

ՊԱՐԱՂՈՋՍԱԼԻ ԴՐԱՏԿՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԳՈՐԳԵՆ ՍԱՀԱՐՈՒ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Ա. Ա. ԱՐԱՋԱՆՅԱՆ

Գորգեն Մահարու արձակը խաղաղ, միալար պատումի խոսք չէ: Հեղինակային սովորական նկարագրություններն անգամ ներքին ինչ-որ լարում, անհանգրստություն ունեն, ակտիվ զգացումների կամ մտքի ներկայություն: Հոգեբանորեն դա կարծես թե հետաքրքիր, ընթերցողին միշտ լարված սպասման մեջ պահող մի խաղ է, որի ընթացքում արձակագիրը շարունակ խուսափում է ասելիքի մեջ ենթադրվող հավանականից, հնարավորից: Ըստ էության, դա նրա «կենդանի, խաղացկուն, բարդ ու դիմամիկ»¹ մարդկային էության արտահայտությունն է իր գրականության մեջ: Հետևաբար, միանգամայն հնարավոր է և հակառակը, հեղինակի մարդկային նկարագրին բնորոշ հատկանիշների արտածումն իր ստեղծագործություններից: Սակայն մեր խնդիրը դա չէ, այլ արձակագիր Գ. Մահարու լեզվամտածողությանը բնորոշ այն առանձնահատկությունները, որոնք անսպասելիի, տարօրինակի, անսովորի ձևով խորհմաստ և ինքնատիպ գեղարվեստական լուծումներ են, այսինքն՝ պարադոքսալի դրսևորումներ:

Դրանցից ամենաակնհայտը թերևս նույնն է՝ պատումի ժանրային հանգուցալուծման բնորոշ առանձնահատկությամբ: Թեև Գ. Մահարուն նույնլագիր չես համարի, սակայն նրա փոքր արձակում կան այդ ժանրի գեղարվեստական առանձնահատկությունները լավագույնս մարմնավորած օրինակներ: Դրանում էական դեր ունեն նրա խորաթափանց դիտողունակությունը, կենսական իրավիճակներում, մարդու վարքում և նկարագրում դժվար նկատելին, բայց ինքնատիպը, ոչ սովորականը որսալը, պատումի առանցք դարձնելը:

Գ. Մահարին նույնի ժանրում իր կարողությունները փորձարկել է՝ արձակում առաջին քայլերից սկսած: Թեև երբեմն դժվար է որոշ ստեղծագործությունների առնչությամբ ժանրային պատկանելությունը (պատմվածք, թե՞ նովել) պրոնդել անառարկելիորեն, բայց նրա արձակի առաջին իսկ ժողովածուն² պարունակում էր գործեր, որոնցում կարելի է տեսնել նույնի բնորոշ ինչ-ինչ հատկանիշներ: Սակայն այս ժողովածուում՝ որպես նովել ամենաամբողջականը, «Գերեզմանոցում» (1928)³ ստեղծագործությունն է, արձակում Գ. Մահարու կայացման շրջանի առաջնեկներից: Նրանում նկարագրվում է գերեզմանապահի և կնոջ կյանքի մի փոքր հատվածը: Նրանց կյանքը տարիներ շարունակ իրարից ոչնչով չտարբերվող օրերի շարան է: Գերեզմանատանն ամեն ինչ, նույնիսկ սովորական ծառը, ճանճը, բզեզն ինչ-որ խորհուրդ, անսովոր բան ունեն իրենց մեջ: Այդ խորհրդավորությունը կարծես սառած խաղաղություն է, անշարժություն, նշանակալի իրադարձություններից զուրկ քարացած ժամանակ: Գերեզմանոցի մթնոլորտին իր վարք ու նկարագրով միանգամայն ներդաշնակ է պահապան Բարսեղը: Արդեն տասնհինգ տարի նա խնամում է գերեզմանները, զրուցում մահացածների հետ, որոնցից շատերին ճանաչել է նրանց երկրային օրերից: Նա այնքան միաձուլ է

¹ Մ. Գրիգորյան, Բանասիրություն և բանավեճ, Եր., 2002, էջ 76:

² Տե՛ս «Սիրո, խանդի յեվ Նիցցայի պարտիզայանների մասին», Եր., 1929, 252 էջ:

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

գերեզմանատան մթնոլորտին և այնքան համապատասխան իր գործին, որ կարծես հենց այդտեղ ու հենց գերեզմանապահ լինելու համար է ծնվել: Սակայն խախտվում է գերեզմանոցային այս խաղաղությունը, երբ հայտնվում են հնագետ ուսանողները: Նրանց պեղումներից, հաղորդած տեղեկություններից և իր եղբոր՝ հողից հանված ոսկորների տեսքից պղտորվում է նաև Բարսեղի հոգին: Թվում է, թե ստեղծված իրադրության մեջ այս պարզ կենցաղի ու մտածողության հերոսն էլ հեղինակի հետ փակուղի է մտնելու: Բայց Գ. Մահարին գտնում է արտացոլվող ժամանակի գաղափարախոսական մթնոլորտին և հերոսի բնույթին համարժեք անսպասելի լուծումը: Ուսանողների արածից գլուխ հանելու ջանքեր գործադրող Բարսեղը լրջորեն մտածում է, որ եթե «քյասիբ ժողովրդի պատուհաս»⁴ սարդարի ոսկորները պիտի թանգարանում պահպանվեն, ապա ինչու՞ այդ պատվին չարժանանա իր եղբայրը. չէ՞ որ «... ախպերս սայուզի մարդ էր... աշխատավոր մարդ... ինքն էլ տեղկում... հիմնի քյասիբների իշխանություն աս...»⁵:

Ակնհայտորեն գործել է ամեն ինչ երգիծելու ընդունակ մահարիական յուրօրինակ տաղանդը: Ընդ որում, առաջին պահին ծիծաղի առիթ կարող է լինել անելանելի իրավիճակում հայտնված այս պարզ մարդու ինքնահանգստացումը ժամանակի գաղափարախոսական կաղապարների փաստարկման միջոցով: Սակայն հաջորդ պահին հնարավոր չէ չնկատել այն թաքուն երգիծանքը, որ կա ենթատեքստում: Ըստ էության, կամա թե ակամա, Գ. Մահարին երկչերտ նույն է մտահղացել: Թանգարանը անցած-զնացածի իրեղեն ապացույցների հավաքատեղին է: Գ. Մահարին սարդարի մնացորդների հետ թանգարան է «տղարկում» նաև սովետական իշխանության հենարանին՝ «սայուզի մարդուն», «քյասիբին»:

