յիվանդ արդարության» երկրում, կենսապայմանների տարբերությամբ հանդերձ, թե՛ բանտային, թե՛ «ազատ» կյանքը նույն դժոխքի բաղկացուցիչներն են: Յամատարած ու բազմաբնույթ այս ողբերգության մթնոլորտում է Գ. Մահարին ծավալում Լյուդմիլա և Մամոն փոխհարաբերությունը: Մասնագիտական գրականության մեջ այս պատմությունը գնահատվել է

⁸ Շահինյան Գ., Գուրգեն Մահարի, Պէյրուք, 1964, էջ 135:

⁹ Յախվերդյան Լ., Գ. Մահարու արձակի նոր գիրքը: Տես «Սովետական գրականություն» ամս., Ե., 1963, թիվ 8, էջ 112-113:

¹⁰ Այս ստեղծագործության առանձնահատկություններից մեկն էլ սյուժեի և հեղինակային ասելիքի հարաբերակցության հարցն է: Թեև վիպակը կարող էր շարունակվել՝ ներկայացնելով որոշ հերոսների հետագա ճակատագիրը, սակայն ասելիքի առումով այն միանգամայն ավարտուն է:

որպես «սիրո գեղեցիկ ասք»¹¹, որպես սեր, որը կալանավորների ազատության պոռթկման սակավ հնարավորություններից մեկն է անազատության պայմաններում¹²: Մինչդեռ իրականում Լյուդմիլա և Մամո համատեղումը ճամբարային կենսապայմանների պարտադրանք է, հնարավոր դարձած անհնարին ու դրանով արդեն իսկ ողբերգություն:

Գ. Մահարու վերոհիշյալ ստեղծագործություններում անտեսված չեն նաև բռնադատողները Դրանք պաշտոնյաներ, իրավաբաններ, պետական քաղաքականությունն իրագործողներ, անվտանգության համակարգի ներկայացուցիչներ են: Զեղինակի բացահայտում-մերկացումներն էլ ավելի են լրջանում, երբ դրանց ուլորտում են հայտնվում նաև խորհրդային քաղաքական կարգախոսները: Նա, կամա թե ակամա, իր ստեղծագործությունների բոլոր էջերում հետևողականորեն ցույց է տալիս խորհրդային կարգի հակահումանիզմը և այդ երկրում մարդու ողբերգական արժեզրկությունը:

Թվում է, թե արձակագիրն ամեն ինչ ասել է հիմնավոր ու ընդգրկուն: Պետական մեքենան միլիոններով խժռում է սեփական ժողովրդին, իսկ երկիրը վերածվել է փաստացի բռնադատվածների և դրա սարսափով գոյատևողների ճամբարի: Մնում է միայն քաղաքական բովանդակության եզրակացությամբ դնել վերջակետը: Ընթերցողի համար այդ եզրակացությունը կասկածից դուրս է. խորհրդային վարչակարգը բռնության, ոչնչացման մեքենա է և չունի գոյության իրավունք: Գ. Մահարին իր ընթերցողին հասցնում է այս եզրահանգմանը, բայց ինքը մնում է նրանից մի քայլ հետ:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՂ ԵՐԳԻՃԱՆՔ

Ատենախոսության երկրորդ գլուխը կազմված է հինգ բաժիններից:

«Երգիծանքը որպես իրականության ընկալման և իմաստավորման կերպ»: Երգիծանքի՝ միայն մարդկային հասարակությանը բնորոշ մշակութային իրողություն լինելով պայմանավորված են իր էական առանձնահատկությունները՝ պատմականորեն կոնկրետությունը և սուբյեկտիվությունը: Այն ոչ թե որևէ իրողության հատկանիշն է, այլ մեր գնահատականը, վերաբերմունքը դրան, որը բխում է երգիծելի վերաբերյալ մեր պատկերացումներից: Սեկին հոգու և մտքի խայտառակություն կարող է թվալ մյուսի համար նույն բանի երգիծելի լինելը: Ճշտել այն, թե տվյալ գրողն ինչն է համարում երգիծելի կամ ինչն է երգիծում, նշանակում է ճշտել նրա ներքին ազատությունների սահմանը: Երգիծանքի հանդգնությունն իր կաշունության մեջ է և ոչ թե իրողության երգիծելի լինել-չլինելու կամխորոշվածության: Երգիծանքին բնորոշ անձնահատկություններից են նաև հանկարծակիությունը և չափազանցումը: Թեև երգիծականն ու ողբերգականն աշխարհին ուղղված էականորեն տարբեր հայացքներ են, սակայն մի կետում կարող են համընկնել: Դա այն դեպքն է, երբ երգիծանքն էլ կենտրոնանում է հասարակության կամ հասարակականորեն նշանակալի մարդկային արատների ընդգծման ու մերկացման վրա: Երկու դեպքում էլ ստեղծագործողի նպատակը նույնն է՝ մերժումը: Չկա բացարձակ երգիծական կամ ողբերգական, կա կենսական իրավիճակ, որը գրողի

¹¹ Պապոյան Ա., Ծաղկած փշալարերի հայ արձակը, Ե., 1999, էջ 143:

¹² Գասպարյան Գ., Ապրելու իրավունք: Տե՛ս Մահարի Գ., Ծաղկած փշալարեր, Ե., 1988, էջ 9:

համապատասխան օժտվածության, աշխարհընկալման առկայությամբ կարող է ինաստավորվել որպես երգիծանք կամ ողբերգություն: Երգիծողը (եթե անգամ ինքն իրեն է երգիծում) ավելի բարձր, հեռու է կանգնած մարդու, կյանքի, աշխարհի կարգ ու դրվածքի արտաներից¹³: Կենսական իրադրության ողբերգականորեն ինաստավորումն ուղեկցվում է հուզական հագեցածությամբ: Երգիծաբանի կեցվածքում ելակետայինը ոչ այնքան սիրտն է, որքան միտքը: Ընդ որում, այդ մոտեցումը պարտադիր պայմանականություն է նաև երգիծանքն սպառողի համար: Չէ՞ որ երգիծանքը լիակատար ներգործության համար պահանջում է սրտի կարճաժամկետ անզգայացում¹⁴: Երգիծողը հաղթանակած աշխարհայացքի, մարդու խորհրդանիշ է:

Միշտ չէ, որ ծիծաղը երգիծանքի արդյունք է. նաև երգիծանքի ամեն դրսևորում չէ, որ ծիծաղ է հարուցում: Ծիծաղը որոշակի հույզեր արտահայտող մարդկային վարքի ձև է: Երգիծանքի (երգիծականի) և ծիծաղի (ծիծաղելիի) փոխհարաբերության հարցի քննարկումներում հաճախ ծիծաղը և ծիծաղելին արժևորվում են միայն որպես երգիծանքի (երգիծելիի) ածանցյալ: Մինչդեռ ծիծաղը մարդու ֆիզիոլոգիայով պայմանավորված հատկանիշ է՝ հաճախ երգիծանքից դուրս ու անկախ (մարդու հիացումի, գոհության, հաղթական ծիծաղը): Ինչ վերաբերում է կենդանիների հարուցած ծիծաղին, ապա, կարծում ենք, ավելի ճիշտ է հետևյալ մոտեցումը: Նրանց վարքը, արտաքինը, շարժ ու ձևը ծիծաղելի է ըստ մարդու ընկալման, բայց ոչ միշտ հենց այն դեպքերում, երբ մեզ մարդկային հատկանիշներ են հիշեցնում: Հաճախ մարդու վարքը, բնավորությունն ենք ճանաչում, բնութագրում կենդանիների հետ համեմատության միջոցով (արջի քայլվածքը, կապիկի նման ժամառվելը և այլն): Այսինքն՝ մարդու մեջ ենք տեսնում կենդանուն բնորոշը և ոչ թե հակառակը: Երգիծանքի ծիծաղը անպայմանորեն այլ որակ է, որովհետև այն ինաստավորվում է գեղափոխական, այսինքն՝ հասարակական, բարոյաինքնազանցական 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: Ծիծաղով ժխտումը կարող է լինել նույնիսկ անարխիկ, թագ ու պսակից, ծիսական-պաշտամունքային անձեռնմխելիությունից զրկող: Հենց դրանով էլ այն ծիծաղի օբյեկտին զրկում է պաշտպանվելու հնարավորությունից:

«Երգիծանք՝ հակառակ կենսական հանգամանքների»: Գ. Մահարու ստեղծագործության առանձնահատկություններից է երգիծանքը և այնքան նշանակալի, որ կարելի է համարել նրա արձակի աղը: Այդ երգիծանքն ինքնաբուխ է, մարդկային իր նկարագրից անբաժան և կարծես նույնիսկ տրամաբանությանն ու իրեն բաժին հասած ճակատագրին հակառակ: Գրողի ոճի էական հատկանիշի՝ արցունքների միջից ժպիտի ակունքը դիպուկ է բնորոշել Վ. Դավթյանը. «Կյանքի տառապանքներն ու դառնությունները և գրողի բնե զվարթ, հումորի մեծ զգացումով օժտված խառնվածքն էր, որ միանալով ստեղծեցին մի ինքնատիպ ոճ...»¹⁵: Հակառակ դեպքում նա պիտի դառնար տառապանքի քառուղի իր ճակատագրի ողբասացը: Համարյա ամենքի ու ամեն

¹³ Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990, с. 17.

¹⁴ Бергсон А., Смех, М., 1992, с. 12.

¹⁵ Տե՛ս «Գրական թերթ», Ե., 1962, 16 նոյեմբերի (թիվ 46):

ինչի վրա տարածվող իր երգիծանքից պաշտպանված չէ նաև ինքը՝ հեղինակը: Դա նրա երգիծանքի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն է: Թերի, արատավոր աշխարհի մասնիկը լինելու գիտակցումը և այդ աշխարհը ժխտելու կարողությունը ստեղծագործողի ազնվության դրսևորումներից է: Նա իր դժվարին կյանքի բոլոր փուլերում էլ երգիծելի առատ նյութ է գտնում: Առաջին և ինքնատիպ օրինակներից մեկը մանկական ավարի կույր ծիու պատմությունն է «Պատանեկություն» վիպակում: Գրողի իր բնատուր շնորհքի և գրելու նկատմամբ իր վերաբերմունքի ողջ լրջությամբ, հանրահայտ գրող դառնալու երազանքով հանդերձ՝ նա թեթևությամբ երգիծում է և իրեն՝ որպես գրողի, և իր գրական վաստակը¹⁶: Այդպիսին է կյանքի դառնությունները գրականություն բերող Գ. Մահարին նույնիսկ ավելի ծանր, անույս իրավիճակների նկարագրություններում: Ծամբարային 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: Իր ապրած կյանքի մասին Գ. Մահարին հօգուտ իրեն կողմնակալ կարծիքի կուրուքուն չի ունեցել: Ընդհանրառական, ինքն է խոստովանել իր ապրածի մեջ թե՛ մեղանշումի, թե՛ սխալի առկայությունը, որից էլ ծնվել է միակ սփոփանքը. «... դու անկեղծ եղար, քո մոլորությունների մեջ անգամ անկեղծ»: Բայց նա ավելի չի լրջացրել առանց այդ էլ հաճախ ցավալիորեն անտանելի գոյությունը: Նախընտրել է երգիծել կյանքն իր լավ ու վատով, ճիշտ ու սխալով, օրինաչափությամբ ու պատահականությամբ՝ սկսելով իրենից և հավատարիմ մնալով իր բնույթին. «Ժպտալով էլ կմեռնես: Ես գիտեմ քո անտանելի բնավորությունը»¹⁷:

«Երգիծանքի պարադոքսալությունը»: Գ. Մահարու արձակին բնորոշ է երգիծված նյութի անսովորությունն ու անսպասելիությունը, որն արտահայտվում է կյանքում նաև լուրջը, նույնիսկ ողբերգականը երգիծելու տրամադրվածության ձևով: Էջմիածնում կուտակված գաղթականների վիճակի նկարագրության ողբերգական լրջությունը հանկարծ ճեղք է տալիս միանգամայն մահարիական և անսպասելի մտքից. «... թռչում է հողը, ցանվում է դիակների երեսներին ու թվում է, որ ահա, ահա նրանք կարող են փռշտալ»¹⁸: Պատումի մթնոլորտի այսպիսի ընդմիջարկումը լրջորեն տարբեր է նրա ոճին բնորոշ չարաճճի երգիծանքից, որով հաջողությամբ շարադրվել են հարյուրավոր էջեր: Օրինակ՝ նույն վիպակից («Պատանեկություն») վերևում բերված դրվագին նախորդող և հաջորդող գլուխներում նկարագրվող դեպքերը (կոտորածի սարսափների մեջ իր անունը մոռացած պատանին, փողոցում հայտնված որբերի առօրյան և այլն): Ահա մի քանի պատկեր տաժանակրության տարիներից: 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»¹⁹: «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» պատմվածքի ողբերգական մթնոլորտում էլ գրողը գտնում է գեղարվեստական կառույցի ճիշտ տեղը, ուր ծավալում է իր երգիծանքը (կնոջն Առաքելի գրած նամակը): Այլաբանական այդ տեսքստի գեղարվեստական և գաղափարական գերխնդիրը ոչ թե պատմվածքի ողբերգա-

¹⁶ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 137, 217-218, 388-389:

¹⁷ Նույն տեղը, էջ 411:

¹⁸ Նույն տեղը, էջ 90:

¹⁹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 181:

կան մթնոլորտը բեռնաթափելն է, այլ ճիշտ հակառակը՝ երգիծանքով ողբերգությունը խտացնելը: «Հայկական բրիգադում» այլ հարաբերակցությամբ են ներկայանում ողբերգականն ու երգիծականը: Այստեղ գերիշխող համայնապատկերային մթնոլորտը 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»²⁰: Ողբերգականի և երգիծականի սովորական ընկալում ունեցող որևէ գրող «Ուրախ գիշեր» (1968) պատմվածքում ներկայացվող պատկերը կարող էր առիթ դարձնել հետադարձ հայացքով սրտաճնլիկ վերապատումների համար: Գ. Մահարին, սակայն, ողջը նկարագրում է մեղմ ժպիտով՝ առանց ավելի խորացնելու արդեն իսկ աննախադեպ ողբերգությունը: Նույնպիսի մի դառը ժպիտով էլ ներկայացվում է տաժանակրության դատապարտվածների հետմահու վիճակը: Պատկերը հնարամտորեն մտահղացվել է Ճամբարի «կոմենդանտի» վրա իջած շփոթեցնող զարմանքի ձևով (ինքը, կարգադրիչը, տնտեսվարը ողջ են. ապա ո՞վ է դագաղով թաղվելու պատվին արժանացած ննջեցյալը):

Գ. Մահարին ողբերգականի ու երգիծականի համադրությունը սովորաբար իրականացնում է ողբերգականի մեջ երգիծականի, համառաբերման ձևով: Այդպես նրա երգիծանքը դառնում է հնարամտությամբ, առանձնակությամբ, ինքնատիպությամբ լի, բայց նաև վտանգավոր գաղափարական ու գեղարվեստական խաղ: Գ. Մահարու հետ կարելի է բանավիճել, նույնիսկ չընդունել նրա տեսակետները, բայց նա ստիպում է դուրս գալ ծանոթ մտտեցումների ու զնահատականների սահմաններից, ստեղծում է գեղարվեստի ընկալման մի մթնոլորտ, որում ընթերցումը դադարում է պարապը լցնող զբաղմունք լինելուց:

Գ. Մահարու ստեղծագործության այդ առանձնահատկության վերաբերյալ հայտնի են Լ. Հախվերդյանի²¹ և Ս. Աղաբաբյանի²² մեկնաբանությունները, որոնք մոտավորապես նույնն են կենսամյութի իրական ողբերգականության մեղմացում՝ պատումի մեջ գիտակցաբար երգիծանք հավելելով: Բացատրությունը համոզիչ է: Հոգեկան սահմանային վիճակում հայտնված մարդու պարադոքսալ վարքի մասին է ասված, որ ծիծաղը կարող է դրսևորվել որպես լացի ավելցուկ: Իսկը Գ. Մահարու և իր հերոսների վերաբերյալ ասված դիտարկում: Կարծում ենք՝ անձի հոգեկերտվածքով պայմանավորված ստեղծագործական այս առանձնահատկությանն այլ բացատրություն փնտրելը պակաս արդյունավետ է, քան փաստն իբրև ինքնաբերական ստեղծագործական ելայան դրսևորում ընդունելը:

«Քաղաքական երգիծանքը»: Գ. Մահարու երգիծանքում քաղաքական թեմատիկան եղել է ամենախնդրահարույցը: Այդ երգիծանքի առանցքային գաղափարներից մեկն այն է, որ հայ ժողովրդի համար ճակատագրական 20-րդ դարի սկզբում լուրջ սխալ էր միջկուսակցական պայքարով հրապուրվելը, կուսակցական շահը համազգայինից գերադասելը: Նրա այս տեսակետը միայն ազգային ավանդական կուսակցությունների վրա չէ որ տարածվում էր: «Մենք սոցիալիստներ ենք...» (1919) հողվածում նա տաքմապալի մտահոգությամբ էր գրում Հայաստան հասնող քաղաքական նոր ալիքի՝ բոլշևիզմի մասին. հեղափոխության, քաղաքական իշխանության հնարավոր փոփոխության հեռանկարի մեջ ազգի մնացորդի գոյատևմանը լուրջ սպառնալիք էր տեսնում: Նրա

²⁰ Краткая литературная энциклопедия, т. 3, М. 1966, с. 690.

