

ԽՈՐՀՐԴԱՍԻՇ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՅԱՐՈՒ ԱՐՁԱԿՈՄ

Ս. Ա. ԱՐԱՋԱՆՅԱՆ

Գուրգեն Մահարու արձակին, ինչպես յուրաքանչյուր տաղանդավոր գրողի ստեղծագործությանը, բնորոշ է ներկայացված կենսական փաստին, մարդկային տիպին յուրահատուկ ընդհանրականն ընդգրկելու ձգտումը: Հաճախ դա այնքան է հաջողվում, որ նրա արձակի առանձին դրվագներ գեղարվեստորեն ավարտուն, ամբողջական ստեղծագործության տպավորություն են թողնում: Այդպես ձևավորվել է Գ. Մահարու արձակի այն առանձնահատկությունը, որը կարելի է բնորոշել դրվագայնություն բառով¹: Այսինքն՝ արձակ, որը ծավալվում կամ գոյանում է առավելապես ոչ թե սյուժետային հետևողական հյուսվածքով՝ «Ֆաբուլային հետաքրքրաշարժությամբ»², այլ կենսական ինչ-ինչ իրավիճակներին բնորոշ մանրամասնություններով ու այդ իրավիճակներում հայտնված մարդկանց վարքի, ներաշխարհի մանրագնին դիտարկումով՝ «բնավորությունների նկարչական պատկերման»³ միջոցով:

Սակայն նրա արձակի լեզվամտածողությանը բնորոշ է մի այլ որակ ևս, որը, մոտ լինելով վերոհիշյալին, էականորեն տարբեր է և քիչ է հանդիպում նույնիսկ օժտված ու վարպետ արձակագիրների ստեղծագործություններում: Խոսքը կոնկրետ կենսական կամ պատմական փաստի առիթով, բայց ընդհանրապես համանման դեպքերի իմաստը սպառող գեղարվեստական խորհրդանիշ պատկերներ մտահղանալու առանձնահատուկ կարողության մասին է: Իրողությունների երևութական հատկանիշների հայեցողական նկարագրությամբ տասնյակ ու հարյուրավոր էջեր լրացնող գրողներին մատչելի չէ պատկերի այդպիսի թանձրությունը: Լեզվամտածողության այդ որակին հասու են վերլուծական գրականության ներկայացուցիչները: Բայց նույնիսկ այս դեպքում էլ նման պատկերները չեն կարող սփռված լինել անգամ ամենատաղանդավոր գրողի ստեղծագործությամբ մեկ: Յուրաքանչյուր այդպիսի ընդհանրացում ստեղծագործական տևական պրպտումների, լրջագույն իմացականության արդյունք է, եթե ծնունդով նույնիսկ ակնթարթային է կամ ինտուիտիվ տարրեր ունի: Վստահությամբ կարելի է պնդել, որ խորհրդանիշ պատկերները գեղարվեստական գյուտեր են:

Պատկերի վերոհիշյալ տեսակը դիտարկելու համար Գ. Մահարու արձակը բավական հետաքրքիր նյութ է տալիս: Եթե փորձենք որոշակի թեմատիկ բաժանմամբ համակարգել նրա այդպիսի պատկերները, ապա աչքի ընկնելու առաջնահերթությամբ կառանձնանան քաղաքական բովանդակություն ունեցողները: Եվ հետաքրքիրն այստեղ այն է, որ իր ազգային-քաղաքական (որոշ դեպքերում՝ վիճահարույց) հայացքներով Գ. Մահարին կարողանում է մտահղանալ գեղարվեստական կատարմամբ և գաղափարական ընդգրկմամբ անվիճարկելի ճշմարտությունների խորհրդանիշ պատկերներ:

¹ Գ. Մահարու ոճի այս հատկանիշին առանձին ստեղծագործությունների առիթով անդրադարձել են Կ. Աղաբեկյանը, Ս. Բորոսյանը և ուրիշներ:

² Ս. Աղաբաբյան, Գուրգեն Մահարի, Եր., 1959, էջ 147:

³ Նույն տեղը:

Գեղարվեստական խոսքի նման որակը միանգամից չի տրվել արձակագրին: Տարբեր տարիների ստեղծագործություններում հնարավոր է գտնել այդ խտացումներին ուղղակիորեն առնչվող հեղինակային մերկ դատողություններ կամ բազմաթիվ հատվածներ: Դրանք ցույց են տալիս, որ արձակագրի միտքը տևականորեն զբաղված է եղել համաշխարհային նշանակության իրադարձությունների բովում հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի խնդիրներով: «Երիտասարդության սեմին» վիպակում կան մի քանի բնորոշ հատվածներ: Հերթական հալածանքի, կոտորածի սարսափից դեպի Վլադիկավկազ ձգվող հայ գաղթականների երթի նկարագրությունը Գ. Մահարին ընդմիջում է այսպիսի դառն ընդհանրացումով. «Այդ այն ժամանակներն էին, երբ հայ ժողովուրդը գաղթելու, պարենավորվելու և պարենավորման քարտը գրպանում մեռնելու արվեստին լիովին տիրապետում էր»⁴ (2, 264): Քսաներորդ դարասկզբի քաղաքական ինտրիգներում մոլորված, ծուլվիզ Հայաստանի ողորմելիության, նաև ուժեղների արհամարհոտ մեծամտության բնորոշ տեսարան է Զերգոն-Հայաստան երկխոսությունը (2, 387-388): Թեև տեսարանը մտածված է կոնկրետ ժամանակի և իրադարձության առիթով, սակայն այն բնորոշ է բոլոր ժամանակների թե՛ ուժեղների, թե՛ թուլյների նկարագրի առումով:

Գ. Մահարին դժբախտություն ունեցավ ապրելու քսաներորդ դարասկզբի ազգային ողբերգության սարսափները ոչ թե ժամանակակից-սկանառեսի չափով, այլ որպես սեփական ճակատագիր: Ընդ որում, այդ ամենն իբրև նոր միայն կյանք մտնողի առաջին-անջնջելի տպավորություններ էին, որոնցից երբեք չէր կարողանալու ազատվել իր ողջ կյանքում: Թերևս դա է պատճառը, որ նրա թե՛ չափածո, թե՛ արձակ ստեղծագործություններում կան ազգային քաղաքական ճակատագրի բնորոշ իրողությունների խորհրդանիշ պատկերներ, որոնք նաև կրկնվում են: Դրանցից մեկը «Մայր Հայաստան» նկարի օգնությամբ ստեղծված գեղարվեստական պատկերն է: Այս նկարի հիշատակումով շարադրված ամենաչեզոք կտորը «Այրվող այգեստաններ» վեպի սկզբում է՝ Խոռվախույզ Միմոն աղան և Փանոս Էֆենդին, առանց նախապես տեղեկացնելու, հանկարծակի այցելում են Օհանես աղային: Վերջինս նրանց հյուրընկալում է իր «քոշքում»: Գ. Մահարին հարմար առիթն օգտագործում է մանրամասն նկարագրում է այդ վերնահարկի կահկարասին՝ պատերը զարդարող նկարների մեջ հիշատակելով նաև «Մայր Հայաստան»-ը: Այստեղ ավերակների վրա նստած կնոջ նկարը մյուս նկարների հետ ընդամենը սենյակի հարդարանք է: Հեղինակը ոչ հակադրության, ոչ համադրության սկզբունքով շրջակա միջավայրի կամ էլ հերոսների հետ նրան ակտիվ կապի մեջ չի դնում: Այն ասիական կամ եվրոպական ճաշակների խառնուրդով ձևավորված սենյակի պարագաներից մեկն է՝ որպես ժամանակաշրջանի հայոց մեջ հանրահայտ նկարներից մեկը:

Այդ հանրահայտության ապացույցներից մեկն էլ «Երիտասարդության սեմին» վեպում «Ղանթարը» գլուխն է: Երևանի հին շուկայի տեսանելի նկարագրության մեջ հեղինակն առանձին տեղ է հատկացնում վաճառքի հանված նկարները ներկայացնելուն: Ազգային հայտնի գործիչների նկարների կողքին իր հաստատուն տեղ ունի «Մայր Հայաստան»-ը, ավելի ճիշտ՝ «Մայր Հայաստան»-ի նոր մի վարիանտ» (2, 353): Այստեղ նկարը գեղարվեստական միջավայրի հետ ակտիվ փոխհարաբերության մեջ է դրված: Ի տարբերություն նախորդ դեպքի՝ ակնհայտորեն արտահայտված է հեղինակի ոչ չեզոք վերաբերմունքը նկարի «նոր