Լեզվաոճական առումով ևս այս նովելը նշանակալի է՝ նույն ժողովածուում ներկայացված մյուս պատմվածքների համեմատ: Գ. Մահարուն հաջողվել է լեզվական սուղ միջոցներով ստեղծել գեղարվեստական համոզիչ մթնոլորտ: Նրա հերոսները հեշտությամբ են մենախոսում կամ զրուցում՝ դուրս չգալով իրենց նկարագրի համար բառապաշարի և խոսքի կառուցվածքի համոզության շրջանակներից: Դրանով Գ. Մահարին իր «ուսերից գցում է» ողջ ասելիքը պատմել-նկարագրելու անցանկալի հոգսը: Այս նովելում նա հարազատ է իրեն՝ իրողությունների գնահատումը խոհական-փիլիսոփայական իմաստավորման հասցնելու ձգտում, առօրյա, բայց բնորոշ հանգամանքներով ու նկարագրով կերպար ստեղծելու հմտություն: Նաև հումոր, որը դրսևորվում է որպես լուրջ բաների հեզմանք, ծաղր, իսկ անլուրջը լրջորեն իմաստավորելու անթաքույց փորձ:

Գիտելի է, որ Գ. Մահարու վաղ շրջանի արձակն ուսումնասիրողներից գրականագետներ Ս. Աղաբաբյանը և Գ. Շահինյանը «Գերեզմանոցում» նովելը դասել են չհաջողված ստեղծագործությունների շարքը⁶: Կարծում ենք՝ այս ստեղծագործությունը մեր օրերում վերագնահատության կարիք է զգում:

Ամտոնիմային նվիրված «Հարստություն» (1953) բանաստեղծության մեջ Գ. Մահարին իր արձակը բնութագրում է «ժպտուն», իսկ հումորը՝ «զվարթ» բառերով (1, 273)⁷: Ինչ խոսք, հայտնի է, որ նրա արձակը և հումորը անցել են թե՛ «ժպտուն»-ի, թե՛ «զվարթ»-ի սահմանները, սակայն նովելների դեպքում ասվածը տեղին է:

⁴ Գ. Մահարի, Լուսիայի ժայռ, Եր., 1962, էջ 24:

⁵ Նույն տեղում, էջ 25:

⁶ Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Գուրգեն Մահարի, Եր., 1959, էջ 89, Գ. Շահինյան, Գուրգեն Մահարի, Պէյրուս, 1964, էջ 32:

⁷ Այստեղ և այսուհետ առաջին թվանիշը Գ. Մահարու Սրկերի ժողովածուի հինգհատորյակի (Եր., 1966-1989) համապատասխան հատորի, երկրորդը՝ էջի համարն է:

Նովելներով ներկայացող Գ. Մահարին գերծ է ցավի ու դառնության բռնկումներին: Դա զվարթ արձակ է՝ կենսական ու մարդկային լուրջ խնդիրներ արծարծող:

1956 թ. տպագրված «Երիտասարդության սեմին» ժողովածուի «Պատմվածքներ» շարքում տեղադրվել են նաև «Մի անգամ գերեզմանատանը» (1956) և «Թյուրիմացություն»⁸ ստեղծագործությունները: Երկրորդի մտահղացման հիմքում դիպվածն է, ցավալիորեն անուղղելի թյուրիմացությունը: Ներկայացված կենսական իրադրությունը նույնիսկ ողբերգականորեն իմաստավորվելու հնարավորություն է ընձեռում: Սակայն հեղինակը նման լրջություն չի հաղորդում նյութին: Կենսական փաստը հենց այդպես էլ՝ իբրև թյուրիմացություն մատուցվում է հպանցիկ, համառոտ շարադրանքով: Պետք է նկատել, որ Գ. Մահարու փոքր արձակում քիչ չեն իբրև նովել մտահղացված այսպիսի ստեղծագործությունները: Դրանցում գերիշխողը մարդկային հարաբերությունները, վարքի դրսևորումները, գրական-ստեղծագործական խնդիրներն ու բարքերը կենցաղային, առօրեակամի մակարդակով մատուցելն է: Եթե հանգուցալուծումները նույնիսկ բավական անսպասելի ու ինքնատիպ են ստացվում, միևնույն է, այդ ստեղծագործությունները մնալուն արժեքի որակ ձեռք չեն բերում: Մահարիական սրամտության, անսպասելի հումորի առկայությամբ հանդերձ՝ դրանք մեկանգամյա «օգտագործման», մամուլում տպագրվելու արժանի օրախնդիր ստեղծագործություններ են: Ակնհայտ է, որ այս գործերը հաճախ ծնվել են ստեղծագործական պարապը լըցնելու համար, ոտքի վրա: Գ. Մահարին չէր խորշում նաև այդպես ստեղծագործելու կոչըր անելուց. «Եթե չես կարող գրել բանաստեղծություններ զանազան հարգելի և ոչ հարգելի պատճառներով և եթե չես կարող գրել պատմվածքներ, որովհետև հերոսները դեռ չեն տիպականացել, մի՛ հուսահատվիր, նստիր ու գրիր բանդակներ» (3, 407): Ինքնին հասկանալի է, որ այդպես ստեղծագործելու դեպքում արդյունքը զրկվում է մնալուն լինելու հավանականությունից: Բայց Գ. Մահարին իր խոսքի մեջ գրողի համար կարևոր իմաստ էր դնում. «Մի թողնի, որ ժանգոտի գրիչդ, դրանից էլ ժանգոտում է սիրտդ ու հոգիդ, հավատա» (3, 407): Սա իր արվեստի արհեստը կատարելագործելու կոչ էր գրողներին: Ինքն էլ երբեմն այդպես է ստեղծագործել՝ գրելով հումորով շաղախված պատմվածքներ, անեկդոտանման զրույցներ, ֆելիետոններ, նովելներ: Խոսքն այստեղ «Զանդակներ» շարքի մասին է և այն գործերի, որոնք հետագայում հիմնականում խմբավորվեցին «Երգիծական պատմվածքներ» վերնագրի տակ (3, 349-407):