²¹ «Սովետական գրականության» ամս., Ե., 1957, թիվ 10, էջ 135:

²² Աղաբաբյան Ս., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1959 թ., էջ 123:

քաղաքական երգիծանքի ամենակզբունքային մասը վերաբերում է դաշնակցական կուսակցության ազգափրկիչ գործունեությանը: Այս-այն հզոր երկրի փեշերից կախված, խեղճ ու խնդրարկու, ծուռվիզ արհամարհվածի մի պատկեր է անձնավորված Հայաստանի և լորդ Քերզոնի զրույցի տեսարանը²³: Դրան հաջորդող գլուխը («Արարտյան միջ կան ապագա պատմաբանի համար հում նյութեր») ծայրեծայր ծաղրն է դաշնակցական գաղափարախոսության, որը ներկայացվում է որպես պաթետիկ ճամարտակություն, կյանքից կտրված անլրջություն:

«Այրվող այգեստանները» Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի առանցքային ստեղծագործությունն է, որում դրսևորվեց դրա ուժն ու թուլությունը: Թեև վեպը եղած-անցածին ուղղված ետադարձ հայացքի արդյունք էր, բայց առաջադրած քաղաքական խնդիրների չլուծվածությամբ մշտապես ընկալվելու է իբրև ժամանակակից հարցադրումների ստեղծագործություն: Վեպում Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքը դրսևորվում է գեղարվեստական տարբեր միջոցներով՝ բառ-բնութագրերից («անկատար նահատակ», «անցյալ կատարյալ նահատակ» և այլն) մինչև ծավալուն պատկերներ: Բնորոշ օրինակ է տասներորդ ասքուն Օհանես աղայի և Արամի հանդիպման ու զրույցի տեսարանը: Բառագործածության մակարդակում Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի մի առանձնահատկությունն էլ երկդիմի, թափանցիկ ակնարկն է: Հարմար տեղում նա դաշնակցական կուսակցության գործունեությունը հեզուն է հենց իրենց բառապաշարին բնորոշ արտահայտությունների գործածությամբ («յանուն յեղափոխական նպատակայարմարութեան»²⁴ և այլն): Սակայն հարկ է նշել նաև, որ Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի դրսևորման այս հնարանը բերեմն դարձել է չափազանց անզիջուն և ակնհայտորեն կծու: Բնորոշ օրինակ է զբռնացող ավանակին «նախածեռնող մարմին» խոսուն արտահայտությամբ «մեծարելը»: Քաղաքական երգիծանքի գլուխգործոց է վարժապետ Գևորգի կողմից «Վասպուրական»-ի մեկնությամբ կառուցված պատկերը հինգերորդ ասքուն: Դաժանության չափ անզիջող է Գ. Մահարու ստեղծած պատկերի երգիծանքը. ողբալի է երկիրը, որի մեծամեծ որդիները սրանցպեսներն են: Հերոսի անհարկի պաթետիկ ոճն ավելի է ընդգծում պատկերի ողբերգական բովանդակությունը, դառնում ինքնամերկացում, խտացնում չարիքի մի տեսակի (սնապարծություն) ազգային նկարագիրը: Վարժապետ Գևորգի կերպարը ողբերգական չէ, բայց մարմնավորում է ազգային ողբերգության պատճառներից մեկը:

Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքի ոլորտում է նաև պատմական անցյալ և պատումի ներկա փոխհարաբերության հարցը: «Այրվող այգեստաններում» դրանք խորհրդանիշ-պատկերներ են առավելապես, եթե անգամ դրսևորվում են պատմական կոնկրետությամբ (անցյալի վկայություն-հուշարձաններ, պատմական գործիչներ ու ինչ-ինչ փաստեր): Հեղինակն այդպես ավելի հեշտությամբ է ընդարձակում պատմական փորձի ընդհանրացման տարածքն ու ժամանակը: Վանի Ուրարտական բերդը, Շամիրամը, դարավոր եկեղեցիները, Սենեքերիմ արքան, ազգային սրբություններ կան խորհրդանիշներ դարձած աշխարհագրական օբյեկտները, նաև «երկիր որդվոց մեծամեծաց» արտահայտությունը մեր անցյալի միջականցված ընկալման խորհրդանիշներից են: Այդ միջը ավանդաբար մի բովանդակություն ունի՝ փառավոր-հերոսական: Սակայն դժվար չէ նկատելը, որ «հակա-հերոսական ներշնչումով

²³ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 387-388:

²⁴ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 102:

յղացուած»²⁵ վեպին հարիր չէր գալու այդ ավանդական ըմբռնում-իմաստավորումը: Արծակագիրը գիտակցաբար գնացել է ճիշտ հակառակին՝ միֆի քայքայմանը, կեցության ապամիֆականացմանը: Դրանից է, որ Վանա բերդը Օհանես աղային թվում է «բլուզների» բնակատեղի: Անցյալի փառքի խորհրդանիշը մեկ ներկայանում է որպես «մի հանելուկային, զարգանդելի քարե երեւոյթ»²⁶, մեկ՝ արհամարհելի և այլն: Ապամիֆականացման բնորոշ օրինակներից մեկն էլ տասնութերորդ ասքում Սենեքերիմ արքային ներկայացնելու ձևն է: Յետաքրքիր է, որ այս պատկերը Գ. Մահարին կառուցել է որպես Սեդրակ աղային երագուն եկած տեսիլք: Արքայի հագ ու կապին, փառագուրկ վիճակին միանգամայն համահունչ են և իր խոսքի բառապաշարն ու ոճը: Ողջը թշվառությամբ, տրագիկոմիզմով է ներծծված: Գողղի ասելիքն ակնհայտ է. լրջագույն սխալ է նոր ժամանակներում մեր պարտվողական կենսակերպի, խեղճության պատճառը միայն օտարների մեջ փնտրելը: Մենք առաջին հերթին մեզ պիտի լավ ճանաչենք, մեր սխալները և թուլությունները ընդունել-խոստովանելու չափ արիություն, սթափություն ունենանք:

Գ. Մահարու քաղաքական երգիծանքը ներառել է նաև խորհրդային իրականության որոշ իրողություններ, որոնք պաշտոնական գաղափարախոսությունը ճանաչել էր որպես կուսակցական, մարքս-լենինյան գծից շեղում: Միանգամայն այլ հարց է, որ նույնիսկ թույլատրելի սահմաններում նրա երգիծանքը մանավանդ մեր օրերում կարող է ենթատեքստային բովանդակություն ձեռք բերել՝ վերաբերելով ընդհանրապես քաղաքական ռեժիմին:

Գ. Մահարու արծակը կենսապատմային է, որի շնորհիվ իր 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:

«Երգիծանքի լեզվական դոսևորման հնարները»: Ինսքուս-ինքնօրինակ խոսքը Գ. Մահարու տարերքն է, բացարձակ ազատության գոյակերպը, որի մեջ հաճախ չի էլ նկատվում մահարիական ժպիտի, հումորի, հեզմանքի, նույնիսկ կսմիթների առատ, ասելիքին միաձույլ ներկայությունը, լեզվական արտահայտման հնարների բազմազանությունը: Բառագործածության մակարդակում այն ոչ միայն երգիծական բառարան է («Ազատ բառարան»), այլ նաև միանգամայն ինքնատիպ բառախաղ: Երբեմն այն ուղղակի անմեղ հումորի, կատակի բովանդակություն ունի, ինչպես «ածող օրիորդի» հպանցիկ պատմությունը²⁷: Ասես նույնպիսի մի կատակ է և «որս է» բառի կոշտ, «նենգափոխված»²⁸ արտասանությամբ ստեղծված բառախաղը: Բայց իրականում զգալիորեն հենց դրանցով է ամբողջանում պատկերի բովանդակությունը:

Գ. Մահարու նախընտրած միջոցներից է և բառի անսպասելի, հնարամիտ, ասես «ոչ իր տեղում» գործածությունը, որով այն ձեռք է բերում ենթատեքստային, իրողական-լրացուցիչ իմաստ, դառնում առաջնային, հեղինակի մտահղացումն իրագործող միջոց: Մասնավորաբար, Օհանես աղայի ավանակին Սիմոն և Փանոս աղաների ավանակների ձայնակցության պատկերը, որը

²⁵ Նշանյան Մ., Երկու խոսք: Տե՛ս Մահարի Գ., Այրուղ ալգեստաններ, Ե., 2004, էջ 10:

²⁶ Մահարի Գ., Այրուղ ալգեստաններ, Ե., 2004, էջ 153:

²⁷ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 83:

²⁸ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 125:

կառուցված է «նախածեռնող մարմին» արտահայտության վրա: Սպանդանոց տարվող հարբուխ ընկած այժի պատկերի առանցքը «բնական լաւատեսութեամբ» զոհի օժտված լինելն է: Օհանես աղայի և Արամի համդիպումը մի քանի առանցքներ ունի՝ «նշանավոր մարդ», «մեծ մարդ», «մեծ գործիչ», «անկատար նահատակ», «անցյալ կատարյալ նահատակ»: Եթե այս դեպքերում ակնհայտ է հեզմանքը (իրոնիա), ապա «Վասպուրական» անվան Գևորգ վարժապետի մեկնությունը («Երկիր որդվոց մեծամեծաց»)՝²⁹ իրականացվել է սարկազմով:

Գ. Մահարին հաճախ է հմտորեն ստեղծում նաև խոսքի ու դրության կոմիզմի պատկերներ: Նորածնի առիթով խնջույքի օրը Օհանեսի թյուրիմացություն-գրույցը Սիմոն և Փանոս աղաների հետ («Այրուող այգեստաններ», Ասք երկրորդ): Իրավաբան Զրանտը 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): Տպավորիչ է նաև 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: Զերոսուհուն հետևելով՝ Գ. Մահարին ձևավորում է մի նոր պատկեր՝ այս անգամ արդեն ներկայացնելով ամուսնու՝ Սեդրակ աղայի կենսական խնդիրը: Արձակագիրն ստեղծում է կերպար, որի կենսական իրադրությունն ինքնին ողբերգական է, սակայն մատուցվում է որպես զավեշտ: «Ծաղկած փշալարերի» հետաքրքիր պատկերներից է «ուտուշ-խմուշի» փիլիսոփա խոհարար Մեսրոպի գլխի եկածի նկարագրությունը: Պատկերում դրության կոմիզմն ավելի է ընդգծվում Մեսրոպի հուսահատական զարմանքով. «-Օո, դու փոսիդն է՞լ չգիտես ինչ է, ի՞նչ հայ ես...»³⁰: Մինչդեռ եղելությունը կենցաղային մի բան էր. փոսփուլները (մկները) կերել էին Մեսրոպի փոգապահուստ կոստիլները (կարտոֆիլները):

Գ. Մահարու երգիծանքում լավագույնս հաջողվող հնարքներից է հեզմանքը: Նա կարող է այնքան տեղին ու դիպուկ հեզմել անհրաժեշտը, որ ասես հենց այնպես շարադրված ծիծաղելի դառնում է ասելիքի էական բաժինը կրողը: Այդպես նա հեզմում է բռնադատվածի, երկրից, կյանքից մեկուսացվածի իր անձը: Առավել տպավորիչ է «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» պատմվածքի նամակը: Գ. Մահարին գլխավոր մեղավորի՝ «դարագոյ հոր» դեմ է ուղղում հնարամտորեն մտածված պատկերի հեզմանքը, որն ավելի է թանձրանում հերոսի համոզմունքի ճիշտ հակառակ բովանդակությունն ունեցող խոսքով. «-Մեր մեծ հայրը չի թողնի, որ մենք սիրիներում կորենք զնանք...»: «Այրվող այգեստաններում» ևս բազմաթիվ են հեզմանքի գործածության դեպքերը: Թեկուզ վարժապետ Գևորգի վերաբերյալ հեղինակի գործածած «մեծարանքները» («ռազմական գործողությունների հմուտ քննալաբան», «նորընծա քարոզիչ», «վիրավորված ատենաբան» և այլն) (Ասք սեպտեմբերի):

Գ. Մահարու արձակուն հնարավոր չէ ամուսնել 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 փիլիսո-

²⁹ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 164, 165, 201-204, 97-98:

³⁰ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 130:

փայլություն (Վանուն Վ. Շեքսպիրի «Օթելլո»-ի բեմադրության արձագանքը, վանեցիների բառապաշարը թարմացրած նորամուծությունների՝ «պրոպականտա», «տեռոր» և «պանթեոն» բառերի օգնությամբ ծավալված պատկեր, որն ավարտում է Յակոբ Կանդոյանի կամիթով և այլն):

Գ. Մահարու երգիծանքի մասին խոսելիս պիտի նկատի ունենալ եական նշանակություն ունեցող մի կարևոր գործոն ևս՝ արտալեզվական միջոցները՝ հերոսի շարժումը, դիմախաղ, դեմքի արտահայտություն և այլն: Այսպես, հնարավոր չէ չնկատել դատապարտված քաղաքական «հանցագործ» պրոֆեսոր քիմիկոսի տխուր-չարաճճի, «մանկական, վարակիչ»³¹ ժպիտը, որն իր փիլիսոփայության և բառախաղի հետևանքն է: Բայց ժպտում է ոչ միայն հերոսը, նաև հեղինակը: Ինչպես, օրինակ, Դոդիկի սիրուն մեղքերի մասին ակնարկը: Գիշտ այդպես էլ հնարավոր չէ չտեսնել «... ցուցամատը սեփական գլխից բարձր բռնած»³² և բառերը հատիկ-հատիկ արտասանող Գևորգ վարժապետին ողջ «հմայքով», երբ ստուգաբանում է «Վասպուրական» բառը կամ Օհանես եղ բորը բացատրում արդի իրավիճակի իր ըմբռնումը, հայ ժողովրդի անցյալի վերաբերյալ իր «պատմափիլիսոփայությունը»: Կամագրկության, ապուշության, ինքնախաբեության և նման այլ արատների մարմնացում Սեդրակ աղան այնքան ամբողջական, անթերի և տեսանելի է վեպում, որ ասես խաղում է բեմի վրա և ոչ թե տող առ տող «հավաքվում» հեղինակի գործադրած բառերով:

ՂԱՌԻՄ ԵՐՐՈՐԳ ՊԱՏՈՒՄԻ ԻՆՔՆԱՏԻՊՈՒԹՅՈՒՆ

Ատենախոսության երրորդ գլուխը կազմված է չորս բաժիններից:

«Կենցաղագրության քաղաքական բովանդակությունը»: «Այրվող այգեստանների» և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տարբերակների վերաբերյալ անդրադարձներում ակնհայտ է վեպի կենսանյութի երկատումը ժանրային պատկանելության հարցի ըննարկումների ձևով: Դրանք վեպի արժևորումը նրանում առևա կենսանյութի որոշ շրջանակներում (Վանի կենցաղագրություն կամ ազգային ճակատագրի հարցադրումներ) պահելու փորձեր են: Արդյունքում ստացվում էր, որ ազգային ամենօրյա կեցության պատկերները, դրանցով հեղինակային ասելիքը հաջողված են և պայմանավորված չեն ազգային-քաղաքական խնդիրներ արտացոլող պատկերների բովանդակությամբ: Բնորոշ օրինակ է Ս. Սարինյանի «ժամանակակից արձակը զարգացման ուղիներում» (1971) ուսումնասիրությունը, որում «Այրվող այգեստանները» քննարկվում է «պատմա-գեղարվեստական» վեպերի շարքում: Վեպում նա կարևորում է թե՛ «պատմության փորձի մեջ» որոշակի փիլիսոփայություն հայտնաբերելու, թե՛ պատմության «նոր դրվագներ յուրացնելու», «ժողովրդի պատմության ... նոր շերտեր»³³ արտացոլելու գեղարվեստական մտքի ձգտումը:

Մանավանդ պատմության փորձը նորովի իմաստավորելու Գ. Մահարու ձգտումն ակնհայտ է, որը երևում է վեպի համար կենսանյութի ընտրությունից: Այն, մեղմ ասած, նկատելիորեն տարօրինակ է. եղեռնի ժամանակների Վանի մասին գրող վանեցի հեղինակն անտեսել է համազգային պարտության և ողբեր-

³¹ Նույն տեղը, էջ 330, 249, 125:

³² Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 97:

³³ Սարինյան Ս., Քննադատությունը և գեղարվեստական զարգացումը, Ե., 1973, էջ 119, 125:

գության մեջ սակավաթիվ ու պարզերես անելու չափ հրապուրիչ փաստերից մեկը՝ Վանի հերոսամարտը: Ինչու՞: Կարծում ենք՝ հարցի պատասխանը հետևյալն է: Գ. Մահարին նպատակ է ունեցել ներկայացնել համազգային քաղաքական ճակատագրի համայնապատկերը և ոչ թե մի դրվագը: Առավել ևս, երբ հակառակ նույնիսկ իրեն բնորոշ հերոսականության՝ Վանի ինքնապաշտպանությունը որևէ չափով չփոխեց 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: Պատմական ժամանակաշրջանի համայնապատկեր էությանը չէր համընկնի հերոսամարտի կարճ ժամանակահատվածի ոգին: Նրան Վանի հերոսամարտը չնկարագրելու համար մեղադրելը հավասարագոր է ամբողջին չհամընկնող դրվագն ամբողջի տեղ անցկացնելու պարտադրանքին:

Պատմական փորձը նորովի իմաստավորելու Գ. Մահարու մոտեցման մեջ կարևոր հանգամանք է նաև հետևյալը: Նա խախտել է եղեռնը հնարավոր դարձրած հանգամանքների մեր կարծրացած ընկալումը: Դրա ամենատարածված տեսակը գլխավորապես մեզնից դուրս ուժերի մեղադրելն է: Մինչդեռ անվիճելի է, որ հեշտ չէ տեղահանել և բնաջնջել բազմաքանակ մի ժողովրդի, որը պատրաստ է դիմակայել արհավիրքին: Բայց համազգային պայքար, ընդդիմություն չձևավորվեց: Ինչու՞: Ժողովուրդը չէ՞ր ցանկանում տեր դառնալ իր գոյատևման խնդրին, հավատո՞ւմ էր թուրքական կառավարությանը, հույսը դրել էր Ռուսաստանի կամ Եվրոպայի՞ վրա, մեր ազգային գործիչների՞ն չէր հաջողվում պայքարի ոգի ձևավորել...

Այս, հնարավոր այլ հարցերի ներքին քննարկումները մեզ են պետք: Մանավանդ այստեղ ազգային սնապարծությունը միայն վնասակար ծառայություն կարող է մատուցել: Ինչպես, օրինակ, այս մեկը: Իբր «պատմագիտական ճշմարիտ ելակետ» ունենալու դեպքում գրողը (Գ. Մահարին – Ս. Ա.) կկարողանար «զեղարվեստական ընդհանրացումների օգնությամբ անմահացնել XX դարի իր պատմության ամենաողբերգական պահին հայ ժողովրդի ցուցաբերած անվեհերության պատմությունը»³⁴: Ոչ թե գոնե Վանի, Մուսա լեռան և նման մի քանի այլ տեղական նշանակության դեպքերի, այլ ... հայ ժողովրդի: Չեղած բանը գրողը ո՞նց անմահացներ: Ավելի նախընտրելի է Գ. Մահարու մոտեցումը, որն ստիպում է ողբերգության մեջ տեսնել մեղքի նաև մեր բաժինը: Նա ընդգծում է դրանցից հատկապես մեկը՝ ազգային գործիչների գործունեության հարցը: Ընդ որում, եթե 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: Յենց այստեղ է (ծովածավալ կորուստների համեմատ անպտուղ գործունեություն), որ Գ. Մահարին հայտնաբերում է երգիծելից, երգիծանքով մերժելին: Որ մենք ցավալիորեն ձախողվել ենք, դա ակնհայտ է, և Գ. Մահարին վերջնական արդյունքի՝ պատմական ճշմարտացիության առումով անառարկելի է: Կուսակցությունների ու իրենց գործիչների վարկն ավելի կարևոր արժեքներ չեն, քան մեր անդառնալի կորուստները: Այլ հարց, որ Գ. Մահարին տանուլ է տալիս ազգային գործիչների կերպարների զեղարվեստական համոզության մեջ:

³⁴ Տե՛ս «Լրաբեր հասարակական գիտությունների» ամս., Ե., 1967, թիվ 10, էջ 108:

Պատմության փորձի մահարիական իմաստավորման այս մոտեցումներով վեպը դիտարկելիս ակնհայտ է դառնում, որ նրա կենցաղագրական պատկերներն ինքնամպատակ կոլորիտային չեն և «Այրվող այգեստանների» միակուռ կառուցվածքն ակնհայտ է նաև վանեցիների առօրյա կեցության պատկերների բովանդակության զարգացումից: Վանն իր շրջակայքով հազարամյակների ընթացքում կայացած ավանդական հայկական բնապատմական միջավայր է՝ բնակեցված ազգային-տեղական կոլորիտը կրող-պահպանող հայերով: Վանեցիներն իդեալականացված չեն նույնքան, որքան որ միջնարդկային 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 առեռին հոգսերով, ավանդաբար հղկված, կայունացած ձևերի ու նորմերի մեջ սովորական դարձած գոյության ամենօրյա զբաղմունքով: Իրենք իրենց աչքում էլ իդեալական չեն, սակայն և՛ իրար, և՛ իրենց հարաբերությունների մեջ լավն ու վատը, կեղծն ու անկեղծն ընդունում են այնպես, ինչպես որ դրանք կան: Դա միջնարդկային հարաբերություններում և յուրաքանչյուրի ներաշխարհում կայունացած համակեցության մի ձև է, որի թերությունների, նույնիսկ արատների բկատմամբ գոնե անտարբեր լինելն ավելի ձեռնտու է, քան այդ համակեցությունը քանդելը: Գ. Մահարին և իր հերոսները լցված են Վանի ու վանեցու գալիքի վտանգվածության կանխագագացումով, տագնապով: Դեպքերի ընթացքն աստիճանաբար ձևավորում է այդ ապագան՝ իբրև անշրջելի և անհատուցելի ողբերգություն: Այն սկսվել է վաղուց, աստիճանաբար, ասես մտահոգվելու առիթ չտվող կյանքի հանգամանքներում, երբ կարելի էր վստահ լինել, որ քանի դեռ կա աշխարհը, լինելու է նաև Վանը: Սակայն ժամանակն աշխատում է վանեցիների դեմ՝ հայի ձեռքով կազմալուծող հարվածներ հասցնելով նրանց համակեցությանը («բլուզներին» թղթերը, Աղթամարի դեպքերը, Պ. Գափամաճյանի սպանությունը, դաշնակցականների բարոյական նկարագիրը և այլն): 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, 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. ի՞նչ սխալներ գործուեցին այդ ճիշտ ճանապարհի (արևմտահայության փրկության – Ս. Ա.) վրայ,- այս մասին է խօսում իմ գիրքը...»³⁵:

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

«Ստեղծագործության մեջ հեղինակի ներկայության ձևերը»: Գ. Մահարու արձակուրդ ամենանշանակալին անշփոթելի գեղարվեստական խոսք հյուսելու վարպետությունն է, որին բնորոշ է նաև հեղինակի ակտիվ, մշտառկա ներկայությունն իր տեքստում: Այստեղ նկատի չունենք միայն այն, որ արձակը զգալիորեն ինքնապատում է, ուր 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

³⁵ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 632:

ապրում դրա մեջ, ինչպես խաղով հրապուրված, ինքնամոռաց երեխան, որն իր հորինած պայմանականությունն ապրում է որպես ռեալություն:

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: Վերջին տարբերակը՝ հեղինակը որպես գործող հերոս, դիտարկվել է կերպարակերտման պոետիկայի համակարգում:

Առաջին տարբերակը դրսևորվում է որպես հեղինակի ուղղակի, անպայմանական միջամտություն շարադրվող տեքստին, գրույց ընթերցողի հետ (հետադարձ հայացք-գնահատական, եղած-անցածի վերապրում («Պատանեկություն» վիպակի «Եղնիկը» գլուխը և այլն): Նաև որպես ռեպլիկ, իմիջիայլոց, բայց տեղին ասված դիտարկում (Երևանում Վ. Տերյանի դասախոսությանը ներկա լինելու առիթով գրողների մասին իր միտքը. «Երբ ես փոքր էի, իմ կարծիքը շատ մեծ էր գրողների մասին ...»³⁶), և անցյալի վերապրմանը զուգահեռ ապրումներ ստեղծագործական ներկայի մեջ, անգամ կարոտի պարադոքսալ զգացում. « Բրուտանոց իմ, բրուտանոց, ինչու՞ եմ կարոտում քեզ...»³⁷: Ստեղծագործելու պահին վիպական գործողություններին միջամտելու Գ. Մահարու ռճական կայուն նախասիրությունը նաև կոմպոզիցիոն հատկանիշ է դրսևորում: Դժվար չէ նկատել, որ գրողի եռագրության («Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին») և «Այրվող այգեստանների» վերջին գլուխները մտահղացվել են նույն սկզբունքով՝ իբրև ստեղծագործությունների մեջ նկարագրվածի առիթով ու վերաբերյալ հեղինակի ամփոփիչ, գնահատողական խոսք գրության օրերի հայացքով:

Մյուս յուրահատկությունը ստեղծագործության գեղարվեստական ժամանակի մեջ հեղինակի մշտապես զգացվող ներկայությունն է: Մխաված չենք լինի, եթե պատումի այդ առանձնահատկությունն ունեցող գործերն անվանենք ռճական պայմանականությամբ հեղինակից չօտարված ստեղծագործություններ: Գ. Մահարին զարմանալիորեն անկաշկանդ, խոսքաշեն պատմող-նկարագրող է: Թե՛ Գ. Մահարին, թե՛ իր հերոսներն առնվազն սակավախոս չեն: Ո՛ր շատ դեպքում հենց այդ անկաշկանդ, ինքն իրեն առաջ մղող, ինքն իր համար նյութ ստեղծող խոսք ու երկխոսությունն է, որ ծավալում է վեպը պատկերից պատկեր: 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, գալիս առաջին պլան, որ ասես ինքն իրեն պարտադրում է իր ստեղծագործությանը: Այսպիսի դեպքերում թուլանում է պատումի գեղարվեստական ուժը. անգամ հաջողված երգիծանքը չի մեղմացնում հեղինակի անցանկալի դերը: Օրինակ, տասնչորսերորդ ասքը, ուր պատմվում է Դավի-Մարինե-Արամ միջադեպի ու հետևանքների մասին, ունի

³⁶ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 169:

³⁷ Մահարի Գ., Ծաղկած փշալարեր, Ե., 1988 թ., էջ 47:

այդպիսի հատվածներ: Բայց հեղինակն ավելի հետաքրքիր է իր վարքագծի մեկ այլ ձևի մեջ, որը կարելի է համեմատել էքսկուրսավարի շախատանքի հետ: Վանի՝ իբրև ժամանակով ու տարածությամբ որոշակի պատմամշակութային իրողության նրա իմացությունն անմրցելի է: Այդ կամավոր հանձնառությունը նա իրականացնում է նախանձելի սիրով ու նվիրունով: Լավ, թե վատ, բարոյապես բարձր, թե ցածր ամեն ինչը նա իր ընթերցողի առաջ բացահայտում է տեղացուն բնորոշ հարազատությամբ, ինքն էլ դրա մասնիկը լինելու անբաբույց սիրով: Իր ստեղծագործության մեջ Գ. Մահարու ակնառու ներկայության ինքնատիպ մի ձևն էլ դրսևորվում է իբրև հերոսի խոսքի իրավունքը յուրացնելու նախատրամադրվածություն: Վեպուն կան բազմաթիվ պատկերներ, որոնցում հերոսների տեղում սկսում է խոսել, նրանց ակնհայտ կամ ենթադրվող ասելիքը շարադրել հեղինակը: Դա կարող է երկխոսության, ներքին խոսքի մաս կամ կոնկրետ այդ իրավիճակում ենթադրվող խոսք լինել: Գ. Մահարին այդ անցումներն այնքան աննկատ է իրականացնում, որ հաճախ նույնիսկ դժվարանում է որոշակիացնելը, թե դա ում խոսքն է՝ հեղինակինը, հերոսինը:

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. Աճեմյանը: Պ. Պռոշյանը, Հովհ. Թումանյանը, Վ. Տերյանը և ուրիշներ այս կամ այն կերպ ներառվում են վեպի տեքստում³⁸: Ճիշտ նույն ձևով Գ. Մահարին վերը նշված ստեղծագործություններում առատորեն օգտագործում է նկարագրվող ժամանակի տարածված երգերի տեքստերից և բանաստեղծություններից հատվածներ: Իրադարձություններն անկախ-օբյեկտիվ հայացքով ներկայացնելու հնարանք է դոկտոր Արեշի օրագիրը, «Երիտասարդության սեմին» վեպի նախավերջին՝ «էջեր հուշատետրից» գլուխը:

Հեղինակի ստեղծագործության յուրօրինակություններից մեկն էլ դրսևորվում է ժամանակ ու զեղարվեստական տեքստի կառուցվածք փոխհարաբերության ձևով: Ակնհայտ է, որ Գ. Մահարու պատմվածքների մեծ մասում և ինքնապատում եռագրության մեջ գերիշխում է ըստ իրադարձությունների ժամանակային հաջորդականության սկզբունքով շարադրանքի տարբերակը. ամեն ինչ այնպես է, ինչպես կա ֆիզիկական իրականության մեջ: Այս առումով տարբերվում են «Ծաղկած փշալարերը» և հատկապես «Այրվող այգեստանները»: Առաջինում վիպակի զեղարվեստական ժամանակը և կառուցվածքն ընդմիջարկված են պատմող հերոսի ձերբակալության, հարցաքննության ու տաժանակրության ճամբարի հասնելու նկարագրության էջերով: Վիպակի հերոսների համար հիմնականում կա մի ժամանակ՝ ներկան: Բայց նրանց մեջ մշտապես առկա է հանիրավի ու բռնությամբ ընդհատված բնականոն կյանքի ժամանակի ցավ ու տառապանքը, այդ ժամանակից դուրս մնացած լինելու արևուրդի զգացողությունը:

«Այրվող այգեստանները» շատ ավելի բարդ կառուցվածք է: Խոսքը ֆաբուլային պատումից սյուժետային հյուսվածքին անցման մասին է: Թե՛ ընդհանրապես վեպի, թե՛ հերոսներից յուրաքանչյուրի համար ժամանակը դրսևորվում է հետևյալ ընդհանուր սկզբունքներով: Ներկան շատ ավելի

³⁸ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 648, 304, 356, 358, 410 և այլն:

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՛ անցյալով, թե՛ ներկայով և թե՛ գալիքով կարող է գոյություն ունենալ միայն նրա համար, ով գիտի և գիտակցում է դա: 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: 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 ներկա անցյալը (Վանի բերդը, պատմական հայտնի գործիչներ, եկեղեցիներ և այլն):

«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 Վանի ու բնակիչների առօրյա կենսակերպի համայնապատկերներով (օրինակ՝ տանհիմնգերորդ սաքը): 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 աբսուրդի՝ զրկվելով ապագայից:

Գ. Մահարին հերոսների ժամանակը ևս կառուցում է գեղարվեստական պատումի տարբեր հնարանքներով: Մասնավորաբար հեշտությամբ նկատելի է նրանց զգալի մասի համար ներկայի մեջ անցյալի ներկայությունը: Այդ սկզբունքով հեղինակն ընթերցողին ծանոթացնում է Մուրադխանյան տան և վարժապետ Քևորգի անցյալին, պատմում Օհանեսի մոր՝ Սրբուհու ամուսնության մասին և այլն: Ժամանակի մեջ վերադարձով է Գ. Մահարին ներկայացնում Իշխանի և Քևորգի հանդիպումը, որը նախորդել է Աղթամարի իրադարձություններին և այլն: Պատումի այս ձևը հնարավորություն է տալիս (մեկը մյուսով ընդմիջարկելով) նկարագրելու նաև նույն ժամանակահատվածում ընթացող տարբեր իրադարձություններ՝ ստեղծելով զուգահեռ ժամանակի գեղարվեստական տպավորություն: Գ. Մահարու հերոսները տարբեր կերպ են ապրում ժամանակ սսված 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 Սիիրանի դեպքում այն խանգարում է և իմաստագրվում գոյությունը: Վերջինիս նման, բայց միանգամայն այլ իմաստավորումով է անցյալը խանգարում, ճնշում Առաքելի գոյությանը («Մշեցի Առաքելը և ուրիշները»): Նրա համար անցյալն ու ներկան ի մի չեկող, ընդհանրության եզրեր չունեցող, անհասկանալիորեն անհամադրելի ժամանակներ են: Անցյալ-ներկա փոխհարաբերության մի տարբերակն էլ ներկայանում է «Մի անգամ գերեզմանատանը» պատմվածքի միջոցով: Այս դեպքում հայտնաբերված-ճշտված կամ վերադարձած անցյալը ոչնչացնում է արդեն ապրված կյանքի ողջ ժամանակի իմաստը:

«Լեզվամտածողությանը բնորոշ առանձնահատկություններ»: Գ.

Մահարու ոճին բնորոշ են ինքնատիպություն ձևավորող մի շարք առանձնահատկություններ: Դրանցից, օրինակ, անսպասելիի, տարօրինակի, անսովորի ձևով խորիմաստ և ինքնատիպ գեղարվեստական լուծումները, որոնք պարադոքսալի դրսևորումներ են: Այս առումով ամենաակնհայտը թերևս նովելն է՝ պատումի հանգուցալուծման բնորոշ առանձնահատկությամբ: Նրա լավագույն նովելները գրվել են բռնադատվածության տարիների կենսափորձով: Գ. Մահարու նովելների մեջ մտահղացման ինքնատիպությամբ առանձնացողներից է «Հայկական բրիգադ»-ը: Սա ազգային հոգեկերտվածքի գեղարվեստորեն հաջողված զննություն է՝ իրականացված կենսական արտակարգ պայմաններում:

Սյուս կարևոր առանձնահատկությունը պատմող հեղինակի լեզվական վարպետությունն է: Նրա կերպարներն ու սյուժեները երբեք արտառոց, տարօրինակ չեն: Ընդհակառակը, կենցաղային են, առօրեական, բայց և չափազանց հետաքրքիր իրենց ավարտուն ինքնատիպությամբ: Ո՛ր դրանում էական դեր ունի Գ. Մահարի արծակագրի գվարթ, դիպուկ լեզուն, անզամ առտնին իրողությունը հետաքրքրաշարժ պատում դարձնելու հմտությունը: Այդպես են հյուսված «Ահ», «Ամմեղ մեղավորներ» և «Արջը ծխամորժով» ստեղծագործությունները:

Գ. Մահարու լեզվամտածողության մեջ պարադոքսալի նկատմամբ հակունը դրսևորվել է գրական մուտքի տարիներից սկսած: Դեռևս չափածոյում հարմար առիթը բաց չէր թողնում բառով, բառախաղով հանկարծակիի բերելու, անսպասելի պատկեր, միտք կազմելու հնարավորությունը: Դրանք միշտ չէ, որ գեղարվեստորեն հաջողված են. երբեմն ակնհայտ է, որ հեղինակը ճիգ է գործադրում ինքնատիպ երևալու, ասելու միտք, որ հիշարժան պիտի լինի իր պարադոքսալությամբ: Բնորոշ օրինակ է «Երկու մայր» (1927) ժողովածուի «Մորս նամակը» (1925-1926) ստեղծագործությունը: Գեղարվեստորեն ավելի տպավորիչ ու հաջողված են այն դեպքերը, երբ գրողը պարադոքսալը «հայտնաբերում է» իր հերոսի վարքում կամ հոգեվիճակում: Դրա դրսևորման կերպերը բազմազան են՝ ողբերգականից մինչև զավեշտականը: 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 միանգամայն համոզիչ են դառնում, երբ նկատի ես ունենում տվյալ հերոսին պարտադրված կենսակերպը: «- Մարդկային աչքերը մեծագույն ճշտությամբ արտահայտում են միայն քանդակագործները... ըստ էության մարդը կույր է»: 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, իսկ կենդանիները մեռած են...»: Այսքանից հետո միանգամայն համոզիչ է պարադոքսալությունն այն դառնալի երջանկության, որն իր չնչինությամբ այլ հանգամանքներում կարող էր և աննկատ մնալ. « Օրինված լինես դու, կյանք. կարելի է ազատ կերպով շնչել այս մաքուր, պաղ, պաղպաղակի նման փխորժելի օդը՝ առանց խախտած լինելու օրենքը»: Այսպես Գ. Մահարին և իր հերոսը ճամբարային տաժանակրության մեջ հայտնաբերում են հանգամանքներին բնորոշ պարադոքսներ, որոնցից ամենաանբացատրելին թերևս հետևյալն է. «Եթե այս է

կյանքը և սրանով էլ պիտի վերջանա՝ ապա պետք է ամեն ինչ փորձել, տանել ամեն դառնություն և որքան շատ դառնություն՝ այնքան լավ»³⁹:

Գ. Մահարու արձակը հաճախ հերոսի ներաշխարհում ոչ ստանդարտ-սովորականի դիտարկում է: Իբրև դրա և հեղինակի՝ «տրագիկոմիկական հյուսվածքի երևելի վարպետ» լինելու ապացույց՝ մասնագիտական գրականության մեջ սովորաբար վկայակոչվել է⁴⁰ «Պատանեկություն» վիպակից մոր և որդու (Արշակ) հանդիպումը: Բնորոշ օրինակ է վաթսուհամյա մարդու վարքը, որը «դատապարտված էր քսանհինգ տարվա բանտարկության» և, որքան էլ տարօրինակ է, «չափազանց լավ էր զգում իրեն»: Այնհայտ է, որ Գ. Մահարին այստեղ վարպետորեն լուծում է ռճական դժվարին խնդիր, որ է լացի ու ծիծաղի համադրումը: Եթե փորձենք բնութագրել հերոսի ողբերգական հոգեվիճակից անբաժան այդ ծիծաղը, ապա այն կարելի է համարել լացի ավելցուկ:

Ե՛վ ողբերգականը, և՛ երգիծականն իրավիճակների զուտ մարդկային, սուբյեկտիվ ընկալումներ են, ուրեմն և՛ հարաբերական: Գ. Մահարին և իր հերոսը կյանքն այդ հարաբերականության մեջ էլ տեսնում ու ապրում են: Դրա համար էլ կենսական փաստերի վերաիմաստավորումները միանգամայն հնարավոր ու համոզիչ են՝ թեև պարադոքսալ՝ իրենց էությանը: Լավագույն օրինակներից մեկը «Սև մարդը» (1960) պատմվածքի Իվան Սարոկինի կնոջ և քաղխորհրդի կոմունալ բաժնի վարիչ Բուրդենկոյի պատմությունն է: Վերջինիս զրպարտությամբ ինքը հայտնվել է Սիբիրում: Գ. Մահարին ողբերգությունից հոգեբանական պատրանք-վրեժխնդրությամբ դուրս արծնել փորձող կերպարի համար լավագույն լուծում է գտել:

«Խորհրդանիշ պատկերները»: Գ. Մահարու արձակն աչքի է ընկնում նաև խորհրդանիշ պատկերներով, որոնք վերաբերում են կոնկրետ կենսական կամ պատմական փաստերի, բայց ընդհանրապես համանման դեպքերի իմաստը սպառող գեղարվեստական փաստեր են: Դրանք հիմնականում քաղաքական բովանդակություն ունեն և անվիճարկելի ճշմարտություններ են:

Արձակագրի միտքը տևականորեն զբաղված է եղել համաշխարհային նշանակության իրադարձությունների բովում անճարակ ու թշվառ հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի խնդիրներով: Դրա դրսևորումներից է «Մայր Յայաստան» նկարով մտահղացված ամենատպավորիչ պատկերը «Երիտասարդության սեմին» վիպակի «Դաշտն Արարատյան» գլխում: Ընդ որում, կենսական փաստն իր հանդգությամբ շատ ավելի տպավորիչ ու ողբերգական է, քան հայկական միջավայրից դուրս, այդ ազգի կացության միայն ընդհանուր ու վերացական իմացությամբ օտարազգի մարդու ստեղծած նկարի տպավորությունը զոնե այնպես, ինչպես Գ. Մահարին է ներկայացնում. «... Թորշմած, կախված երկու դատարկ ստիճքները, ցնցոտիներ, վշտից աղավաղված դիմագծեր, քաղցի, տառապանքով և մահվան սարսափով լեցուն աչքեր, մի գարուն և մի ամառ տեսած երեխայի դիակը ոսկրացած բազուկների վրա...»:

Խորհրդանիշ պատկերի անմոռանալի օրինակ է տարբեր տարիների ստեղծագործություններում հանդիպող նույն, սակայն իրարից էակամորեն զանազանվող պատկերը: Խոսքը գրքով սարքված օջախի վրա սեփական տրեխը եփող արևմտահայ գաղթականի մասին է («Գյուղերի երգը», 1924-26): «Երիտասարդության սեմին» վիպակում պատկերի հերոսը գաղթական է՝

³⁹ Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 274, 152, 122, 121:

⁴⁰ Հախվերդյան Լ., Մտորումներ, Ե., 1984, էջ 120, Աղաբաբյան Ս., Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ. 1, Ե., 1986, էջ 546 և այլն:

«քաղցած, մերկ, անօգ ու անտիրական»։ Նա թիթեղե ամանի պղտոր ջրի մեջ եփում է իր տրեխը՝ օջախում վառելով Րաֆֆու «Կայծեր»-ը (1883-87)։ Ընդ որում, օջախում հենց այդ գրքի հայտնվելը պատահականություն չէ, մանավանդ որ գաղթականը գիտի «գրի սևն ու սպիտակը»։ Նրա խոսքը հեղինակի մտահղացած 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 ու՞մ գրքով եփեմ ես գահրումարը»։ Ազգային-ազատագրության բոլոր ծրագրերի և ամեն տեսակ գործունեության անհույս դատապարտվածության ու պատրանքայնության ողջ ողբերգականությունն է խտացված այս պատկերում։ Սեփական տրեխն ուտելով գոյատևելու հույսին մնալը և «Կայծերն» այրելը դաժան իրականությունն առանց զուևավորման ընդունելու կյանքի պարտադրանքն է։ Պատկերի վերջին տողն էլ շատ է նման ողբերգական տեսարանի վրա իջնող մռայլ վարագույրի. «Իջնում էր ծանր, մղձավանջային երեկոն»⁴¹։ Իսկ երեկոն ծանր ու մղձավանջային է ոչ միայն և ոչ այնքան հենց այդ օրվա ու այդ ճակատագրի առունով, որքան՝ որպես հայոց գալիքի խորհրդանիշ։ Ազգային-քաղաքական ճակատագրի մահարիական պատկերների համակարգում կարելի է իրտարկել նաև ազգային գործիչների վարքն ու գործունեությունը ներկայացնողները։ Այդպիսին է «Սանկություն» 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, ուր իշխում է կուսակցական կուրությունը, անսկզբունքայնությունը, դավադրամետ մթնոլորտը։

Խորհրդանշական պատկերների մահարիական լեզվամտածողությունն ինքնատիպ դրսևորումներ ունի նաև հանիրավի դատապարտված մարդու աքտորական-ճամբարային կյանքի նկարագրություններում։ Դրանք խորապես ապրված տառապանքի ու մորմոքի, բողոքի և ըմբոստության անմոռանալի թանձրացումներ են։ Պատահական չէ, որ նրա 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 իրեշի պես հսկայածավալ երկրով մեկ խժժում է սեփական գավակներին։ Սիբիրյան սառնամանիքի, մարդու ֆիզիկական ու բարոյական ոչնչացման «բարձր ցանկապատի ու խիտ փշալարի» 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»։ Կարգ ու դրվածքի բոլոր մանրամասնություններով լավ մտածված և հետևողականորեն պահպանվող բնության 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»։ Նույն իմաստավորմամբ մտահղացված ինքնատիպ մյուս պատկերը մեռած կալանավորներին իբրև

⁴¹ Սահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. երկրորդ, Ե., 1967, էջ 331, 360, 361, 362։

«բևեռային սառցե դամբարաններում»⁴² մնացած փարավոն ներկայացնելն է: Միայն մի էական տարբերությամբ: Եթե փարավոնների մումիաները փառքի, հարստության, արարման ու իշխանության հուշարժաններ են, ապա կալանավորների անդազաղ մարմինները՝ խեղձած ճակատագրերի, բռնադատված իրավունքի, մարդկային անսահման տառապանքի:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ ԿԵՐՊԱՐՎԿԵՐՏՈՒՄ

Ատենախոսության չորրորդ գլուխը կազմված է հինգ բաժիններից:

«Հեղինակի փոխակերպվելը որպես կերպարակերտման նախապայման»: Գրողական աշխատանքը հոգևոր գործունեության ամենաբարդ տեսակներից մեկն է: Վաղուց արդեն դասագրքային ճշմարտություն է գրողների ստեղծագործությունը նկարագրական կամ պատմողական լինելու բնութագրերով տարբերակելը⁴³: Բայց ակնհայտ է այդ բնութագրերի պայմանականությունը թեկուզ և այն պատճառով, որ խոսքային ցանկացած նկարագրություն իրականացվում է պատմելով: Այդպես ստեղծագործության մեջ ամեն ինչը և ամենքը ներկայանում են միայն կողքից դիտելով պատմող-նկարագրող-արժևորող հեղինակի տեսանկյունով: Ասես նա իր ընթերցողին, ստեղծագործության մեջ եղած ամեն ինչից բացի, «զեկուցում է» (Կ. Ստանիսլավսկի) նաև կերպարները:

Սրանից ելնելով՝ կարծում ենք՝ ստեղծագործական այլ նկարագիր (ոչ պատմողական) ունցող գրողներին ճիշտ է ոչ թե «նկարագրող», այլ «վերամարմնավորվող» կամ «փոխակերպվող» բառով բնութագրելը: Վերջին դեպքում գրողի ստեղծագործության մեջ գերակայողն իր ասելիքը փոխակերպվել-վերամարմնավորվելով ցույց տալն է: Ասվածն առավելապես վերաբերում է կերպարակերտման գործընթացին նաև այն դեպքերում, երբ հերոսներ են դարձվում շնչավորված կամ անձնավորված (ասուն) կենդանիներն ու առարկաները, բնության երևույթները: Այս տարբերակի առավելություններից մեկն էլ այն է, որ գրողը պայմանականորեն դադարում է միջնորդ լինել ընթերցողի և իր հերոսի միջև:

Ողջ ասվածը կարելի է ավելի ակնառու դարձնել արտիստին և դերասանին բնորոշ մի քանի իրողությունների հետ համադրությամբ: Բեմական պայմանականություն ենթադրող արվեստի ցանկացած տեսակում դերասանի թռիչքը տեսարանի համար գրված տեքստն անգիր հիշելուց և նախապես մտածված միմիկայի, շարժ ու ձևի հետ ներկայացնելուց այն կողմ չի անցնում: Կ. Ստանիսլավսկին սրանց անվանում է արհեստավոր⁴⁴: Մեծագույն ցանկության, անխոնջ ծիգ 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, որի դեպքում ակնհայտ է լինելիության գաղտնախորհուրդ այն կերպը, որը հաճախ անիմանալի ու անբացատրելի, ինքնամոռաց, իմպրո-

⁴² Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. հինգերորդ, Ե., 1989, էջ 238, 293, 156, 282:

⁴³ Աղաբաբյան Ս., Հայ սովետական գրականության պատմություն. հ. առաջին, Ե., 1986, էջ 435:

⁴⁴ Ստանիսլավսկի Կ., Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը, Ե., 1981, էջ 45:

վիզացված արարումն է: Դրա համար Կ. Ստանիսլավսկին կարևոր է համարում վերապրելու և ցուցադրելու արվեստը⁴⁵:

Գրողի մտահղացած և իրականացրած յուրաքանչյուր կերպար իր ներքին էության և արտաքին բնութագրերի ամբողջությամբ նույնպես կարող է համոզիչ լինել միայն մի դեպքում. եթե նրան հաջողվել է իր մեջ փոխակերպվել-դառնալ մարդու այդ տեսակը: 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 էութուններ, որքան այդ ստեղծագործության մեջ կերպարներ է ստեղծել: Ընդ որում, փոխակերպվել այնքան անգամ, որքան որ կերպարներ են մասնակից ստեղծագործության յուրաքանչյուր պատկերին: Եթե սրան հավելենք նաև հեղինակի (պատմողի) անունից ստեղծագործության մեջ առկա և համարյա անխուսափելի նկարագրությունների անհրաժեշտությունը, ապա ընդհանուր գծերով մոտավորապես կամբողջականանա գրողական աշխատանքի յուրօրինակ դժվարությունը: Բայց ողջ ասվածը լրջորեն թերի կմնա, եթե անտեսենք, որ արտիստը, որքան էլ մեծատաղանդ, ի վերջո արդեն առկա գրական տեքստի մեկնաբան է: Մինչդեռ տաղանդավոր գրողն առաջին հերթին արտիստ է, որը ենթադրում է և՛ չեղածի մտահղացում, և՛ մտահղացածի կատարում: 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:

Ստեղծագործելու պահին գրողի փոխակերպումը ենթադրում է բարդ մի կենսակերպ՝ երևակայական-մտացածին իրականությունը կենսաբանականի պես ապրելու կարողություն: Այս դեպքում տեղին կլինի լսել հենց Գ. Մահարուն. «...Գրական երկի յաջողութեան առաջին պայմանն է, որ տուեալ միւթը ոչ միայն քաջածանօթ լինի գրողին, այլև **ապրուած**: Առանց այս նախապայմանի անխուսափելի է պարտութիւնը»: Իսկ նամակներից մի ուրիշում (եղբորը՝ Խ. Աճեմյանին) ավելի պատկերավոր է ներկայացնում այդ ճշմարտությունը. «Այստեղ, Բալթիկ ծովի ափին նստած Բայթիկը (ինքը՝ Գ. Մահարին - Ս. Ա.) ողջ էութեամբ ապրում է Վանով, Գայոց Ձորով, մարդկանցով՝ որոնք չկան, վայրերով՝ որոնք երազ են: Ո՛ր եթե հիմա պատուհանիս տակով անցնի Տիգրանը կամ Իշխանը, երբեք չեմ զարմանայ, այնքան ուժեղ է այս պատրանքը»: Ստեղծագործական հոգեվիճակին բնորոշ է 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 այգեստաններում» («Ի տուրնջեան ես 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

⁴⁵ Ստանիսլավսկի Կ., Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը, Ե., 1981, էջ 15-103:

իմ դուռը եւ խնդրում եմ, հրամայում, հարկադրում, կարգադրում, որ ես գրեմ իրենց մասին»⁴⁶):

«Գեղարվեստորեն համոզիչ կերպարների ինքնատիպությունը»: Վերն ասվածի 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 հերոսը պատմող հեղինակն է: Այս հերոսը ստեղծագործական յուրահատուկ պրոցեսի արդյունք է, որի մեջ առաջին պլանում, կարծում ենք, հեղինակի փոխակերպումը չէ, այլ հերոսի տվյալ տարիքի փորձի, ապրածի վերհուշն ու վերապրումը: «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին», «Ծաղկած փշալարեր» վիպակների գլխավոր հերոսը հեղինակն է՝ տարբեր տարիքներում: Գ. Մահարին կարողացել է գրելու ժամանակի իր տարիքից առանձնացնել, հեռու պահել և հնարավորինս համոզիչ ներկայացնել իր հերոսի ընկալումների տարիքային առանձնահատկությունները: Դրա փոխարեն, երբ հարկ է համարում, գրության օրերի և տարիքի իր փորձով միջամտում է նկարագրածին: Եթե ի մի բերենք վերհուշի և վերապրումի սկզբունքով Գ. Մահարու ստեղծած ինքնապատումի գլխավոր կերպարի նկարագիրը, ապա կունենանք հետևյալը: 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 առանձնացող⁴⁷:

Գ. Մահարու արձակում շատ ավելի բազմազան են փոխակերպում-վերամարմնավորման արդյունք կերպարները: Դրանցից յուրաքանչյուրը մարդկային ինքնատիպ էություն է, որը ձևավորվել է նկարագրի այնպիսի որակներով, որոնք հեղինակը տեսել է և կարևորել՝ որպես այդպիսին փոխակերպվելով: Այսպիսի մոտեցմամբ դիտարկելի ամենահետաքրքիր ու առատ նյութը կարելի է գտնել Գ. Մահարու լավագույն ստեղծագործությունում՝ «Այրվող այգեստաններում»:

Գլխավոր կերպարը՝ Օհանես աղան, ոչ միանշանակ, բազմաշերտ, կենսականությամբ լի մարդ է՝ արտաքինի, ներքինի և վարքագծի ինքնատիպությամբ անմոռանալի: Նրա կեցությունը ծիսական է՝ ազգային-սոցիալական որոշակի բովանդակությամբ: Ժլատության, հաշվենկատության նրա անխախտ նկարագիրն ընդգծված է յոթերորդ զգայարանի առկայությամբ: Նրա համար աշխարհն սկսվում ու ավարտվում է իրենով և իրեն առնչվող խնդիրներով: Մնացած ամենքն ու ամեն ինչը կարևորվում են միայն այնքանով, որքանով որ մոտ են այդ ուղեծրին կամ հեռու նրանից: Գ. Մահարին գեղարվեստական բարդ խնդիր է լուծել՝ եղբայրներից մահ վարժապետ Գևորգին մարմավորելով: Նա վեպում անհույս անկյալներից մեկն է. պիղծ հոգի, որի գոյությունը նշանակալի է հատկապես ապականությամբ: Գ. Մահարի-վարժապետ Գևորգը հակասակա-

⁴⁶ Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 556-557, 555, 358-360:

⁴⁷ Տե՛ս Խաչատրյան Մ., Հայ ինքնակենսագրական վեպի ժանրային առանձնահատկությունները (20-րդ դարի 20-50-ական թվականներ), Ե., 2010, (թեկն. առեմն.):

նությանը, նկարագրի բազմազանությամբ չէ, որ բարդ է: Նրա մարմնավորման գեղարվեստական հմայքն իր տեսակի ավարտունության, ինքնօրինակ կատարելության և դրա դրսևորումների մեջ է: Վարժապետ Գևորգ մարդու տեսակը մարմնավորված է երգիծանքի հնարանքներով, բայց իրենով խորիրդանշուն է աստօժ արարածի հնարավոր անկման անսահմանության ողբերգականությունը:

«Այրվող այգեստաններում» երկրորդ ընտանիքը, որը համեմատաբար մանրամասնորեն դիտարկվում է ներսից, Միհրան Միրախոբյանինն է: Այստեղ Գ. Մահարին խաղում է հիմնականում երկու կերպար՝ Միհրան և նրա մայրը: Միհրանի կերպարն ամբողջացնելու համար Գ. Մահարին ընդգծում է մի կարևոր հանգամանք: Նա եղբայրասպան է: Անկախ փաստի վերաբերյալ շրջապատի համար մտածված ու տարածված պարզաբանումից, որի մեջ շեշտադրվում է դժբախտ պատահականության հանգամանքը, ինքը լավ գիտի ճշմարտությունը: Յանցանքի դիմաց ստացածը չի երջանկացնում նրան, չի ազատում ներքին դրամայից: Նա չկայացած, շրջապատից մեկուսացած, վերջնականապես ձախողված մարդ է, որի եղբայրասպանությունից ազգի փրկության գործը նազաչափ չի շահում: Սրա «հայրենասիրական պոռթկումը» թուրք զավառապետի թեթևտոլիկ, անառակ, թուրքիայի պատմությանն ու իրական կյանքին անտեղյակ կնոջը հայի ազգային ճակատագիրը ներկայացնելուց այն կողմ չի անցնում: Կերպարի հոգեբանությունը մարմնավորելու առումով ավելի ուժեղ պատկեր է զավառապետի կնոջը նորից տիրանալու և գուցե անգամ սպանելու Միհրանի ներքին պահանջումների նկարագրությունը, որը շաղախված է ատելությամբ, նաև զավառապետից վախով: Գ. Մահարուն, սակայն, ոչ միշտ է հաջողվում պահպանել չեզոքությունը նրա նկատմամբ: Երբեմն առաջին պլան է մղվում հրապարակախոսող, բանավիճող, գնահատող և ոչ թե խաղալով կերպար մարմնավորող հեղինակը (քսաներորդ ասքը):

Վեպի գլխավոր կերպարների մարմնավորման հաջողվածությունը հմայքից չի զրկում ոչ գլխավորներին: Գ. Մահարին նրանց մեծաքանակ, անհատականացված նկարագրերը խաղում է նույնքան վարպետորեն, որով ամբողջացնում է համակեցության բազմազանությունը: Կույր տեսուչ Յամբարձուն Երանյանն ընթերցողին ներկայանում է հեղինակի առավելապես պատմողական խոսքով, որը մասամբ պաթետիկ է, մասամբ հեզմախառն: Այս դեպքում հեղինակի պատմողական-գնահատողական խոսքը հաջողությամբ նպաստում է Յամբարձուն Երանյան մարդու տեսակի գեղարվեստական ամբողջացմանը: Միանգամայն այլ էություն է Վանի կոլորիտի կարևորագույն բաղադրիչներից մեկը՝ Յակոբ 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 պահանջումները: Կենսական բազմաթիվ անհրաժեշտություններից զուրկ այս մարդը, որին, մեղմ ասած, խորթ չեն նկարագրի նաև շատ արատներ, սակայն, երբ տեղը գալիս է, արժանապատվության դաս կարող է տալ Սեդրակ աղային: Վեպի տասնութերորդ ասքում Գ. Մահարին ամբողջացնում է ապուևի սրա վարքագիծն ու նկարագիրը:

Կին հերոսների կենսագործունեության տիրույթն ընտանեկան-միջանձնայինն է: Նրանց ընտանեկան դրության, ճակատագրի, կենսական հանգամանքների, տարիքային և մարդկային նկարագրի տարբերությունն ու բազմազանությունը նորից հիմք է տալիս հիանալու հեղինակի ինչպես կենսիմացությամբ, այնպես էլ իրենից տարբեր՝ այլ սեռի կերպարներ խաղալ-մարմնավոր-

րելու տաղանդով: «Այրվող այգեստաններում» ամենատպալորիչ կանանցից է Մուրադխանյան տան մեծ մայրը՝ Սրբուհին: Թվում է՝ նա պետք է որ շեն-առատ տան երջանիկ ավագի իր օրերը սպառի անկարոտ ու անխռով հոգեկան կեցությանը: Բայց իրականում նա հոգս ու ցավի անխոս, բոլորի ու մեծ տան հոգսի հնազանդ սպասավոր հայ մոր բնորոշ օրինակ է: Գերդաստանի ավագ կնոջ մյուս նշանակալի կերպարը Սիհրանի մայրն է: Ներքին՝ ընտանեկան-կենցաղային հոգս ու խնդիրներից, ամենօրյա կեցության մեջ դրսևորվող նկարագրի բնութագրիչներից զատ՝ նրան հատուկ են նաև հասարակական կյանքի որոշ խնդիրների, իրադարձությունների վերաբերյալ ժողովրդական աշխարհընկալման, վերաբերմունքի բարձրաձայնումները: Նա անփարատ ցավ ունի սրտի խորքում (փեսայի սպանությունը, աղջկա մանկահասակ երեխաների անհայրությունը, դժբախտացած աղջիկը), որին հավելվում է Սիհրանի չստացված կյանքը: Կանանց կերպարների մահարիական խաղը բազմազանության սահմանափակում չունի: Գեղարվեստական մտահղացման և կատարման անմոռանալի ինքնատիպություն է տատմեր Թառիկը: Նրա նկարագիրը շաղախված է ծիսականությամբ: Նա է Վանում ծնունդ ընդունողը, ուրախալի նորություն ավետողը: Յետևաբար, չգրված մի օրենքով իրավասու է նաև մահվան չարաղետ գուժկանը լինել: Յուրաքանչյուր դեպքի համար համարժեք վարքագիծ, խոսքուլարույց՝ ի տեղին բառապաշարով, այլաբանությամբ: Կենսական հանգամանքներին համարժեք են մարմնավորված նաև վարժապետ Գևորգի կին Վերժինը՝ «վայելունի ծարավից խամրող»⁴⁸, Արամ փաշայի խնամքի «դժվարին հոգսը» կամավոր հանձն առած («յեղափոխութիւն կը խաղա»⁴⁹) Սաքրուհին, իրենց շնորհքով, նիստուկացի գարգացածությամբ Վանում նշանավոր, նկատված լինելու ձգտումով կանայք և ուրիշներ: Կանանց կերպարներ խաղալիս Գ. Մահարին հմտորեն բացահայտում է նրանց սեռային առանձնահատկություններով պայմանավորված ներքին անց ու դարձը: 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՝ շունդալից է նրա մուտքը ստեղծագործության տարածք: Բայց որքան հաջողված է այդ կնոջ նկարագիրն ինքնին, իբրև տեսակ, նույնքան էլ չիմաստավորված-չպատճառաբանված է նրա գոյությունը վեպում: Ճիշտ է, իր չարաճճի հմայքով, թե անսպասելի մերժումով (միգուցե երկուսի պատճառով էլ) նա մեկընդմիջտ դառնում է Սիհրանի ներաշխարհի անբաժան բաղկացուցիչը, զուցե անգամ «խանգարում» նրան կին ընտրելու հարցում, սակայն ի վերջո չի որոշակիանում այս կնոջ գոյության իմաստն ինչպես գավառապետի, այնպես էլ Սիհրանի կյանքում, նաև վեպում: Ավելին. թե՛ ինքը, թե՛ իր ամուսինը դուրս են համակեցության այն մթնոլորտից, ուր եկել են ապրելու և պաշտոնական առաքելություն իրականացնելու:

Բազմազան կերպարներ խաղալու կամ մարմնավորելու մահարիական տաղանդը (այն իսկապես «փայլում է»⁵⁰) միայն «Այրվող այգեստաններում» չէ, որ դրսևորվել է լավագույնս: Ահա դրանցից մի քանիսը՝ Պանտիչը, Կարա

⁴⁸ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 230:

⁴⁹ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 383:

⁵⁰ Աղաբեկյան Կ., Գուրգեն Մահարի, Ե., 1975, էջ 230:

Դարվիչը, Մամբրե Մատենճյանը, ընտանեկան-կենցաղային անմոռանալի պատկերներում դրության և խոսքի կոմիզոնով ձևավորված ռամկավար Միհրան Կաքավյանը և կինը՝ Նոյենգարը «Պատանեկություն» վիպակում, «Ծաղկած փշալարերում»՝ կենսական հանգամանքներին հակառակ՝ ողջամտությամբ և իմաստնությամբ զարմանալի Աշոտ դային, ուրբաթախոս, որքան հոգով աղքատ, նույնքան էլ եսասեր ադրբեջանցի Մամոն, «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» պատմվածքում՝ իր ճշմարտության մեջ համառ և կենսական հանգամանքների մահացու վտանգավորությունը «հասկանալ չցանկացող», կոլորիտային Առաքելը, սիրիրյան պատմվածքներում՝ ռուսական միջավայրն իր տիպերով և այլք։

«Ենթագիտակցականի իրողությունները կերպարակերտման մեջ»:

Կերպարներ մարմնավորելիս Գ. Մահարու կարևորած հնարքներից մեկն էլ հերոսների ենթագիտակցական իրողություններն են: Նկատի ունենալով մարդու համար գիտակցականի ու ենթագիտակցականի (այստեղ՝ մանավանդ երագների) վերաբերյալ հոգեբան մասնագետների բացատրությունները, կարելի է պնդել, որ մարդու համակողմանի նկարագիրն արտացոլելու հավակնություն ունեցող արվեստի ցանկացած տեսակ ենթագիտակցական իրողություններն անտեսելու ոչ մի լուրջ հիմք չունի: Եթե գրողը համձն է առնում այդ, ուրեմն փորձում է իր հերոսին դիտարկել ու ներկայացնել մարդու իրական, երկրային նկարագրին ու կեցության մասին պլելի մոտ և համապատասխան, բազմազան ու ընդարձակ ընդգրկումների ոլորտում: Գ. Մահարու երագատես հերոսները «կենտրոնացած են» հատկապես «Այրվող այգեստաններ» վեպում: Հարկ է նկատի ունենալ նաև, որ նրանք առավելապես բնիկ վանեցիներ են: Գ. Մահարու հերոսների երագներին բնորոշ է կամ լինելիքի, կամ դեռևս անհայտ, բայց արդեն եղածի վերաբերյալ տեղեկություն հաղորդելը: Այդպիսի երագներ տեսնում են Օհանեսը, իր մայրը, նաև այլ հերոսներ: Օրեր են անցել Վանի շրջակա բնակավայրերում հայերի կոտորածից, բայց Մխոյից և ընտանիքից դեռևս լուր չկա: Այդ անորոշությունը ցրվում է Վանի պաշարման ժամանակ՝ վարժապետ Գևորգի տեսած երագով: Կանխազգացում երագների մեջ առանձնացողներից է Սեդրակ աղայի տեսածը: Այստեղ խորհրդանիշներն ավելի շատ են և հուշում են հայերի առաջիկա կոտորածը: Ներկայի և պատմական անցյալի գործիչներին մեկտեղելով՝ Գ. Մահարին ստեղծում է ազգային-քաղաքական ճակատագրի փոխաբերական պատկերը: Ինչու՞ պիտի հենց Սեդրակ աղան տեսներ այս չարագույժ երագը: Կամազուրկ, վախկոտ այդ մարդն իր խայտառակության դիմաց իրեն մխիթարում 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 անց ու դարձի նորություններ, որոնց սպասումով է իր ներկան ու ապագան կշռում ողջ քաղաքը: Կանխազգացում կամ նախազուշակ մի խումբ երագներ է տեսնում վեպի գլխավոր հերոսը՝ Օհանես աղան: Ինչպես մախորդ հերոսների, այնպես էլ այս դեպքում այդ երագները և՛ համահունչ են հերոսի նկարագրին, և՛ թխում են նրա կենսական մտահոգություններից:

«Այրվող այգեստաններ» վեպի հերոսները տեսնում են նաև մոտ կամ հեռու անցյալում տեղի ունեցածի տպավորությամբ ձևավորված երագներ: Այդպիսին է Մխոյի երագը Արամի բերած զենքով լի, ծանր կծերը տեղափոխելուց հետո: Նրա տեսած երագում ինչ-որ չարագույժ բան էլ կա. ծանրու-

թյունից երկու կես եղած կժի հատակին երևում է միայն «մի սել ակնոց...»⁵¹: Այս կարգի երազներն ամենից շատ հետապնդում են վեպի ամենաարգահատելի կերպարներից մեկին՝ Միհրանին: Այդպես էլ պիտի լինեք. ինքը լավ գիտի, որ եղբայրասպան է ու ոչ մի կերպ չի կարողանալու գտնել ներքին խաղաղություն: Փեսայի սպանության նախապատրաստության, սպանության ու հուղարկավորության դեպքերը նրա երազներում վերադառնում են հեղձուցիչ մղձավանջի տեսքով, ուր նույնիսկ դժվար է տարբերակել երազն իրականությունից: Միհրանը չի կարող տեսած երազները պատմելով թեթևամալ: Չէ՞ որ խոստովանելու բան չէր իր մեղքը:

Գ. Մահարու հերոսների երազների մասին խոսելիս անհրաժեշտ է դրանցից առանձնացնել իրենց սպանության գիշերը վանահայր Արսեն հայր սուրբի և քարտուղար Միհրանի տեսած երազները: Ընդամենը մի քանի էջի սահմաններում ազգային ողբերգության տպավորիչ պատկեր է ձևավորվում: Ընդ որում՝ դրանք սովորական իմաստով երազներ էլ չեն, մղձավանջներ են, ուր միախառնված են պատմական փորձն ու իրենց սպանելու եկած մարդկանց հետ կոնֆլիկտի վերապրումը: Երազներն էլ, ըստ էության, մահացողի մարող գիտակցության վերջին ակնթաթների ջղագրգիռ կծկուններ են:

Գ. Մահարու հերոսների ենթագիտակցական իրողությունների շարքում կարևոր է նաև կանխազգացումը: Ամենատպավորիչ օրինակներից մեկն Օհանես աղայի մայրն է տալիս: Դա իր մոտալուտ մահվան կանխազգացումն է:

Ժամանակին «Այրվող այգեստաններ» վեպը քննադատվել է նաև հերոսների երազների առատության պատճառով: Սակայն հեղինակի կողմից դա միանգամայն գիտակցված ստեղծագործական ակտ է եղել. «... նրանք (երազների առատության համար իրեն մեղադրողները – Ս. Ա.) չգիտեն, երազներ շատ են տեսնում ծանր եւ անորոշ դրութեան մեջ ապրող մարդիկ, երազներ չեն կարող չլինել բանտերում, Տաճկահայաստանում, Վիետնամում, համակենտրոն ճամբարներում...»⁵²: Արձակագիրը փաստարկում է հերոսների կենսական հատկապես ծանր հանգամանքները: Սակայն վեպի ուշադիր ընթերցումը ցույց է տալիս, որ նա գործնականում իր հերոսների երազատեսությունը իրականացրել է ավելի ընդարձակ հանգամանքներում՝ իբրև ամենօրյա կեցության բաղկացուցիչ:

«Կերպարակերտման միջոցների բազմազանությունը»: Կերպարներ մարմնավորելու համար Գ. Մահարին հաջողությամբ գործադրում է մի շարք միջոցներ: Դրանցից մեկն էլ ստատիկ, գործողություններ չպարունակող պատկերներում հերոսների այնպիսի փոխհարաբերություններ կառուցելն է, որոնցում դրսևորվում են յուրաքանչյուրին բնորոշ հատկանիշները: Այդ պատկերները հաճախ ավարտուն են ոչ միայն զեղարվեստական կատարմամբ, այլ նաև հերոսների քննարկած հարցերով, միջանձնային հարաբերությունների բնույթով: Օրինակները շատ են, ինչպես Օհանեսի կնոջ՝ ծննդկան հարսի և մոր՝ սկեսրոջ մասնակցությամբ ձևավորված պատկերը: Ընդհանրապես Գ. Մահարու հերոսները երբեք չեն «մոռանում» իրենց ով լինելը և՛ մեմակ 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, երկերեսամիություն, դիվանագիտություն, անկեղ-

⁵¹ Մահարի Գ., Այրուղ այգեստաններ, Ե., 2004, էջ 85:

⁵² Նույն տեղը, Ծանօթագրություններ, էջ 558, թիվ 5:

ծություն, նվիրում և այլն, և այլն: Վանի շուկայի մահարիական համայնապատկերը (ինններորդ 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՝ կազմի գնալու նկարագրությունն է:

Գ. Մահարու կերպարակերտման նշանակալի սկզբունքներից է սրբեր չստեղծելը: Չնչին բացառությամբ՝ նրա կերպարներին խորթ չեն բարոյական արատները, վարքի մերժելի դրսևորումները: Նույնիսկ Արսեն հայր սուրբը. ասվում է կիսաբերան, բայց պարզ է, որ նա էլ մարդ է երկրային իր մեղքով (կթվորուհի Դողիկը, լճում խեղդված ամուսինը): Նրանք կենդանի մարդիկ են՝ իրենց շահերով, կենսական բազմաթիվ հանգամանքներին համարժեք վարքագիծ դրսևորելու պատրաստականությամբ ու պարտադրվածությամբ: Միայն թե ակնհայտ է արձակագրի տարբերակված մոտեցումն իր կերպարների արատավորության չափին ու դրա հետևանքներին:

Թերևս պիտի առանձնահատուկ նշել կերպարակերտման մահարիական ակնհայտ սկզբունքներից մեկը ևս: Դա իրար հետ հարաբերվելու, երկխոսելու (գրույց, բանավեճ) կերպարների անկաշկանդությունն է: Նա այնքան վարպետ է կերպարակերտման այդ միջոցի մեջ, որ իրեն թույլ է տալիս «բերել-հանդիպեցնել» այնքան անհամատեղելի, յուրովի ուժեղ մարդկանց, ինչպիսիք են Յակոբ Կանդոյանը և Յամբարձում 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 մնուչ է: Երկխոսության ամռոռանալի պատկերներից մեկն էլ երկու եղբայրների՝ Օհանեսի և Գևորգի գրույցն է քսաներկուերորդ ասքում: Այսպիսի պատկերներն ամբողջ էջեր են լցնում: 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:

Չենց այստեղ է, որ դրսևորվում է կերպարներ խաղալու 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 տանուլ չի տալիս իր մարմնավորած կերպարներին: Նրա հերոսներն ընթերցողի համար ամբողջանում են զգալիորեն հենց խոսքի ու պահվածքի այդպիսի ակտիվ մթնոլորտում:

Կերպարակերտման մահարիական սկզբունքներից մեկն էլ հերոսի խոսքն էականորեն կարևորելն է: Խոսքն ինքը մարդն է՝ բառապաշարով, 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: Բացի դրանից՝ Գ. Մահարու հերոսները հիմնականում բարբառախոս միջավայր են ներկայացնում և նա Վանի կլորիտն ամբողջացնելու համար օգտագործում է նաև տեղի լեզվական հնարավորությունները: Սակայն նրանց խոսքում բար-

բառային բառերը, քերականական ձևերը, նախադասության կառուցվածքային տեղական առանձնահատկությունները հերոսների լեզուն չեն դարձնում բարբառային: Վանի լեզվական կոլորիտին Գ. Մահարին հասնում է առավելապես ոճական մթնոլորտ ստեղծելով:

«Գեղարվեստական համոզությամբ թերի կերպարներ»: Տավոք, Գ.

Մահարին (դա ընդգծված երևում է դարձյալ «Այրվող այգեստաններում») միշտ չէ, որ անթերի է կերպարներ խաղալու փոխակերպում-մարմնավորումներում: Այդպիսին են Գ. Մահարու կուսակցական և հատկապես դաշնակցական գործիչների կերպարները: Անկախ իրենց սոցիալական դիրքից՝ ոչ կուսակցական հերոսները, ովքեր լծված են ամենօրյա կեցության խնդիրներ լուծելու հաճախ ոչ հեշտ աշխատանքին, էականորեն տարբեր են աշխարհընկալմամբ, գոյության գերակայությունների ըմբռնմամբ: Սրանք զուսպ են, շրջահայաց, ունեն իրենց սպառնացող վտանգի գիտակցում և ողջը կորցնելու վախից՝ քչով բավարարվելու պատրաստակամություն: Օհանեսի ցավալի մաքառումն ու մտահոգությունը (թեև եսակենտրոն) մարդկայնորեն հասկանալի է. «- Հասկացանք, ջանք, դրուփներն ծանր է, շան օրի ենք, բայց ի՞նչ կարող ենք անել: Վերցրու գլուխդ, խփի պատին, պատը կը քանդե՞ս: Եւրոպա՞... տղայական խօսքեր. Եւրոպայի թիթը քեզ համա՞ր կը քորուի: Հնչակ, դաշնակ, արմենակ, երեք հայ, երեք կուսակցություն: Մերը հերիք չի, դրսից եկածներն էլ չորրորդ փորձանք մեր գլխին: Իրենց գլուխն ուտի իրենց եղափոխութիւն. ժողովրդին ապրել է հարկաւոր, սեւ օրով, սպիտակ օրով, բայց թող ապրի, թող ապրի՛, ջանք, թող ապրի՛ թող դժուար ապրի, բայց ապրի՛ ...»⁵³:

Կուսակցական գործիչների կերպարակերտման շեշտադրումները և գործադրված միջոցներն այլ են: Ընդ որում, եթե Գ. Մահարին չչափազանցեր էլ դաշնակցականների գործունեության ու նկարագրի մեջ բացասականը, դրանից, մինևույն է, կերպարները չէին շահի: Հասկանալի է, որ խոսքն այստեղ առաջին հերթին գեղարվեստական համոզության մասին է և ոչ թե պատմական փաստացիության: Անգամ պատմավեպերի պատմական ճշմարտացիությունը, եթե կասկածելի էլ չէ, ապա էականորեն պայմանական է: Գ. Մահարին տանուլ է տալիս այս կերպարների նախ գեղարվեստական կատարման, ուրեմն և՛ գեղարվեստական համոզության մեջ: 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 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, ակնհայտորեն երևում է, որ հեղինակը ընդամենը հագել է հերոսի համդերձը, 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 քույլատրելի սահմանը: Նա նաև հարմար առիթը բաց չի թողնում իր կերպար-

⁵³ Նույն տեղը, էջ 217:

ների հանդերձանքից ազատվելու, որպեսզի հենց այդ պահին, այդ պատկերում բանավիճի իր հերոսի հետ, ժխտի նրան՝ կեցության ինքնուրույնությունից զրկելով հերոսին, իսկ ընթերցողին՝ սեփական կարծիքը ձևավորել-ունենալու անկախությունից: Դրանից էլ վեպում երբեմն ձևավորվում են մարտնչող հրապարակախոսության ժանրը հիշեցնող էջեր: Այսպիսի էջերում ակնհայտ է հեղինակի մղկտացող ցավը, երկրի ու ժողովրդի ճակատագրով անկեղծորեն տառապող մտավորականը, բայց դա չի կարող փոխհատուցել, լրացնել այն բացը, որը գոյանում է գեղարվեստականության մեջ:

Գ. Մահարին փորձել է դաշնակցականների, մանավանդ Արամի կերպարը մարմնավորել ներքին երկվություններով, մարդկային անկեղծ դիտարկում-զննահատականների և դրանց հետ կուսակցականի վարքագծի անհամադրելիությանմբ, անգամ խղճի ու գիտակցության կոնֆլիկտով: Անհամեմատ ավելի միագիծ, կուսակցական չոր ու սկզբունքորեն համոզվածի նկարագիր է մարմնավորում արձակագիրը համծին Իշխանի: Բայց անգամ Իշխանն ունի բազմաթիվ կասկածներ իրենց գործունեության արդյունավետության վերաբերյալ (բարի՞ է իրենց գործը, թե՞ չար, պատժիչ գործողությունները ցանկալի արդյունք տալու՞ են, Եվրոպայից ակնկալիք ունենալն արդարացնելու՞ է իրեն, ժողովուրդը երբևէ կընդունի՞ իրենց և այլն⁵⁴): Նրանք անկեղծության պահին ատուն են կենսափորձային այնպիսի ճշմարտություններ, որոնք իրենց պրակտիկ գործունեության նպատակների ճիշտ հակառակն են, սակայն կուսակցականի նրանց վարքագիծը հարկ եղածի չափով պատճառաբանված չէ: Եթե փորձենք Արամի կերպարի օրինակով համապատասխան պատկերներից բնորոշ մտավոր 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 համձն առել և պատրաստ են զոհասեղանին դնել ամենը, ինչ ունեն: Սակայն ակնհայտ է նաև, որ իրենց առաքելությունը կամ չի հասկացվում, կամ չի ընդունվում արևմտահայության միջավայրում:

«Այրվող այգեստանների» կերպարների մեջ մարմնավորման ու նկարագրի յուրօրինակությամբ առանձնանում է նոր զավառապետը: Գ. Մահարին նրան խաղում է՝ ակնհայտորեն շեշտելով որոշ հատկանիշներ. նա Եվրոպականորեն ազատամիտ է, մտածածը տեղում ասելուց (համենայն դեպս, զոնե 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-խրատական է: Անկախ իր ժամանակների առունով թուրք պաշտոնյայի համար սովոր նկարագրից զգալիորն տարբեր ու տպավորիչ իր էությունից՝ այս կերպարն ի սկզբանե լրջորեն կասկած է հարուցում ազատամտությամբ և անծանոթ հայ մարդու (Միհրան) առաջ այդքան ու այդպես միանգամից բացվելու վարքագծով: Բայց ոչ միայն այսքանը: Թուրք զավառապետի այսպիսի նկարագրի համոզիչ կամ անհամոզիչ լինելու խնդրից ոչ պակաս կարևոր է նաև այն հարցը, թե պաշտոնի նշանակողները չգիտեի՞ն նրա հայացքների մասին: Ինչևէ, կերպարը չի համոզում նաև, որ պակաս կարևոր չենք համարում, իր լեզվական կերտվածքով: Ակնհայտ լրջությամբ հյուսված այս կերպարը զարմանալիորեն զերծ է Գ. Մահարու ոճի ամենաբնորոշ տարրից՝ երգիծանքի որևէ տարատեսակից:

⁵⁴ Նույն տեղը, էջ 262-264:

Ատենախոսության **եզրակացություններ** բաժնում իմի են բերվել ստացված գիտական արդյունքները, որոնցից էականները հետևյալներն են:

- 1920-30-ական թթ. խորհրդային իրականության թեմաներով արձակ ստեղծելու Գ. Մահարու փորձերը լի են նորը հասկանալու ձգտումով, կասկածներով ու հարցերով, նաև ժամանակին տարածված սխեմաներով: Նրա պատմվածքները հաճախ «բանավեճ» են գրականությանն առաջադրված թեմաների շուրջ: Այդ ստեղծագործություններում, ինչպես նույն թվականների չափածոյում, արտահայտվել է գրողի նաև հոգեվիճակը, որը կարելի է բնորոշել մարզինալություն հոգեբանական հասկացությամբ:

- Գ. Մահարու արձակում առկա է գրող-ժամանակ հնարավոր փոխհարաբերությունների մի տարբերակ, որը կարելի է ամվանել գրողի ակամա թերասացություն: Դա արտահայտվել է տաժանակրության տարիների նրա կենսափորձն արտացոլող արձակում («Գիշեր», «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները», «Ծաղկած փշալարեր»): Թե՛ բռնադատվածների, թե՛ «ազատության մեջ» դեռևս ապրողների անմարդկային կենսակերպի պատճառն արձակագիրը տեսնում է անհատի պաշտամունքի մեջ: Սակայն խորհրդային իրականության և ճամբարային կյանքի նրա պատկերների ընդգրկումն այնքան խորքային է ու ընդարձակ, որ նկարագրված արտատների և թերությունների մերժումը ծավալվում, համակարգին վերաբերող ընդգրկման է հասնում:

- Թեև Գ. Մահարուի թատերգության բնագավառում մնալուն արժեքներ չի ստեղծել, բայց երգիծանքի նրա առաջին հայտերից մեկը եղավ այդ ժանրով՝ «3 ագիտ օպերետ»: Այն զեղարվեստորեն թերի է և թունդ հակադաշնակցական: Սակայն հետագա տասնամյակները ցույց տվեցին, որ երգիծանքը նրա համար ոչ թե հատկապես դաշնակցականների դեմ գործադրվող զենք է, այլ ստեղծագործական և մարդկային նկարագրի առանձնահատկություն, իրականության ընկալման և իմաստավորման կերպ:

- Համարյա ամենքի ու ամեն ինչի վրա տարածվող Գ. Մահարու երգիծանքից պաշտպանված չէ նաև ինքը թե՛ կենցաղային, թե՛ ճակատագրական կենսական հանգամանքների նկարագրություններում: Դա արտահայտությունն է մի կողմից՝ արատավոր աշխարհի մասնիկը լինելու գիտակցման, մյուս կողմից՝ ինքն իրենից բարձր լինելու, ինքն իրեն հաղթահարելու կամք ու կարողության առկայության: Սա ևս Գ. Մահարու երգիծանքի առանձնահատկություններից է:

- Երգիծանքի պոետիկային բնորոշ հանկարծակիության հատկանիշը Գ. Մահարու արձակում դրսևորման տեղով անսպասելի է, բովանդակությամբ՝ պարադոքսալ: Նա երգիծում է կենսական այնպիսի իրողություններ, որոնք, թվում է, երբեք չեն կարող երգիծելի լինել: Դա հաճախ արտահայտվում է որպես ողբերգականի և երգիծականի համադրում: Այդ տեղում նրա գրականությունը վտանգավոր խաղ է իր ընթերցողի հետ: Արձակագիրը դա գիտի, դրանից ոչ միայն չի զգուշանում, այլև ասես անգամ հաճույք է ստանում: Ողբերգականը՝ երգիծանքով, լացը ծիծաղով շաղախելը Գ. Մահարու հոգեկերտվածքով պայմանավորված ստեղծագործական անհատականության (ոչ թե ինչ-որ գաղափարական կանխադրույթի կամ նախապես մտածված ստեղծագործական ծրագրի) ինքնաբուխ դրսևորումներից է:

- Գ. Մահարու արձակում զգալի մաս է կազմում քաղաքական երգիծանքը, որը վերաբերում է հատկապես դաշնակցականների և՛ ամենօրյա գործունեությանը, և՛ ազգափրկիչ գաղափարախոսությանը: Նրա քաղաքական երգիծանքում ընդգծված արտահայտվել է պատմական անցյալի ապամիֆակա-նացումը՝ որպես ազգային սնապարծությունից ազատագրող միջոց, որպես

ազգային գործիչների անխոհեմության պատճառով ներկայի մեջ անցյալի փառավորության արժեքերկան բացահայտման հնարանք: Խորհրդային իրականության վերաբերյալ նրա անգամ քաղաքական բովանդակության երգիծանքը, ողջ սրությամբ համղերձ, համենայն դեպս մնում է պաշտոնապես թուլատրվածի սահմաններում, եթե, իհարկե, անտեսենք որոշ ստեղծագործությունների հավելյալ ակամա քաղաքական բովանդակությունը:

- Թեև Գ. Մահարու արձակը ներծծված է երգիծանքով, բայց այն իրականում ստեղծագործություն է կյանքի դառնությունների ու ողբերգությունների վերաբերյալ: Համենայն դեպս, նրա երգիծանքում ընդգծված հնարներից են բառախաղը, բառի անսպասելի, վերախնաստավորված գործածությունը, դրության և խոսքի կոմիզը, զավեշտը, հեզմանքը և այլն: Այս շարքում չդասվող, բայց մահարիական ոճին բնորոշ իրողություն է երգիծանքի արտալեզվական միջոցների գործածությունը (հերոսի շարժումն, դիմախաղի, դեմքի արտահայտության, խոսքի հնչերանգի և այլնի նկարագրությունը) որն առավել տեսանելի ու լսելի է դարձնում խոսքով ներկայացվածը:

- «Այրվող այգեստանների» վերաբերյալ գնահատականներին բնորոշ է երկատվածությունը. բարձր է գնահատվել Վանի և վանեցիների կեցության համայնապատկեր նկարագիրը, մերժվել են ազգային-քաղաքական ճակատագրի, ազգային (հատկապես դաշնակցական) գործիչների վերաբերյալ պատկերները: Մինչդեռ այդպիսի երկատող մոտեցումն անընդունելի է մեթոդաբանորեն: Վեպի մտահղացումը միակուռ է: Վանի և վանեցիների կեցության համայնապատկերները որքան էլ լի են կենցաղագրությամբ ու առօրեականությամբ, միևնույն է, ինքնանպատակ չեն: Դրանք համակեցության, դարերով ինքնակարգավորված այն կենսակերպն են ներկայացնում, որը քայքայվում ու անդարձ կորստյան է մատնվում հենց ազգային-քաղաքական հանգամանքների բերումով: Այսինքն՝ նրա ազգագրական պատկերներն էլ ունեն նույն պատմաքաղաքական բովանդակությունը:

- Ձեռնարկելով վեպի գրությունը՝ Գ. Մահարին աչքի առաջ ունեցել է համազգային քաղաքական ճակատագրի համայնապատկերը և ոչ թե մի դրվագը: Հակառակ 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, զոնե ոչ էական կորուստներով դուրս գալը, այլ ուղղակի ողբերգական ու անդառնալի կորուստները: Հերոսամարտի կարճ ժամանակահատվածի ոգին չէր համապատասխանի պատմական ժամանակաշրջանի համայնապատկեր էությանը:

- Գ. Մահարու պատումի էական առանձնահատկություններից է պատմող հեղինակի նշանակալի և բազմազան ֆունկցիան իր գեղարվեստական հյուսվածքում: Դրա դրսևորումներից է հեղինակի մշտառկա ներկայությունը իր տեքստում ոչ միայն որպես գործող հերոս, այլ նաև ուղղակի, անպայմանական միջամտություն շարադրվող տեքստին: Ավելի հետաքրքիր է ստեղծագործության գեղարվեստական ժամանակի մեջ հեղինակի մշտապես զգացվող ներկայությունը: Մրա ձևերը բազմազան են: Էականներից մեկը նրա անկաշկանդ, խոսքաչեն պատմող-նկարագրողի նրա վարքագիծն է, որը մնան է էքսկուրսավարի աշխատանքին: Դա հրաշալիորեն ծառայում է Վանի բնակիչների ամենօրյա կենսակերպը, կենսատարածքը ներկայացնող պատկերների ձևավոր-

մանը: Պատումի մյուս կարևոր հատկանիշը հերոսի ասելիքն իր պատմողական խոսքին ձուլելու նախասիրությունն է:

- Մահարիական ոճի առանձնահատկություններից է նաև զեղարվեստական տեքստի կառուցվածքի և ժամանակի որոշակի փոխհարաբերությունը: Ներկա, անցյալ, ապագա փոխհարաբերության բազմազանությամբ նա ձևավորում է ոչ թե սյուժե, այլ ֆաբուլա, անսկիզբ-անվերջ, զուգահեռ ժամանակների զեղարվեստական մթնոլորտ: Ժամանակի տարբեր տիրույթներում և ժամանակը տարբեր ձևերով են ապրում նաև հերոսները:

- Գ. Մահարու պատումի իրողություններից մեկն էլ պարադոքսալի նկատմամբ հակումն է: Դա սովորաբար դրսևորվում է իբրև սյուժեի նովելային կառույց, լեզվական (մտքի) անսպասելի, հանկարծակի խաղ, հերոսի հոգեվիճակ և վարքագիծ:

- Մահարիական արձակույժ ասելիքը հաճախ խտանուն-ընդգծվում է խորհրդանիշների ձևով: Դրանք բազմազան են, կենսական զանազան ճշմարտություններ ընդհանրացնող, սակայն հիմնականում վերաբերում են մեր պատմական ճակատագրի էական իրողություններին և խորհրդային երկրի հանրիավի բռնադատված մարդկանց:

- Գրական-ստեղծագործական աշխատանքը ծանր հոգեկան գործուճեություն է, որում հաջողության կարևորագույն նախապայմաններից է հեղինակի փոխակերպման բնատուր կարողությունը: Դրա շնորհիվ գրողը ստեղծագործելու պահին մտովի փոխակերպվում, դառնում է իր մարմնավորած հերոսը, այլ կերպ ասած՝ երևակայությամբ խաղում է այդ կերպարը:

- Գ. Մահարու արձակույժ էական մաս են կազմում պատմող հերոսների կերպարները, որոնք ստեղծվել են իր կենսափորձի վերհուլ-վերապրումով: Ինքնապատում ստեղծագործությունների այս հերոսներին բնորոշ է հոգեկերտվածքի, լեզվամտածողության, վարքագծի համոզությունն ըստ տարիքի և կենսական հանգամանքների: Դրա արդյունքում Գ. Մահարու վերհուլ-վերապրումը մանուկ հերոսի մեջ հայտնաբերում է գոյության երջանկությունը, պատանու մեջ՝ կյանքի ճանաչողությունը, հասուն տարիքի մեջ՝ հասարակական ճշմարտություններ հայտնաբերողին, կյանքը զմահատողին:

- Շատ ավելի բարդ ու բազմազան են Գ. Մահարու արձակի այն կերպարները, որոնք հեղինակի փոխակերպում-վերամարմնավորման արդյունք են և հաջողվել են այնպես ու այնքան, ինչպես ու ինչքան որ հեղինակին հաջողվել է իր մտահղացած զեղարվեստական-պայմանական տարածության ու ժամանակի, կենսական հանգամանքների մեջ խաղալ-մարմնավորել նրանցից յուրաքանչյուրին:

- Գեղարվեստորեն համոզիչ կերպարներ ստեղծելու համար արձակագիրը գործադրել է մի շարք միջոցներ՝ հերոսի ներաշխարհի ենթագիտակցական իրողությունների արտացոլում, դիմանկարների կերտում, հերոսի էության բազմաշերտության ցուցադրում, անկաշկանդ երկխոսություններ ու ներքին խոսք, լեզվական կոլորիտ և այլն: Հաջողված կերպարներ խաղալիս եթե նույնիսկ զգացվում էլ է հեղինակի ներկայությունը, համենայն դեպս, ինքն առաջին պլան չի գալիս, «թույլ է տալիս» հերոսին դրսևորել իր տեսակն ու իրականացնել ազատ գոյակերպի իր իրավունքը:

- Միանգամայն այլ է զեղարվեստական գոյակերպն այն հերոսների, որոնց դեպքում Գ. Մահարու գործադրած փոխակերպում-վերամարմնավորումը չի ստացվել: Դրանց մեջ՝ հատկապես դաշնակցական գործիչներինը: Եվ ոչ այն պատճառով, որ արձակագիրը միշտ չէ, որ պատմականորեն օբյեկտիվ է: Այլ

առաջին հերթին գեղարվեստական կատարման՝ այդ կերպարների հեղինակային մարմնավորման պատճառով: Ակնհայտորեն երևում է, որ հեղինակը հագել է հերոսի հանդերձանքը, դրել դիմակ և չի ապրում նրա մտահոգությունները, ճակատագիրը, հոգելիճակը: Նա նույնիսկ բաց չի թողնում հարմար առիթը, որպեսզի ազատվի հանդերձանքից ու դիմակից, բանավիճի, հակառակվի նրան՝ իր իսկ մտահոգացած կերպարին զրկելով գեղարվեստական կեցության ինքնուրույնությունից:

Ուսումնասիրության հիմնական արդյունքներն արտացոլվել են հետևյալ հրապարակումներում:

1. Գուրգեն Մահարու արձակի պոետիկան, ԵՊՀ-ի հրատարակչություն, Ե., 2011, 305 էջ:
2. Քաղաքական թերասացությունը Գուրգեն Մահարու արձակում, Էջմիածին ամս., 2005, թիվ ԺԲ, էջ 99-113:
3. Խորհրդանիշ պատկերները Գուրգեն Մահարու արձակում, ԲԵՅ ամս., 2006, թիվ 1, էջ 95-100:
4. Պարադոքսալի դրսևորումները Գուրգեն Մահարու արձակում, ԲԵՅ ամս., 2006, թիվ 3, էջ 131-142:
5. Գուրգեն Մահարու «սահմանագծի» չափածոն, Էջմիածին ամս., 2007, թիվ Զ-Է, էջ 99-113:
6. Գուրգեն Մահարու երգիծանքի յուրօրինակությունը, ԳԱԱ -ի ՇՀՀԿ, Գիտական աշխատություններ, 2007, թիվ 10, էջ 95-103:
7. Երգիծանք և ծիծաղ. նկատառումներ, ՊԲՀ ամս., 2008, թիվ 1, էջ 105-113:
8. Գուրգեն Մահարու երգիծանքը, ԼՀԳ ամս., 2008, թիվ 1, էջ 157-164:
9. Գուրգեն Մահարու ինքնահաստատումն արձակում, Հանդես ամսօրեայ, Վիեննա, 2008, թիվ 1-12, էջ 399-423:
10. Երգիծանքի լեզվական միջոցները Գուրգեն Մահարու արձակում, Բագին ամս., Պէյրութ, 2009, թիվ 1, էջ 63-70:
11. Подсознательное в образах Г. Мааря. Вестник Балтийской педагогической академии., С.-П., 2009, вып. 90, с. 22-29.
12. Քաղաքական երգիծանքը Գուրգեն Մահարու արձակում, Հայկազեան հայագիտական հանդես, Պէյրութ, 2009, թիվ ԻԹ, էջ 231-249:
13. Կենցաղագրության նշանակությունը Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպում, ԳԱԱ-ի ՇՀՀԿ, Գիտական աշխատություններ, 2009, թիվ 12, էջ 5-16:
14. Հեղինակը Գուրգեն Մահարու արձակում, ԼՀԳ ամս., 2010, թիվ 1-2, էջ 297-309:
15. Կերպարակերտման պոետիկան, Կանթեղ (հոդվ. ժող.), 2010, թիվ 4, էջ 3-7:
16. Կերպարակերտումը Գուրգեն Մահարու արձակում, Լրատու (հոդվ. ժող.), Ստեփանակերտ, 2010, թիվ 2, էջ 121-140:
17. Եղելություն, պատմություն և ազգային ինքնագիտակցություն, Վէմ ամս., 2011, թիվ 2, էջ 23-30:

АГАДЖАНЯН СЕРГЕЙ АРАРАТОВИЧ

ПОЭТИКА ПРОЗЫ ГУРГЕНА МААРИ

Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.02 – Армянская литература новейшего периода.

Защита состоится ____18____04____2012г. в __14³⁰__ на заседании ученого совета 012, действующего в Ереванском государственном университете, по адресу: Ереван, ул. Абовяна 52а.

РЕЗЮМЕ

Диссертация посвящена прозе одного из самобытных писателей советской армянской литературы, Гургена Маари. Основной целью исследования является раскрытие особенностей поэтики его прозы. Результаты исследования классифицированы и представлены в четырех главах: «Писатель и время», «Сатира в прозе Г. Маари», «Своеобразие повествования», «Создание образа». Получены следующие основные результаты.

Рассказы Г. Маари 1920-30-х годов часто представляют собой «дискуссию» вокруг предложенных литературе тем. В этих произведениях отражено также душевное состояние писателя, которое можно охарактеризовать психологическим понятием «маргинальность».

Охват его произведений, относящихся к советской действительности и лагерной жизни, настолько глубок, что отрицание описанных пороков и недостатков развивается, достигает системного объема, благодаря чему он невольно превращается в противника подобного образа жизни.

Сатира для Г. Маари является не оружием, направленным именно против дашнаков, а особенностью творческой и человеческой натуры, способом восприятия и осознания действительности. От его сатиры, распространяющейся практически на всех и вся, не защищен даже он сам, в описаниях как бытовых, так и судьбоносных жизненных обстоятельств.

Характерное поэтике сатиры свойство внезапности в прозе Г. Маари неожиданно в проявлении, а по содержанию – парадоксально. Перемежание трагического сатирой, слез – смехом является стихийным проявлением творческой индивидуальности, обусловленной его душевным складом (а не следствием какой-то идеологической предпосылки либо заранее задуманной творческой программы).

В политической сатире Г. Маари четко отражена демистификация исторического прошлого. А политическая сатира относительно советской реальности, невзирая на всю свою остроту, остается в рамках официально дозволенного, если, конечно, не принимать во внимание дополнительный, полученный невольно, политический оттенок некоторых произведений.

Хотя проза Г. Маари пропитана сатирой, в действительности она является произведением о горестях и трагедиях жизни. К сатирическим приемам Г. Маари относятся игра слов, неожиданное употребление слова в новом, ином, смысле, комизм положения и речи, юмор, ирония, сарказм и так далее. Стилю Г. Маари присуще использование внеязыковых средств сатиры.

Описание сцен из жизни и быта обитателей Вана в «Горящих садах» несет в себе то же историко-политическое содержание, что и образы, касающиеся национально-политической судьбы, национальных деятелей.

Начиная работу над романом, Г. Маари видел перед собой общую картину национальной политической судьбы, а отнюдь не очаги самозащиты (Ван, Муса лер и другие). Дух героической борьбы, ведущейся в течение непродолжительного периода, не соответствовал бы панораме исторической эпохи. Обвинение его в том, что он не описал героическую битву Вана, равнозначно принуждению к выдаче эпизода за нечто целостное.

К существенным особенностям повествования Г. Маари относится значимая и многообразная роль повествующего автора в сплетаемой им художественной канве (постоянное присутствие автора, прямое, безусловное вмешательство в излагаемый текст и так далее). Наиболее интересно постоянно осязаемое присутствие автора в художественном времени своего произведения, формы которого довольно разнообразны. Одной из наиболее существенных является его непосредственность, его роль рассказчика, мастера слова. Стиль ведения беседы является стихией Г. Маари. Его манера автора-повествователя подобна работе экскурсовода. Она чудесным образом служит формированию образов, представляющих ежечасный быт, жизненное пространство обитателей Вана. Другим важным признаком повествования является присвоение автором права слова героя или его манера переплетать речь героя со своим повествовательным словом.

Еще одной из особенностей стиля Г. Маари является определенное взаимодействие структуры художественного текста и времени. Многообразием отношений настоящего, прошлого и будущего он формирует не сюжет, а фабулу, художественную атмосферу параллельных времен, без начала - без конца. В разных областях времени и по-разному переживают время и его герои.

Одной из характерных черт повествования Г. Маари является склонность к парадоксальному. Она обычно проявляется как новельная структура сюжета, неожиданная, внезапная игра слов (мысли), душевное состояние и поведение героя.

В прозе Г. Маари образы зачастую сгущаются, подчеркиваются посредством символов, которые в основном относятся к знаковым событиям нашей исторической судьбы и несправедливо осужденным людям советской страны.

В литературно-художественном произведении одной из важнейших предпосылок успеха является врожденная способность автора к перевоплощению. Благодаря ей писатель в момент творчества перевоплощается, превращается в созданного им героя, иными словами – играет в своем воображении эту роль.

В прозе Г. Маари существенное место занимают образы повествующих героев, созданные через воспоминания, переосмысление своего жизненного опыта. В результате, его воспоминания и переживания раскрывают в маленьком герое – счастье существования, в юноше – познание жизни, в зрелом человеке – открывателя жизненных истин, человека, ценящего жизнь.

Гораздо более сложны и многогранны те образы Г. Маари, которые являются результатом перевоплощения автора и удались настолько, насколько ему удалось сыграть, воплотить каждого из них в придуманном им условно-художественном пространстве, времени и жизненных обстоятельствах.

Для создания убедительных образов прозаик применил такие средства, как: отражение подсознательных переживаний внутреннего мира героя, написание портретов, демонстрация многоплановости сущности героя, раскованные диалоги и

внутреннее слово, языковой колорит и так далее. Даже если при воплощении удавшихся образов ощущается присутствие автора, тем не менее, он не выходит на первый план, а «позволяет» герою проявить свою натуру и осуществить свое право на свободное существование.

Совершенно иным представляется художественный способ существования тех героев, в случае которых попытка Г. Маари к перевоплощению не состоялась. Среди них особо выделяются дашнакские деятели. И не потому что прозаик не всегда объективен с исторической точки зрения, а, в первую очередь, по причине художественного исполнения.

Полученные научные результаты имеют как теоретическое, так и практическое значение и могут быть использованы в научной и образовательной сфере.

SERGEY ARARAT AGHAJANYAN
THE POETICS OF GURGEN MAHARI'S PROSE

Thesis for degree of doctor of science (Philology), specialty 10.01.02 - "Modern period of Armenian literature"

The defense of the thesis will be held at ...14³⁰... on ...18... 04... 2012 at the session of the Special Board 012 HAC (Higher Attestation Commission) to award degrees under the Yerevan State University. st. Abovyan 52 a.

SUMMARY

The thesis is devoted to the prose of one of the most original writers of the Soviet Armenian Literature, Gurgen Mahari. The main purpose of the study is to reveal the characteristic features of the poetics of his prose. The results of the research are classified and presented in four chapters: "The writer and time", "Satire", "The originality of Narrative", "Image Making".

The following results are obtained.

G. Mahari's stories written in 1920-30 are often considered to be a kind of debate on the existing literature themes. These works also reflect the writer's emotional state, which can be characterized by the concept of psychological marginality.

The scope of his works related to the Soviet reality and camp life, is so deep that the negation of the described vices and defects develops, obtains a volume of system, so he unwittingly becomes the enemy of such a lifestyle.

Satire for G. Mahari is not a weapon just directed against the Dashnak, but a special feature of the creative and human nature, a way of perceiving and understanding reality. From his satire, practically spreading over everyone and everything, is not protected even he himself, taking in to account the descriptions of both everyday occurrences and fateful life circumstances.

The feature of unexpectedness is typical of the poetics of satire in G. Mahari's prose is unpredictable by the place of its sudden manifestation and paradoxical by its content. To blend tragic and satire, cry and laughter is a spontaneous manifestation of the creative personality, conditioned by his mentality (not a consequence of the ideological background or pre-conceived creative programs).

It is clearly reflected the demystification of the historical past in G. Mahari political satire. A political satire on Soviet reality, with all its sharpness, remains within the officially permitted, if we, certainly, ignore the additional involuntarily obtained political overtones of some works.

In spite of the fact that G. Mahari's prose is saturated with satire, in reality it is the work of the sorrows and tragedies of life. In G. Mahari's satire the pun is considered to be one of devices as well as the unexpected, usage of unexpected, reconsidered usage of a word, the comic element, sarcasm, irony of a state and speech and so on.

The extralinguistic means of satire are typical of G. Mahari style.

The description of scenes from of Van inhabitants' life and lifestyle in "Burning Orchards" has the same historical and political content as the images concerning the national political destiny, the national figures.

Starting to work on a novel, G. Mahari saw before him a general picture of the national political destiny, rather than the centre of self-defense (Van, Musa Ler and others). The spirit of the short-time heroic struggle did not correspond to the panorama of the historical era. Blaming him for not describing the heroic battle of Van is equivalent to the enforcement to present the episode which is not the part of whole as something holistic.

One of the essential features of G. Mahari's narrative is considered to be the author's significant and various function manifested in its art canvas (the author's constant presence, direct, unconditional intervention in a composing text and so on). The author's permanent presence in literary-artistic time of his works is more interesting. His forms are different. One of the most essential forms is considered to be his ingenuousness when he supports the role of a narrator, a master of words. The style of conversation is the element of G. Mahari. His manner of an author-narrator is similar to the work of the guide. It corresponds to the formation of images representing the daily life, living space, and the inhabitants of Van. Another important feature of his narrative is the author to appropriate the right to hero's word or his preference to intertwine the hero's speech with narrative.

One of the peculiarities of G. Mahari style is a definite interaction of the structure and time of literary text. By using the variety of relationships of past, present and future, he creates not a plot rather than a story, without beginning and end, the literary-artistic atmosphere of times. The heroes also live in different domains of time and experience different time.

One of the characteristic features of G. Mahari's narrative is his inclination to paradox. It usually manifests as novel structure of the plot, language /mental/ unexpected, sudden pun, emotional state and behavior of a hero.

In G. Mahari's prose the main idea is emphasized by the forms of symbols, which are mainly related to significant events of our historical destiny and unjustly convicted people of the Soviet country.

In a literary-creative work you can figure out one of the most important prerequisites of success that is the author's innate ability to transform. Owing to it the writer in the process of creative work transforms by thought he becomes his embodied heroes in other words - he plays this role in his imagination.

In G. Mahari's prose comprise mostly the images of narrating characters, which are created by his recollections, rethinking his life experiences. As a result, his recollections-experiences reveal the happiness of existence in the little heroes, life cognition of the adult man and a discoverer of life truths, a man who estimates life in maturity. It is much more complex and different to consider the images of G. Mahari's prose, who

are the result of the author's transformation/impersonification of the author and are successful as well and as much as well and as much the author succeeded in playing and embodying each of them in literary-conventional space and time created by him.

To create literary convincing images the writer has used a great number of means such as a reflection of unconscious reality of the hero's inner world, the creating of portraits, a demonstration multi-strata of heroes' essence, uninhibited dialogues and inner speech, language coloring and so on. On playing successful heroes even if you can be aware of the author's presence, however, he does not come to the fore, and "allows" the hero to manifest his type and implement the right to free existence.

Other heroes' mode of existence differs as in this case G. Mahari's transformation-impersonification is a failure. It refers first of all to Dashnak leaders. It is not explained with the reason that the writer is not always objective from a historical point of view. It is explained first of all with peculiarities of artistic performance.

The obtained research results have both theoretical and practical significance and can be used in scientific and educational spheres.