⁴ Այստեղ և այսուհետ առաջին թվանիշը Գ. Մահարու Երկերի ժողովածուի հինգհատորյակի (Եր., 1966-89 թթ.) համապատասխան հատորի, երկրորդը՝ էջի համարն է:

⁵ Գ. Մահարի, Այրվող այգեստաններ, Եր., 2004, էջ 42-43:

վարիանտի» նկատմամբ: Այն ամբողջությամբ հեզմանք է, նկարի բնօրինակի և հասարակական առկա կացության հետ Ղանթարում հայտնված տարբերակի անհամապատասխանության ընդգծում. «Ահա և «Մայր Հայաստանը», «Մայր Հայաստանի» նոր մի վարիանտ, լրիվ տուալետով, գրեթե ներկված շրթունքներով, կազդուրված և առողջ, կարծես նոր է վերադարձել ամառանոցից: Նա չի լալիս, պարզապես նստել ու նկարվել է» (2, 353):

Նկարի օգտագործմամբ մտահղացված ամենատպավորիչ պատկերը նույն վիպակի «Դաշտն Արարատյան» գլխում է: Այս դեպքում նկարի բովանդակությունը ներդաշնակ է ազգային անմխիթար-թշվառ վիճակի նկարագրին: Նկարը՝ որպես խորհրդանիշ երկրի և ազգային ճակատագրի, կարծես ճշմարտացիության իր ապացույցի մասնավոր, բայց բնորոշ դրսևորման միջավայրում է: Ընդ որում, կենսական փաստն իր համոզությանը շատ ավելի տպավորիչ ու ողբերգական է, քան հայկական միջավայրից դուրս, այդ ազգի կացության միայն ընդհանուր ու վերացական իմացությամբ օտարազգի մարդու ստեղծած նկարի տպավորությունը գոնե այնպես, ինչպես Գ. Մահարին է ներկայացնում: Գլխի վերնագիրն էլ իր հերթին խտացնում է ներկայացված տեսարանի ողբերգականությունը: Դեռևս հնուց անտի Արարատյան դաշտը (թագավորանիստ Այրարատ մահանգը) իր խորհրդանիշներով (Արարատ լեռ, մայրաքաղաքներ, Էջմիածին, մայր Արաքս և այլն), մշակութային, տնտեսական ու քաղաքական նշանակությամբ միշտ էլ եղել է Հայաստանի սիրտը: Ներկայացնել այդ երկրամասը, նույն է թե ներկայացնել ողջ Հայաստանի ու հայության կացությունը: Գ. Մահարու նկարագրած տեսարանը ողբերգական է՝ միանգամայն բնորոշ անցյալ դարասկզբի համազգային աղետի մթնոլորտին: Ողբասաց որդեկորույս մոր տեսքն ու փաստն այնքան սովոր, համատարած իրողություն է, որ թվում է՝ հանդիպել է Հայաստանի ողջ տարածքով մեկ. «...Թորշումած, կախված երկու դատարկ ստիճքներ, ցնցոտիներ, վշտից աղավաղված դիմագծեր, քաղցի, տառապանքով և մահվան սարսափով լեցուն աչքեր, մի գարուն և մի ամառ տեսած երեխայի դիակը ոսկրացած բազուկների վրա...» (2, 331): Իսկ ներկաներն անհաղորդ են՝ «... բութ, ոչինչ չարտահայտող կավե արձանների աչքերով, նրանց նման անշարժ, անմիտ» (2, 331): Ոչ թե այն պատճառով, որ այլ կյանքից, այլ աշխարհից են, ում չի վերաբերում այդ ողբերգությունը: Այլ որովհետև նույն սարսափներն ու իրենց մահն ամեն օր ապրող մարդիկ են, ում ֆիզիկական գոյությունն այլևս գուրկ է դրան բնորոշ հատկանիշներից:

Մահարիական խորհրդանիշ-պատկերների ուժը պայմանավորված է ասելիքին համարժեք գեղարվեստական կատարումով: Որպես կոնկրետ հերոսի մասնավոր կենսական փաստ հրամցվող պատկերն ընթերցման միայն առաջին պահին է ընկալվում իբրև այդպիսին: Ասելիքի առումով հաջող և դիպուկ գտնված գեղարվեստական տարրերը շուտով առաջին պլան են մղում պատկերի ենթատեքստը: Մասնավոր կենսական փաստի նկատմամբ ենթատեքստի գերակայության ուժով էլ պայմանավորված է պատկերի ընդհանրական արժեքը: Սակայն դա չի նշանակում, թե կարելի է անտեսել կենսական մասնավորի ինքնօրինակությունն ապահովող մանրամասնությունները: Ե՛իշտ հակառակը՝ պատկերի խորհրդանշական արժեքը, ընդհանրացնող ուժը պայմանավորված է հենց մանրամասնությունների դիպուկությամբ:

Վերն ասվածը բնորոշ օրինակ է Գ. Մահարու տարբեր տարիների ստեղծագործություններում հանդիպող նույն, սակայն իրարից էականորեն զանազանվող պատկերը: Խոսքը գրքով սարքված օջախի վրա սեփական տրեխը եփելու մահարիական մտահղացումը մարմնավորող պատկերի մասին է: Ըստ ստեղծագործ-

ման ժամանակագրության՝ այն առաջին անգամ հանդիպում է 1924-26 թթ. գրված «Գյուղերի երգը» պոեմում: Պատկերն այստեղ ներկայացվում է Հայաստանի խորհրդայնացման համատեքստում: Հերոսն անդեմ է՝ «տեղահանված գյուղացի», որ ինչ-ինչ գրքեր է վառում օջախում, որպեսզի իր ու որդու համար իր տրեխը եփի: Մտահոլացման ինքնատիպությամբ թերևս վատ գտնված պատկեր չէ վերոհիշյալ ժամանակաշրջանի հայկական կյանքի ծայր թշվառությունը ցույց տալու համար: Սակայն պատկերը գուրկ է մանրամասնություններից, անդեմ է և թողնում է նախնական մտահոլացման, հում նյութի տպավորություն:

Միանգամայն այլ գեղարվեստական կատարմամբ ու գաղափարական ընդգրկմամբ է հանդես գալիս այս պատկերը երեսուն տարի հետո «Երիտասարդության սեմին» վիպակում: Եվ հիմնական տարբերությունը պայմանավորված է հենց լրջորեն մտածված մանրամասնություններով: Մի հատկանիշ («... կերպարների կերտման և երևույթներ հաստատման ու պատկերման համար անհրաժեշտ մանրամասների վարպետ ընտրություն»⁶), որը Գ. Մահարու արձակի էական հատկանիշներից է: Պատկերի նոր տարբերակի ներկայացրած ժամանակաշրջանը նույնն է, բայց հերոսը գաղթական է՝ վիճակին բնորոշ հանգամանքներով՝ «Քաղցած, մերկ, անօգ ու անտիրական» (2, 360): Աշխարհագրական միջավայրը՝ Երևան՝ թեմական դպրոց՝ Ս. Սարգիս եկեղեցու հարևանությամբ: Գաղթականը թիթեղե ամանի պղտոր ջրի մեջ եփում է իր տրեխը՝ օջախում վառելով Ռաֆֆու «Կայծեր»-ը: Ընդ որում հսկայական գրադարանից օջախում հենց այդ գրքի հայտնվելը պատահականություն չէ, որովհետև հեղինակը դրանով իր առանձնահատուկ ասելիքն է հուշում ընթերցողին: Մանավանդ որ գաղթականը գիտի «զրի սևն ու սպիտակը» (2, 360), հետևաբար տեղյակ է այդ գրքի բովանդակությանը, հասկանում է, թե ինչ է վառում: Նրա խոսքը հեղինակի մտահոլացած մանրամասնությունների իմաստավորման հարցում կասկածի տեղ չի թողնում. «Ոչինչ չմնաց: Ահա՛ն, ծծկեր երեխես, ահա՛ն, մերը, մեկ էլ ես... իմ տրեխներով: Տրեխն ինձ ու մորը, ջուրը վեց ամսական քալիս: Էլ ո՞ւմ գրքով եփեմ էս զահրու՛մարը» (2, 361): Հարյուրամյակներ շարունակ ազգային-ազատագրության բոլոր ծրագրերի և ամեն տեսակ գործունեության անհույս դատապարտվածության ու պատրանքայնության ողջ ողբերգականությունն է խտացված այս պատկերում: Գործնական որևէ հաջողության կամ նշանակալի արդյունքի չհասած հայ ժողովուրդը հազարամյակների իր գոյության ընթացքում կրեց ամենածանր կորուստները: Սեփական տրեխն ուտելով գոյատևելու հույսին մնալը և «Կայծեր»-ն այրելը դաժան իրականությունն առանց գունավորման ընդունելու կյանքի պարտադրանքն է: Հետո ինչ, որ «Ռաֆֆին մեծ է, Ռաֆֆին սուրբ է... Իցցե թե նա «Կայծեր»-ով...» (2, 362): Պատկերի վերջին տողն էլ համահունչ է վերը ասվածին ու շատ նման ողբերգական տեսարանի վրա իջնող մոայլ վարագույրի. «Իջնում էր ծանր, մղձավանջային երեկոն» (2, 362): Իսկ երեկոն ծանր ու մղձավանջային է ոչ միայն և ոչ այնքան հենց այդ օրվա ու այդ ճակատագրի առումով, որքան որպես հայոց գալիքի խորհրդանիշ: Ակամա ինքնամատուցվում է Շեքսպիրի հերոսի ցավագին հուսահատության խոսքային ձևակերպումը. «մնացորդը լոռթյու՛ն»⁷: Հերոսը հեռանում է, իջնում է վարագույրը՝ մեզ թողնելով բազմախոսուն լոռթյունը: Լռում է հերոսը, ուրեմն՝ նաև հեղինակը: Չի լռում միայն նա, ով լռելու քան չունի, ով վախենում է ինքն իր ու աշխարհի հետ դեմ հանդիման, երես առ երես մնալուց: Իսկ մեզ մնում է լոռթյունը լսել կարողանալը:

⁶ Կ. Աղաբեկյան, Գուրգեն Մահարի, Եր., 1975, էջ 268:

⁷ Շեքսպիր, Երկեր, Եր., 1991, էջ 132:

Իր ներկայացրած ժամանակաշրջանի հայոց ազգային կացության համապարփակ արտացոլման առումով այս պատկերը լավագույններից մեկն է: Խոսքի հակիրճությունը, դիպուկությունը և ասելիքի միանշանակությունն անվիճարկելի են: Գ. Մահարին այստեղ մեղավոր-անմեղի, ճիշտ ու սխալի հարց չի առաջադրում, բանավեճ չի բացում: Նա ընդամենն արձանագրում է իրողությունն, ինչպես որ տեսել է, ինչպես որ եղել է: Ինքն էլ լիուլի ապրել էր այդ ողբերգությունը և թերևս իրավունք ուներ անելու իր մաս վերացական, կոնկրետ ժամանակից ու հանգամանքներից դուրս ընդհանրական եզրահանգումն ազգային ճակատագրի, պատմական ուղու վերաբերյալ: Դա դրսևորվում է երգի երկտողի հետ ցավալի համաձայնությամբ:

**Աստված իջեր ի Հայաստան,
Հայոց արյուն հոտոտել... (2, 375)**

Հաջորդող հեղինակային խոսքում «հիմա» բառի կրկնությունն ավելի է ընդգծում համաձայնության հաստատունությունը, որովհետև այդպես նա ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է իր՝ հեղինակի դատը կենսափորձի վրա՝ որպես ասվածի ապացույց:

Ազգային քաղաքական ճակատագրի մահաբիական պատկերների համակարգում կարելի է դիտարկել մաս ազգային գործիչների վարքն ու գործունեությունը ներկայացնողները: Նշենք, որ խոսքն այստեղ այդ գործիչների գնահատականի, պատկերների քաղաքական բովանդակության մասին չէ: Մենք հակված ենք այդ պատկերներում տեսնելու կոնկրետ քաղաքական գործի գործունեության ու կուսակցության նկատմամբ վերաբերմունքից, գնահատականից ավելի կարևոր բան: Դա ընդհանրապես քաղաքական-կուսակցական արկածախնդրության գեղարվեստական հաջողված ընդհանրացում է՝ բնորոշ բոլոր ժամանակների: Եվ եթե այդ պատկերները կարող են վիճարկելի լինել իրենց կոնկրետության մեջ, ապա գեղարվեստական ընդհանրացման, վերժամանակյա ընդգրկման ու իմաստավորման առումով դիպուկ են: Այդպիսին է «Մանկություն» վիպակի «Հասարակական աշխատանք» պատկերը: Դա քաղաքական ծաղրանկար է՝ մանկական խաղի այլաբանությամբ: Դեռահասների խաղային վարքը վերաբրտադրում է այն ամենը, ինչ իրենք տեսել, լսել ու սովորել են իրականության մեջ: Այն իրականության հայելային արտացոլքն է, ուր իշխում է կուսակցական կուրությունը, անսկզբունքայնությունը, դավադրամետ մթնոլորտը: Գ. Մահարին թերևս խտացնում է գույները, բայց որ կուսակցություններին անդամագրվելով՝ հասուն մարդիկ հաճախ առաջնորդվել են անձնական շահով և ոչ թե հասարակական շահի գաղափարներով, ապացուցվել է թե՛ անցյալում, թե՛ ներկայում:

Խորհրդանշական պատկերների մահաբիական լեզվամտածողությունն ինքնատիպ դրսևորումներ ունի մաս հանիրավի դատապարտված մարդու աքսորական-ճամբարային կյանքի նկարագրում: Դրանք խորապես ապրված տառապանքի ու մորմոքի, բողոքի և ըմբոստության անմոռանալի թանձրացումներ են: Թերևս սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ թեմատիկայի գեղարվեստական արծարծումներում Գ. Մահարու արձակը լավագույններից է: Պատահական չէ, որ նրա վիպակի վերնագիր է («Ծաղկած փշալարեր») դարձել կենսական նյութի 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 մույն պատկերը կրկնելու աստիճան: Քաղաքական վարչակարգն առասպելական հրեշի պես հսկայածավալ երկրով մեկ խժռում է սեփական զավակներին: Սիբիրյան սառնամանիքի, մարդու ֆիզի-

կական ու բարոյական ոչնչացման «բարձր ցանկապատի ու խիտ փշալարի» (5, 238) 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» (5, 293): Կարգ ու դրվածքի բոլոր մանրամասնություններով լավ մտածված և հետևողականորեն պահպանվող բռնության մեքենան չի հանդուրժում ոչ մի շեղում, առավել ևս՝ անհնազանդություն: Հենց այդպես էլ բռնությունը կերտում է իր խորհրդանիշ հուշարձանները: Դրանցից մեկը կալանավորի սառցե արձանն է՝ որպես հավերժացում «մահացած ու մահացող միլիոնավոր կալանավորների հիշատակի» (5, 156): Նույն իմաստավորմամբ մտահղացված անսպասելիորեն ինքնատիպ մյուս պատկերը մեռած կալանավորներին իբրև փարավոն ներկայացնելն է: «Բևեռային սառցե դամբարաններում» (5, 282) նրանք կմնան անխաթար՝ որպես աննախադեպ բռնության հուշարձաններ՝ գալիք դարերին հասցեագրված: Միայն մի էական տարբերությամբ: Եթե փարավոնների մումիաները փառքի, հարստության, արարման ու իշխանության հուշարձաններ են, ապա կալանավորների անդազաղ մարմինները՝ խեղված ճակատագրերի, բռնադատված իրավունքի, մարդկային անսահման տառապանքի:

Այսպիսով, ինչպես տեսանք, Գ. Մահարու արձակին բնորոշ է անշփոթելի ինքնատիպությունը: Դրանում ոճական մի շարք առանձնահատկությունների հետ էական դեր ունեն մաև խորհրդանիշ պատկերները: Սրանք հաճախ դառնում են պատումի առանցքները, խոսքի գեղարվեստական քանձրացումները, որոնք ընթերցողի համար միանշանակորեն որոշակիացնում են ասելիքը:

С. А. АГАДЖАНЫН - *Образы-символы в прозе Г. Маари.* - Образы-символы присущи художественному мышлению Г. Маари. Созданные на основе конкретных жизненных или исторических фактов, событий, образы эти исчерпывающе отображают глубокий смысл подобных событий. Образы-символы часто являются осью повествования, однозначно развивая замысел автора. Наиболее удачные образы-символы встречаются в произведениях Г. Маари, посвященных теме национальной судьбы армян начала XX века и теме сталинского террора. Исследование показало, что образы-символы - это итог длительного творческого поиска, жизненного опыта автора, глубокого знания материала, даже если эти образы и рождены сиюминутно или интуитивно.