«Երիտասարդության սեմին» (1956) ժողովածուի ամենանշանակալի նովելը «Մի անգամ գերեզմանատանը» (1956) ստեղծագործությունն է՝: Սա հեղինակի բռնադատվածության տարիների կենսափորձի առաջին գեղարվեստականացումներից է: Սակայն նովելում ներկայացված նյութը բավական չեզոք է գրողի կենսագրական փաստի (քաղաքական բռնադատվածություն) նկատմամբ: Այն առայժմ ներկա է որպես միայն ուսական հասարակական ու բնական միջավայրի միանգամայն համոզիչ կոլորիտ: Այս նովելը կարծես «Թյուրիմացություն» ստեղծագործության հակապատկերն է: Դարձյալ զուտ անհատական կարևորության, ինտիմ մի փաստ է վերցված կյանքից: Սակայն հեղինակը բաց չի թողել իր հերոսի կենսագրական փաստի ողբերգականությունն ընդգծելու հարմար առիթը: Չկան ավելորդ նկարագրեր, անփարատելի ցավից թևաթափ եղած Վասյա դայու վարքի մանրամասնություններ: Բայց այնքան ճիշտ է ընտրված հերոսի կյանքի

⁸ Այստեղ թվագրված չէ, իսկ Երկերի ժողովածուի երրորդ հատորում թվագրված է 1954:

⁹ Գ. Մահարու Երկերի ժողովածուի երրորդ հատորի (1975) «Բովանդակության» մեջ նովելը ներկայացված է «Մի անգամ գերեզմանոցում» վերնագրով:

ու հոգեվիճակի այն պահը, որի մեջ ողջ ապրվածը գրկվում է իմաստից, որ այլևս մանրամասնելու տեղ չի մնում: Վասյա դային նույնիսկ մխիթարվելու տեղ չունի. ակամա բացահայտված ճշմարտությունն իր մայրամուտի գյուտն է: Ապրված կյանքի անգիտության երջանկությունն այլևս ավերված է, իսկ կյանքը՝ համարյա ավարտված: Փոքրածավալ այս ստեղծագործության մեջ հեղինակին հաջողվել է խտացնել չասված խոսքի, չնկարագրված ապրումների, փլուզված հավատի լուռ ցավի մեծ բաժին:

Գ. Մահարու լավագույն նովելները գրվել են բոնադատվածության տարիներին կենսափորձով: Դրանք բոլորը նշանակալի են առաջին հերթին կենսական համոզությամբ: Հեղինակը ոչ թե կանխադրյալ է փորձել կենսականություն ներարկել, այլ իրապես ապրված, ճանաչված կենսական հանգամանքներից, մարդկանց իմացության փորձից է հունցել իր պատկերներն ու կերպարները: Ընդդիմ դրա այս ստեղծագործությունները չունեն ռուսական կյանքի, կենցաղի, բնանկարի, ռուս մարդու ազգային նկարագրի ու վարքի համոզության պակաս:

Մյուս 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: Ու դրանում էական դեր ունի Մահարի արձակագրի զվարթ, դիպուկ լեզուն, անգամ առտնին իրողությունը հետաքրքրաշարժ պատում դարձնելու հմտությունը: Այդպես են հյուսված «Աի» (1956), «Ամենեղ մեղավորներ» (1957) և «Արջը ծխամորձով» (1958) ստեղծագործությունները: Գ. Մահարուն հաջողվել է մարդկային կյանքի սովորական անցուդարձը, հարաբերությունները դարձնել գեղարվեստական նշանակալի նյութ՝ յուրաքանչյուր դեպքում պատումն ավարտելով անսպասելի ու հաջողությամբ գտնված դրության կոմիզմով: Եթե սրանց մտահղացման մեջ էական նշանակություն ունի կենսական պատահմունքը, կենսագրական ինտիմ փաստը, ապա «Ողբերգություն թոչնանոցում» (1957) նովելը շատ ավելի լուրջ՝ սոցիալ-բարոյական պրոբլեմատիկայի ստեղծագործություն է: Հեղինակը բնորոշ պատկերներով ցույց է տալիս սովետական աշխատանքային այն մթնոլորտը, որի արդյունքը միայն տնտեսական անհաջողություն ու կորուստ կարող է լինել: Հետաքրքիր է, որ նա որպես պատճառ չի վկայակոչում թշնամական տարրերի վնասարարությունը: Գ. Մահարին ուղղակի մատնանշում է սովետականորեն տնտեսվարելու սկզբունքները, որոնք կարգախոսային լինելու չափ հանրահայտ էին: Նովելի հերոսը (Ռիբակա) կոչ է անում վերջ տալ «մասնավոր տնտեսության աշխատանքի փտած ձևերը պետական գործի մեջ խոթելուն» և աշխատել «ազամախով»¹⁰: Արդյունքը լինում է այն, որ ոչնչանում է գրեթե մի ամբողջ թոչնանոց: Սակայն Գ. Մահարին մնում է իր առաջադրած սոցիալ-բարոյական հարցադրման սահմաններում: Այդպես է նաև «Նախօրյակին» (1961) ծավալուն պատմվածքում¹¹: Բայց նույն պրոբլեմատիկայով այս երկու ստեղծագործություններում հանգուցալուծումներն իրարից էապես տարբեր են:

Սովետական հասարակարգի համար բնորոշ իրավիճակ է այն, որ թոչնանոցում տեղի ունեցածը պարզելու համար եկած «կոմիսիան»¹² պատահաձի մեջ «չի տեսնում» պատասխանատուներից որևէ մեկի մեղավորությունը: Դրա փոխարեն

¹⁰ Գ. Մահարի, Լռության ձայնը, էջ 295-296:

¹¹ Այս ստեղծագործությունների քաղաքական բովանդակության մասին տե՛ս Ս. Ա. Աղաջանյան, Քաղաքական թերասացությունը Գուրգեն Մահարու արձակում, «Էջմիա-ծին», 2005, թիվ ԺԲ:

¹² Գ. Մահարի, Լռության ձայնը, էջ 298:

մատնանշվում են թոշնանոցի պայմանները, որոնք իբր նպաստավոր չեն «հնդկա-
ճուտեր հասցնելու համար»¹³: Գործը փակվում է համապատասխան ակտով:

Ուշադրության է արժանի Գ. Մահարու ընդգծած նաև հետևյալ հանգաման-
քը: Ողջ եղելությանը լավատեղյակ թոշնապահուհի Մարուսյան և բրիգադիր Ռի-
բակյան դրսևորում են «նախանձելի» գաղտնապահություն: Արձակագիրը ճշ-
մարտապատում է սովետական կացութակերպին բնորոշ չլուծված ցավոտ խըն-
դիրներն արտացոլելիս: Գեղարվեստորեն ավարտուն այս ստեղծագործությունը
մատնանշված սոցիալ-բարոյական պրոբլեմի լուծման առումով առկախություն
ունի: Հեղինակը լուծում չի առաջադրում: Գրականության առումով սա էլ լուծում
է, ժամանակի գրական կադապարից դուրս լուծում, որը հասարակարգի հետագա
ճակատագրի համար ահագանգ է պարունակում: Սակայն տարիներ հետո գրը-
ված «Նախօրյակին» պատմվածքում սովետական տնտեսության, արտադրա-
հարաբերությունների մեջ և մարդու բարոյական նկարագրում գոյացած խնդիր-
ների լուծումը ոչինչ ինքնատիպ չունի: Այն հանգում է օրերի գաղափարախոսու-
թյան առաջադրած և գրականության մեջ ամրապնդված կադապարին՝ հերոսի
կողմից սեփական սխալների ընդունմանը և «խղճի տնտեսությունը» (3, 300) կար-
գի բերելու անհրաժեշտության գիտակցմանը:

Գ. Մահարու նովելների մեջ մտահղացման ինքնատիպությամբ առանձնա-
ցողներից է «Հայկական բրիգադը»-ը (1964): Սա ազգային-հոգեբանական նկա-
րագրի գեղարվեստորեն հաջողված զննություն է՝ իրականացված կենսական ար-
տակարգ պայմաններում: Ըստ մեր և այլազգիների կարծիքի՝ մենք մեր երկրից
դուրս իբր միաբան ու համախումբ ժողովուրդ ենք, ազգային շահին հետամուտ:
Մահարիական դիտարկումը ճիշտ հակառակի համոզիչ նկարագրություն է: Աք-
սորավայրի մյուս ժողովուրդները որոշակի սկզբունքներով ընտրում են առաջ-
նորդներ ու միաբանվում նրանց շուրջը: Մինչդեռ հայկական բրիգադում, Գ.
Մահարու դիպուկ հեզմանքով, «տիրում էր կառավարական ճգնաժամ» (5, 299):
Քսանչորս հոգիանոց խումբը, անմարդկային պայմաններում գոյատևման դժվա-
րին ու առաջնահերթ խնդիրը լուծելու մտահոգությամբ կողմնորոշվելու փոխա-
րեն, բաժանվում է երեք կուսակցությունների՝ կոմունիստների, դաշնակցականե-
րի և չեզոքների: Ու սկսվում է քաղաքական բովանդակության զավեշտական մի
զգվտոց: Տեսարանի բնորոշությունը և հեղինակի՝ ակնհայտորեն կծու-հեզմոտ
վերաբերմունքը հուշում են ենթատեքստի իմաստը: Այն քսաներորդ դարակցի
հայոց ազգային-քաղաքական ճակատագրի մանրակերտն է՝ մահարիական ի-
մաստավորմամբ ու մեկնաբանությամբ: Սյուժեի շարունակությունը ծավալվում է
նույն խորհրդանիշի տիրույթում: Ճամբարի ղեկավարությունը հայերի ներքին
անհաշտությունից ազատվելու համար նրանց ցրում է մյուս ազգերի բրիգադների
վրա: Հայերից յուրաքանչյուրն իր գոյության խնդիրը լուծում է անհատապես:
Մինչդեռ Աշոտ դային էր մտահոգացել ազգային բրիգադներ ստեղծելու միտքը՝
հենց բռնադատված հայերի գոյապահպանությամբ շահարգրգոված: Նույնքան
զավեշտական է և նովելի ավարտը: Ճամբարի՝ բանից անտեղյակ նոր պետը, ծա-
նոթանալով աշխատող բրիգադների կազմերին, բազմանշանակ եզրակացնում է.
«... զարմանալի համերաշխ ժողովուրդ է հայ ժողովուրդը...»

- Այո՞, - հաստատեց կամենդանտը, - շատ ճիշտ է ձեր դիտողությունը, քաղա-
քացի պետ. համերաշխ մարդիկ են հայերը և իրար բռնող...» (5, 303):

Գ. Մահարու լեզվամտածողության մեջ պարադոքսայինի նկատմամբ հակու-
մը դրսևորվել է գրական մուտքի տարիներից սկսած: Դեռևս չափածոյում հարմար

¹³ Նույն տեղում, էջ 298:

առիթը բաց չէր թողնում բառով, բառախաղով հանկարծակիի բերելու, անսպասելի պատկեր, միտք կազմելու հնարավորությունը: Հարկավ, դրանք միշտ չէ, որ գեղարվեստորեն հաջողված են: Նույնիսկ ավելին, երբեմն ակնհայտ է, որ հեղինակը նպատակադրված, միտումնավոր ճիգ է գործադրում ինքնատիպ երևալու, ասելու միտք, որ հիշարժան պիտի լինի իր պարադոքսալությամբ: Բնորոշ օրինակ է «Յերկու մայր» (Եր., 1927) ժողովածուի¹⁴ «Մորս նամակը» (1925-1926) ստեղծագործությունը: Ժամանակի սթնուդիոտին հարազատ՝ Գ. Մահարին ևս իր տուրքն է բերում անձնականը հասարակականին ստորադասելու զաղափարախոսությամբ: Մտահղացումը հետևյալն է: Մայրը շատ է ցանկանում, որ կարգավորվի բանաստեղծ որդու անձնական կյանքը, նաև կարոտից դրդված՝ տեսնել նրան: Մինչդեռ բանաստեղծ որդին մոր կարոտի կանչին հակադրում է հասարակական անհրաժեշտության իր գիտակցումն առ այն, որ մայրը դեռ երկար պիտի մնա մենակ, ապրի իր համար, մինչև որդուն հաջողվի «նորոգվել», դառնալ «Արժանի վորդին իմ համայնքի»¹⁵: Այս մտայնությունը հնարավորինս ինքնատիպ մարմնավորելու ձգտումից է, թերևս, որ Գ. Մահարին իրար ետևից շարում է պարադոքսալ մտքի հավակնություն ունեցող տողեր, ինչպես սրանք՝

Դեռ ինձ շատ հարկավոր է բարձրանալ ներքև...

Դեռ ինձ շատ հարկավոր է մնալ անմայր,
Վոր լինեն յերկրիս արժանի վորդին:

Խորենը Մոսկվայում կամյերիտ բանվոր է,
.....

Դեռ ես շատ պետք է փոքրանամ, քան վոր եմ,
Վորպեսզի դառնամ նրա չափ մեծ...¹⁶

Անսպասելի, առաջին տպավորությամբ նույնիսկ անհամոզիչ, բայց ըստ էության խորիմաստ, կենսավորձային լուրջ ճշմարտությունը հանկարծակի գյուտի պես ներկայացնող պարադոքսալ միտք հղանալը և լեզվական սուղ միջոցներով ձևակերպելը բոլորովին էլ հեշտ գործ չէ: Ու թերևս օրինաչափ է, որ լեզվամտածողության ամկանխատեսելի ու անսպասելի շրջադարձերի վարպետ Գ. Մահարուն անգամ ոչ միշտ է դա հաջողվել: Այդպիսի ձախողումների շարքին պիտի դասել և «Երիտասարդություն» (1969) անավարտ վեպի առաջին գլխում հեղինակի դատողությունները կարևորի և անկարևորի, «արյան ու գրկանքի» (5, 9-10) տարիների իմաստի վերաբերյալ: Գ. Մահարու ասելիքի մեջ էական նշանակություն ունեցող երգիծանքն այսպիսի դեպքերում դառնում է ինքնանպատակ, խանգարում խոսքի հստակությանը: Նույնքան անհամոզիչ է թուրքերին վանեցիների հաղթելու հավանականության մասին դոկտոր Աշերի արձանագրած պարադոքսալ միտքը՝ «... վախեցիր, որ յաղթես»¹⁷: Մասնավոր դեպքի առիթով (վանեցիների ինքնապաշտպանական կռիվը) ձևավորված միտքը գուցե և հետաքրքիր է ու դիտարկելի, բայց այն լրջորեն վիճարկելի է դառնում, երբ ներկայացվում է որպես ընդհանրական ճշմարտության գյուտ: Հայտնի բան է, որ վախը չի կարող

¹⁴ Գրքույկը (32 էջ) բաղկացած է Գ. Մահարու եիշյալ և Մ. Արմենի «Մորս կարոտը» ստեղծագործություններից:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 15:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 14-15:

¹⁷ Գ. Մահարի, Այրուղ այգեստաններ, Էր., 2004, էջ 438:

հաղթանակի նախապայման լինել: Հակամարտող կողմերից հաղթում է նա, ով բազմաթիվ այլ նախապայմանների հետ կարողանում է անսասան պահել հաղթելու իր համոզմունքն ու կամքը: Այսինքն՝ հաղթանակը կամ պարտությունը յուրաքանչյուր հակամարտության այն արդյունքն է, որը կայանալուց առաջ հաճախ արդեն իսկ կայացած է լինում որպես հոգեբանական իրավիճակ: Վախը չի կարող նպաստել հաղթանակի կամքի ձևավորմանը, առավել ևս՝ հանգեցնել հաղթանակի: Հոգեբանական այդ նախապայմանի ամհրաժեշտության գիտակցումը մեր պատմական փորձում դեռ հնուց փաստված է: Ավարայրից առաջ Վարդան Մամիկոնյանն այսպես է դիմել իր մարտիկներին. «Մի՛ երկուցեալ զանգիտեսցուք ի բազմութենէ հեթանոսացն...»¹⁸:

Մտքի հանկարծակի շրջադարձի և խոսքը վերափոխող հետաքրքիր օրինակներ են «Պատասխան» (1935) բանաստեղծությունը և «Նոր երգի պահանջը»¹⁹ քանդակը: Առաջինը մտքի չափածո շարադրանք է՝ կառուցված «հոգնել» բառի վրա: Մահը իրեն առաջադրված անիմաստ հարցին մի պատասխան է տալիս, որը հարազատ է իր կոչմանը, և ուղղված է հարց տվողին՝ «հոգնել» բառի անսպասելի գործածությամբ («Թե ախպեր ես, դուռը բաց...») (3, 235): Այստեղ իսկապես ակնառու է «փրկարար բառի» վերաբերյալ Հ. Մաթևոսյանի դիտարկումը²⁰: «Նոր երգի պահանջը» քանդակը կենցաղային նյութով փոքրածավալ ստեղծագործություն է: Երեխային քնեցնելու համար ծնողները ստիպված են, նրա պահանջին հնազանդվելով, ամեն անգամ մի նոր երգ երգել. արդեն լսածի կրկնությունը նրան նյարդայնացնում է: «Մինչև ե՞րբ» (3, 417) հարցով հեղինակն ընթերցողին է փոխանցում իր վիճակի հուսահատությունը: Բայց հաջորդ պահին արդեն առաջադրում է իր տխուր եզրակացությունը, որը որքան անսպասելի է, նույնքան և ճշմարտացի է հասարակական կյանքի օրինաչափություն բացահայտելու տեսակետից: Մինչև կմեծանա, կխելոքանա այնքան, որ «... մեզ պես կտիրապետի նույն երգը բազում անգամ լսելու արվեստին:

Կյանքը կդաստիարակի նրան» (3, 417):

Թեև Մահարի հեղինակի անմիջնորդ, ուղղակի ներկայությունը միշտ էլ զգալի է արձակ ստեղծագործություններում, սակայն 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: Բայց միշտ իմաստավորված, գեղարվեստական տեքստից բխող ու դրան միաձույլ: Հեղինակային նպատակադրմանը լավագույնս ծառայող, ճշգրիտ գտնված անսպասելի երբեմն այնքան է կարևորվում, որ դառնում է կերպարակերտման գլխավոր միջոցը: Դրա շնորհիվ գեղարվեստական չնչին տարածության ու ժամանակի մեջ ինքնատիպ և անմոռանալի նկարագրով են ներկայանում նույնիսկ դիպվածային կերպարները: Ինչպես, օրինակ, դարաբաղի Բալունց Հեթումը «Ծաղկած փշալարեր» (1965) վիպակում: Այս մարդը հաստատ գիտի, որ իր համոզմունքն անվիճարկելի, հանրահայտ ճշմարտություն է. Լարաբաղը հնուց-անտի եղել է ու է Հայաստան: Մի՞թե դրա համար կարելի է մարդուն բռնադատել: Եվ հեզմուն է այն կարևորությունն ու

¹⁸ Եղիշե, Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին, Եր., 1989, էջ 204:

¹⁹ Այս ստեղծագործությունը թվագրված չէ ոչ «Լուսյան ձայնը» (1962) ժողովածուում, ոչ Երկերի ժողովածուի երրորդ հատորում (1975):

²⁰ «Գրական թերթ», 12 դեկտեմբերի, 2003թ., ք. 42 (2739): Պետք է նկատել, սակայն, որ նույն տեղում Գ. Մահարու ստեղծագործության մաթևոսյանական բնութագիրը, մեղմ ասած, հանիրավի թերազնահատություն ունի:

լրջութիւնը, որով իշխանութիւնը վերաբերվել է իր անձին. «Բալունց Հեթումին որ մտադրիլ են ոչ՝ աշխարհը վաղուց դարմադադան էր եղել, քե՛ մատաղ...» (5, 238):

Հակառակ Բալունց Հեթումի ինքնապաշտպանական հեզմանքի և «տաքերն ընկնելու» (5, 238) լավատեսական ականկալիքի՝ մշեցի Առաքելին («Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965) բնորոշ է կոշտ ընդդիմութիւնը, իր ճշմարտութեան մեջ անդիվանագետ, անզիջում համառութիւնը: Դա հերոսի ինքնասպան կողմնորոշումն ու վարքն է: Նա ոչ մի կերպ չի ուզում իրականութեան հետ հաշվի մտել, այսինքն՝ հասկանալ, որ իշխանութիւնը ոչ թէ չզիտի կամ չի հասկանում իր ճշմարտութիւնը, այլ հետևողականորեն ու գիտակցաբար ոչնչացնում է այդ ճշմարտութիւնը կրողներին: Որքան ազնիվ է Առաքելը պատմական և ներկա իրադրութիւնը գնահատելիս, նույնքան անզուսպ է ակնհայտ ճշմարտութիւնները չտեսնող ընդունողների վրա իր զարմանք-զայրույթը պոռթկալիս:

Գ. Մահարու հերոսը հաճախ կենսական արտակարգ, ծայրահեղ անմխիթար վիճակում հայտնված մարդն է: Հենց սահմանային իրադրութեան մեջ իր կուտակած փորձով է նա իմաստավորում թե՛ ազատութիւնը, թե՛ անազատութիւնը, հայտնաբերում ճշմարտութիւններ, որոնք անշրջանցելի են իր համար: Դրանք դժբախտութեան մեջ ծնված իմաստութիւններ են, որոնք ներծծված են ցավով ու տառապանքով: Այդ ճշմարտութիւնների կենսունակութիւնը միանգամայն համոզիչ է դառնում, երբ մտովի ապրում են տվյալ հերոսին պարտադրված կենսակերպը: Որքան էլ մարդու մասին ունենանք ռոմանտիկական լավատեսական պատկերացում, միևնույն է, անհնար է չհամաձայնել Գ. Մահարու հերոսի անսպասելի և դառը ճշմարտութեան հետ. «- Մարդկային աչքերը մեծագույն ճշտութեամբ արտահայտում են միայն քանդակագործները... ըստ էության մարդը կույր է»²¹ (5, 274): Այս յուրօրինակ պարադոքսը մեխանիկական ու թշվառ գոյութեան կենսափորձից է բխում, որը դիպուկ բնորոշում է Աշոտ դային. «- Մեր կալանավորների կենացը,- կրկնեց նա,- մեռած թէ կենդանի, միևնույն է, որովհետև մեռածները միշտ մեզ հետ են (այսինքն՝ կենդանի են - Ս.Ա.), իսկ կենդանիները մեռած են...» (5, 152): Այսքանից հետո միանգամայն համոզիչ է պարադոքսալութիւնն այն դառնադի երջանկության, որն իր շնչիմութեամբ այլ հանգամանքներում կարող էր և աննկատ մնալ. «Սկսեց ձյունել: Հնչեց բանթողի գոնգը, և մենք դուրս եկանք բրուտանոցից: Ես խոր շնչեցի ձմեռային, ձյունախառն օդը և կարծես թեթևացա: Օրինված լինես դու, կյանք. կարելի է ազատ կերպով շնչել այս մաքուր, պաղ, պաղպաղակի ման ախորժելի օդը՝ առանց խախտած լինելու օրենքը» (5, 122): Այսպես Գ. Մահարին և իր հերոսը ճամբարային տաժանակրոյթի մեջ հայտնաբերում են ժամանակին ու հանգամանքներին բնորոշ պարադոքսներ, որոնցից ամենամաքաբարեկից թերևս այն է, որը ձևակերպում է հեղինակը՝ ելնելով կալանավոր կանանց վարքից. «Եթէ այս է կյանքը և սրանով էլ պիտի վերջանա՝ ապա պետք է ամեն ինչ փորձել, տանել ամեն դառնութիւն և որքան շատ դառնութիւն՝ այնքան լավ» (5, 121):

Եթէ Գ. Մահարու հերոսի պարադոքսալ վարքն ու միտքը բռնադատվածութեան պատկերներում անպայման շաղախված են ցավով ու տառապանքով, ապա մյուս ստեղծագործութիւններում սովորաբար գերիշխող է դառնում երգիծանքը: Դրա ինքնատիպ օրինակն է «Վասպուրական» անվան ստուգաբանութիւնն ըստ վարժապետ Գևորգի: Դա հայ մարդու այդ տեսակին բնորոշ՝ իր գաղափարների,

²¹ «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965) պատմվածքում հանդիպում է այս մտքի մեկ այլ տարբերակ ևս. Մերձիմասի Առաքելի սառչող աչքերի ատիթով Աշոտ դային տխրութեամբ փաստում է. «... դրսում հակառակն է. առողջներն են նայում ու չեն տեսնում...» (5, 273):

կենսական կողմնորոշիչների ոչնչացումն է ծիծաղի միջոցով: Վասպուրականը, ըստ նրա, է «երկիր որդուոց մեծամեծաց»²², և այդ որդիքն էլ իրենք են: Սրբության անունը փոփում է սրբապիղծների վրա և այդ ձևով արժեզրկում ինքն իրեն:

Գ. Մահարու արձակը հաճախ հերոսի ներաշխարհային անցուդարձի ինքնատիպ դիտարկում և նկարագրություն է: Նա ուշադրությամբ «հետևում է» իր կերպարների հոգեբանությանը, նրանց վարքի բազմազանությանը, հասնում հոգեկան ապրումների, ըստ կենսական իրադրության, համոզիչ պատկերմանը: Երբեմն գրողն այնքան է «հրապուրվում» իր այդ նախասիրությամբ, որ ասես սյուժետային իրադարձություններն ընդամենն առիթ են, որպեսզի նրա առաջ բացեն նոր ու մանրակրկիտ, բայց և համառոտ ու դիպուկ, անսպասելի նկարագրությունների հնարավորություն: Հեղինակի հոգեբանական-վերլուծական արձակի ինքնատիպությունն ավելի է ընդգծվում, երբ աշխույժ պատումը սկսում է անթաքույց հակումով մղվել դեպի մարդկային վարքի ու հոգեկանի մեջ պարադոքսալի, խորհրդավոր անսովորի հայտնաբերմանը՝ ակնհայտորեն չզգուշանալով ձախողվելու վտանգից: Ընդհակառակը, ասես նաև մտահոգված չէ իր ընթերցողներին հոգեբանական պարադոքսներ մատուցելուն նախապատրաստելու անհրաժեշտությամբ: Դրանք որքան անսպասելի, նույնքան էլ համառոտ են: Այնքան վարպետ գրչով, թեթև ու հպանցիկ են մատուցվում պատումի այդ կտորները, որ կարծես թե հեղինակն ինքն էլ առանձնակի ընդգծումով չի կարևորում դրանք: Սակայն իրականում այդ պատկերներից յուրաքանչյուրը մարդկային հոգեբանության մեջ ոչ ստանդարտ-սովորականի լավ իմացության արդյունք է:

Այդպիսի հոգեբանական պարադոքսները, որպես օրինաչափություն, բնորոշ չեն մարդու առօրյա կեցությանը: Առավելապես էքստրեմալ, սահմանային իրավիճակներում են դրանք հնարավոր, որը և՛ նկատելը, և՛ գեղարվեստական համոզությամբ մարմնավորելը կրկնակի բարդ խնդիր է:

Իբրև մարդու հոգեկանում անհմանալիի մարմնավորման հաջողված օրինակ, հեղինակի՝ «տրագիկոմիկակական հյուսվածքի երևելի վարպետ» լինելու ապացույց՝ մասնագիտական գրականության մեջ սովորաբար վկայակոչվել է²³ «Պատանեկություն» (1929-1930) վիպակի որբանոցային այն տեսարանը, ուր նկարագրվում է մոր և որդու (Արշակ) հանդիպումը (2, 125): Իսկապես, այս փոքրիկ հատվածը ներկայացնում է միջադեպի մասնակիցների մեծ մասի երկակի հոգեվիճակը: Լացն ուրախ հուզմունքից է (կոտորածից մազապուրծ մայր ու որդի գտել էին իրար), սակայն ենթատեքստը նաև անփարատելի տխրություն ունի (հազվադեպ հնարավոր այդ դեպքն ավելի էր ընդգծում երեխաներից յուրաքանչյուրի անհույս որբությունն ու որբանալու ողբերգական հանգամանքները): Բայց որքան անսպասելի, նույնքան էլ համոզիչ է տեսարանի հեղինակային վերջնական հուզազգացական բնութագիրը («Շատ ուրախ էր» (2, 125): Ծիշտ որ, այս միջադեպից ի վերջո պետք է մնար միայն ուրախ հոգեվիճակ և տրամադրություն: Նույն ցավից բոլորն էլ լացել, դատարկվել էին իրենց ներքին բեռից, խաղավել հոգով: Դա էլ հենց որբերի ուրախությունն էր:

Գ. Մահարու արձակում սա եզակի դրվագ չէ:

Տաժանակրության տարիների փորձով շարադրված ստեղծագործությունները համարժեք մի շարք տեսարաններ ունեն: Բնորոշ օրինակ է վաթսուամյա մարդու վարքը, որը «դատապարտված էր քսանհինգ տարվա բանտարկության և», որքան էլ տարօրինակ է, «չափազանց լավ էր զգում իրեն» (5, 181): Ինքն իր համար

²² Գ. Մահարի, Այրուող այգեստաններ, էջ 98:

²³ Տե՛ս, օրինակ, Լ. Հախվերդյան, Մտորումներ, Եր., 1984, էջ 120, Ս. Աղասարյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ. 1, Եր., 1986, էջ 546 և այլն:

երկրային կյանքի այդքան տևողություն երկի թե միայն երազել կարող էր: Բայց եթե իրեն դատապարտել են այդքան տարվա բանտարկության, ուրեմն մի բան գիտեն, իսկ ինքը «պարտավոր է այդքան էլ ապրել՝ պետությանը պարտք չմնալու համար» (5, 181): Մարդը գիտնական է. իր գիտության մեջ գուցե և շատ խորաթափանց, բայց մնացած հարցերում՝ միամիտ: Սա այն միամտությունն է, որը ձևավորվում է, երբ անհնարին ցանկալին սկսում է հնարավոր թվալ:

Ալենհայտ է, որ Գ. Մահարին այստեղ վարպետորեն լուծում է ռճական դժվարին խնդիր, որ է լացի ու ծիծաղի համադրումը: Ընդ որում, դրանք երկուսն էլ ինքը կարևորում է հավասարապես, ընթերցողին մատուցում իր հերոսի այդ երկակի հոգեվիճակի վարքակերպը՝ վարքի համապատասխան դրսևորումները: Մյուս օրինաչափությունն այն է, որ Գ. Մահարու այս պատկերների շարժառիթը նախապես հերոսի կյանքում ճակատագրական նշանակություն ունեցող ողբերգական իրադարձությունն է: Հետո, համարյա անմիջապես աշխատում է հերոսի հակազդող հոգեբանական ռեակցիան, որը կենսապահական, ճգնաժամից դուրս բերող նշանակություն ունի: Դա ողբերգությանը, լացին համարժեք հակազդող զգացում է, որն արտահայտվում է որպես ծիծաղ: Եթե փորձենք համառոտ բնութագրել Գ. Մահարու հերոսի ողբերգական հոգեվիճակից անբաժան այդ ծիծաղը, ապա այն կարելի է համարել լացի ավելցուկ:

Թերևս այլ, մանրակրկիտ ուսումնասիրության հարց է Գ. Մահարու արձակում երգիծանքի դրսևորման կերպերի խնդիրը: Բայց դժվար չէ նկատել, որ ողբերգականի և երգիծականի այս համադրումները կամ կենսական մույն հանգամանքի երկակի ծայրահեղ իմաստավորումներն արտահայտությունն են կյանքի նկատմամբ հեղինակի ոչ միօրինակ, լայնախոհ վերաբերմունքի: Ե՛վ ողբերգականը, և՛ երգիծականն իրավիճակների գուտ մարդկային, սուրբելտիվ ընկալումներ են, ուրեմն և՛ հարաբերական: Ե՛վ Գ. Մահարին, և՛ իր հերոսը կյանքն իր այդ հարաբերականության մեջ էլ տեսնում ու ապրում են: Դրա համար էլ կենսական փաստերի վերահմաստավորումները միանգամայն հնարավոր ու համոզիչ են, թեև պարադոքսալ իրենց էությանը (ծիծաղ, որ լացի ավելցուկն է):

Լավագույն օրինակներից մեկը «Մև մարդը» (1960) պատմվածքում է: Իվան Մարոկիմը քրոջ գրած նամակից տեղեկանում է, որ կինն ամուսնացել է. այն էլ՝ քաղսովետի կոմունալ բաժնի վարիչ Բուրդենկոյի հետ, ում զրպարտությանը ինքը հայտնվել է Սիբիրում: Թե ինչ պիտի ապրեր այս մարդն այդ լուրը ստանալու պահին, ինքնին հասկանալի է: Անսպասելին այն ուրախությունն է, որ ունենում է Իվան Մարոկիմը. կինն առողջական լուրջ խնդիրներ ունի և անտանելի բնավորություն: Իր թշնամին ծուղակն է ընկել, իսկ կինն իր արարքով ակամա վրեժխնդիր է:

Պարզ է, որ տեղի ունեցածի միայն այսպիսի իմաստավորումով էր հնարավոր շատ թե քիչ դիմանալ հարվածին: Սակայն Գ. Մահարին այսքանով չի ավարտում միջադեպը: Նա կարողանում է զեղարվեստական չնչին տարածության ու ժամանակի մեջ ծավալել և ավարտել մի հրաշալի հոգեբանական նովել: Հերոսի ստացած հոգեկան հարվածը թեթևներից չէ, որ հեշտությամբ, առանց տպավորվելու մոռացվի: Նա երազ է տեսնում: Նույն այդ Բուրդենկոն համապատասխան օրգաններին դիմում է գրում. «- Խնդրում եմ ինձ ուղարկեք այնտեղ, որտեղ գտնվում է իմ այժմյան կնոջ օրինական ամուսինը, թող գա, տիրություն անի իր կնոջը, իսկ ես գնամ նրա տեղը մի քիչ հանգստանալ...» (2, 238): Անշրջանցելի ողբերգությունից հոգեբանական պատրանքով դուրս պրծնել փորձող բանտարկային համար լավագույն լուծում է գտնվել: Նրան այլևս ոչինչ մատչելի չէր՝ բացի հոգեբանական վրեժխնդրությամբ բավարարվելու մխիթարությունից: Չէ՞ որ իրա-

վիճակը մի քիչ ավելի մանրակրկիտ դիտարկելու դեպքում հնարավոր չէ չնկատել, որ իր կնոջը ներկայացնելու ձևը նույնպես (առողջական վիճակը, բնավորությունը) կարող է հոգեբանական վրեժխնդրության արտահայտություն լինել: Այսպիսի դեպքերում մարդու վարքի հավանական դրսևորումներից մեկն էլ ինքն իրեն համոզելն է, որ կորցրածը չնչին բան է, նույնիսկ փրկություն իր համար:

Այս ամենով, ինչ խոսք, չեն սպառվում լեզվամտածողության այն առանձնահատկությունները, որոնք կարելի է դիտարկել որպես Գ. Մահարու արձակում պարադոքսալի դրսևորումներ: Մասնավորաբար, կարևոր է նաև նրա երգիծանքի յուրօրինակությունը: Այն ի սկզբանե եղել է տաղանդավոր արձակագրի ինքնատիպությունն ապահովող ոճական առանձնահատկություններից մեկը: Սակայն դա առանձին և մանրակրկիտ վերլուծության նյութ է:

С. А. АГАДЖАНЫН - *Проявление парадоксального в прозе Г. Маари.*

Уже первые произведения выявили стилистическую самобытность прозы Г. Маари. Существенное значение в этом сыграли особенности языкового мышления, которые можно охарактеризовать как проявление парадоксального. К таковым относятся неожиданность сюжетов с развязками, присущими новеллам, на первый взгляд странные, но глубокие суждения автора и героев, нестандартность поведения и психологии героев в экстремальных ситуациях. Не всегда удавалось Г.Маари создать впечатляющие парадоксы, но в удачных образцах очевидны творческая наблюдательность, глубина замысла, талант лаконического и меткого слова. Своеобразная сатира как проявление парадоксального у Г. Маари в статье не обсуждается.