

ՍԵՐԳԵՅ ԱՂԱԶԱՆՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու

Գ. ՄԱՀԱՐՈՒ «ՄԱՀՄԱՆԱԳԾԻ» ԶԱՓԱԾՈՆ

*Ո՛, որքան դժվար է դավել
մարդը՝ իր ներքին մարդուն...
(«Երգի տեղ՝ դրոշակ»)*

Գ. Մահարու չափածոն արձակից անհամեմատ ավելի մանրակրկիտ է ուսումնասիրված: Դա պայմանավորված է մի քանի հանգամանքներով: Գրականագիտությունը Գ. Մահարու ստեղծագործությանը պատշաճ լրջությամբ սկսեց վերաբերվել հեղինակի «վերադարձից» հետո՝ 1950-ականների երկրորդ կեսից: Նա արդեն դեպքից դեպք էր դիմում չափածոյին, և իր գրականությունն այդ մասով արդեն կայացած ու ավարտուն իրողություն էր, որը մանավանդ հետադարձ հայացքով գնահատելն ավելի հեշտ էր, իսկ սխալվելու հավանականությունը՝ քիչ: Կարևոր է և այն, որ Գ. Մահարու արձակը չափածոյից անհամեմատ ավելի բարդ ու բազմաշերտ գեղարվեստական արժեք է, որն արարվում էր մինչ 1960-ականների համարյա վերջը: Զպետք է անտեսել նաև հետևյալը: Գ. Մահարու արձակ որոշ ստեղծագործություններ (նկատի ունենք հատկապես «Ծաղկած փշալարեր» (1965) վիպակը) հասան մասսայական ընթերցողին նրա մահվանից բավականին հետո (1988), իսկ «Այրվող այգեստաններ» (1935-1964) վեպի հեղինակային անխաթար տարբերակը հրատարակվեց միայն վերջերս (2004): Եթե նկատի ունենանք նաև այն, որ Գ. Մահարու լավագույն ստեղծագործությունը՝ «Այրվող այգեստաններ» վեպը, առաջին տպագրությունից (1966) առ այսօր ավելի շատ դարձել է քաղաքական կրքերի դրսևորման առիթ, քան գնահատվել որպես գեղարվեստական արժեք, ապա ակնհայտ կդառնա վերագնահատումների հասունացած անհրաժեշտությունը:

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

Գ. Մահարու գրականությունը երբեմն անթաքույց, ավելի հաճախ՝ ենթատեքստային ակամա բովանդակությամբ զգալիորեն տարբերվում է ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսությունից: 1920-30-ականներին նա լրջորեն մեղադրվել է

նոր գաղափարախոսությամբ արարվող կյանքին ու գրականությանը չձուլվելու, հնից պոկվել չկարողանալու համար: 1950-60-ականներին ջանք էր գործադրվում ապացուցելու այդ գնահատականների սխալ լինելը, նրա գրականության բովանդակության համապատասխանությունը սովետական գաղափարախոսությանը: «Այրվող այգեստաններ»-ի տպագրությունը (1966) նորից սրեց իրադրությունը, և եթե լինեին ստալինյան ժամանակները, ապա Մահարու տառապալի հոգեկան ապրումներին կարող էր ավելանալ ևս մի տասնյոթամյա բռնադատվածություն: Մինչդեռ պիտի նկատի ունենալ, որ ինչպես որ նրա՝ սովետական գրականությունը ստեղծելու ճիգերը, այնպես էլ հակադաշնակցական գաղափարները ոչինչ չեն ավելացրել վաստակի գեղարվեստական արժանիքներին: Գ. Մահարու համար քաղաքական գաղափարների ոլորտը միշտ էլ սայթաքուն դաշտ է եղել: Նրա գրականությունը բարձր որակի չափանիշ է առավելապես իբրև գեղարվեստական խոսք, իբրև միանգամայն ինքնատիպ տաղանդով գործադրված գեղարվեստական պատկերավորման միջոցների ամբողջություն, որը լի է ժամանակի կենսական իրողությունների և մարդկանց նկարագրերի խորքային բացահայտումներով:

Մահարու չափածոն թեև արձակից ավելի մանրամասն է ուսումնասիրված, բայց դա դեռևս չի նշանակում, թե այստեղ ամեն ինչ քննված է և վերանայումների կարիք այլևս չկա: Իրականում կա թեկուզ և այն պարզ պատճառով, որ Մահարու չափածոն 1950-ականներից սկսած գնահատվել է գլխավորապես սովետական գրականության թեմատիկ-գաղափարական շրջանակներում տեղակայելու ձգտումով: Կենսական նոր հանգամանքներում Մահարին իսկապես աշխատել է լինել նոր գաղափարների մարմնավորող և գրական նոր ըմբռնումները «կը կիրարկե յախուռն ձեռով»¹: Դիտարկումն իհարկե ճիշտ է, սակայն առկա է մի վերապահում. նա իր կենսափորձով ու գաղափարների ընթացքով չէ, որ հանգել էր նորին: Հասարակական կյանքի ու գրականության ընթացքի հանգամանքները նրան հանգեցրել էին նորը յուրացնելու, նորի կրողը լինելու անհրաժեշտության (այս դեպքում՝ նաև պարտադրանքի) գիտակցմանը: Եվ սկսվել է ստեղծագործողի հոգեկան դրաման, որի մի երեսը Գ. Շահինյանը դիպուկ է նկատել. «Նորը տարբեր չէ միայն հինէն. ժխտու՛մն է անոր: Մահարիի համար նման ժխտում մը համապատասխան է ինքնաուրացումի»²: Հենց դրա համար էլ «հաղորդական ջերմութենէ գուրկ եմ» այս շրջանում գրված պոեմները, որոնք շարադրվել են «նոր երգի բոլոր հրամայականները նկատի ունենալով, բայց բռնագրոս ճիգով մը կարծես»³: Մինչդեռ սովետահայ գրականագիտությունը, նրա պոեմների և բալլադների մեջ թերություններ մատնանշելով հանդերձ, համենայն դեպս, դրանք Մահարու ստեղծագործության մեջ կարևորում էր որպես հեղափոխական և սովետական թեմատիկայի գեղարվեստական յուրացման փորձ:

Այսօր եթե նույնիսկ լրջորեն վերագնահատվի Մահարու չափածոն, ապա դրանից այն ոչինչ չի շահելու. այդ պոեզիան չի դառնալու գրական պրոցեսի մասնակիցը և մնալու է որպես գրապատմական արժեք: Հայտնի է, որ Գ. Մահարին Գ. Շահինյանին և Շ. Շահնուրին գրած նամակներում դժգոհել է իր պոեզիայի լիարժեք գնահատված չլինելուց. «...ես շարունակում եմ մնալ այն համոզման, որ իմ բանաստեղծությունը դեռ չի գտել իր քննադատողին եւ գնահատողին», նաև «Եթե ես ար-

ձակ չունենայի, այո, իմ չափածոն պիտի գնահատուի րստ արժանւոյն, բայց իմ արձակը... խիստ լեզուով ասած՝ իմ արձակը եղաւ բանաստեղծութեանս գերեզմանափորը»⁴: Գ. Մահարին թերևս հիմքեր ուներ դժգոհելու իր պոեզիայի չգնահատվածությունից, սակայն, վստահ ենք, նա հանիրավի է «գերեզմանափորի» դեր վերապահում իր արձակին: Անցած տասնամյակները միանշանակ ճշտեցին իր չափածոյի արժեքը. ստեղծման տարիներին այն հայ գրականության համար, ողջ կարևորությամբ հանդերձ, հետագայում դարձավ միայն գրապատմական արժեք: Անկախ իր արձակի կշռից՝ Մահարու չափածոյի այդ ճակատագիրն անփոփոխ կմնար:

Բոլորովին էլ մտադիր չենք թերագնահատել Մահարու չափածոյի գրականագիտական գնահատականների մեջ առկա արժեքավորը: Նշենք, որ այսօր էլ իրենց հրատապությունը պահպանում են նրա պոեզիայի ծագումնաբանության, քնարական էության վերաբերյալ դատողությունները, քնարական պատկերների վերլուծությունները, նաև սրինգ-շեփոր փոխհարաբերության, սահմանային վիճակի, հանգույցում հայտնված գրողի ստեղծագործական դրամայի փաստարկումները: Ահա դրանցից մեկը. «Մահարու ստեղծագործական հակասության ակունքը բանաստեղծական հույզին, սրտին ու սիրուն, բնական ապրումին ու քնարականությանն հրաժեշտ տալու ներքին անկարողությունն է»⁵:

Կարծում ենք, Գ. Մահարու չափածոյին մերօրյա անդրադարձի համար ամենից հետաքրքիրը կարող է լինել հենց այդ դրաման, որը լիարժեքորեն արտահայտվել է նրա մի խումբ բանաստեղծություններում: Դրանք վերափոխվելու ձգտման, ժամանակի պահանջին հնազանդ լինելու դրսևորումներ են, որոնց վերաբերյալ Գ. Շահինյանը դիպուկ դիտարկում ունի. «Մահարի տեսաբար ինքն իրեն հրաւեր կը կարդայ մոռանալու անցեալը, երգելու ներկան ու պայծառ գալիքը: Տասնեակներով բանաստեղծութիւններ կը վերածուին **մանիֆեսթի** (ընդգծումը հեղինակինն է - Ս. Ա.), այս ձեւով: Ըսելու ձեւը քիչ մը կը տարբերի, վերնագիրը կը փոխուի, բայց արտայայտուած միտքը կը մնայ նոյնը»⁶:

Ստեղծագործական նույն ձգտումի արտահայտություններն են այդ բազմաթիվ բանաստեղծությունները, որոնց վերաբերյալ «մանիֆեսթ» բնորոշումը թերևս ճիշտ է գտնված: Բայց ոչ միայն այդքանը: Նրանք հաճախ հեղինակի հոգեվիճակների բազմազանություն են դրսևորում, որն ավելի մանրակրկիտ դիտարկման է արժանի: Այս խմբի բանաստեղծությունների առիթով Ս. Աղաբաբյանը նկատել է. «Դա պոլեմիկա էր նախ և առաջ իր անցյալի, իր նախկին գրական դավանանքների, իր դավանած հին ուղիների դեմ»⁷: Բայց ահա թե ինչպես է տեսել գրականագետն այդ հանգույցի լուծումը. «Այն (պոլեմիկան - Ս. Ա.) արդյունավետ անդրադարձավ նրա գաղափարական և ստեղծագործական էվոլյուցիայի վրա: Այդ էվոլյուցիան, որ և՛ թեմատիկական, և՛ ժանրային, և՛ մանավանդ՝ էսթետիկական որոշակի սկզբունքների վրա էր խարսխվում, Մահարուն կանգնեցրեց սովետահայ պոեզիայի մայրուղու՝ չարենցյան տրադիցիաների ուղու վրա: Մահարու էվոլյուցիան սկսվեց նրա լիրիկական պոեմներով, շարունակվեց բալլադներում և ավարտվեց «Մրգահաս» գրքով, որտեղ առավել որոշակի արտահայտվեցին նրա ինքնատիպ տաղանդը և գրական վարպետությունը»⁸:

Թեև Գ. Մահարին 1920-30-ականներին դարձավ բնության, հնձանների շենացող հայրենիքի թեմաներով ժամանակի համար նշանակալի բանաստեղծությունների հեղինակ, սակայն դա դեռևս չէր նշանակում «պոլեմիկայի» ավարտ: Մանավանդ որ պոեմներն ու բալլադները չէ, որ դրսևորում էին բանաստեղծի վարպետությունը չափաձոյում: Ճիշտ է, հնարավոր չէ անտեսել «Մրգահաս»-ի (1933) կարևորությունը տպագրության ժամանակի սովետահայ պոեզիայում: Բայց այն ամփոփումն էր հեղինակի ինչպես չափաձոյի, այնպես էլ ներաշխարհի նաև ակնհայտ հակասականության: Գ. Մահարու պոեզիան ինքնատիպ էր այնքանով, որքանով հեղինակին հաջողվում էր նույնիսկ հրատապ թեմաները մարմնավորել իր քնարական նկարագրին հարազատ մնալով: Այս առումով միանգամայն անվիճելի են Կ. Աղաբեկյանի համառոտ, բայց դիպուկ բնորոշումները. «Չնայած ներքին ծանր տառապանքով նա հաճախ հայտարարում է, որ ինքը շարունակում է հին սրինգը և դարձել է նոր օրերի շեփորահար, բայց ըստ էության նա երկար տարուբերվեց այս հակասական մտքերի մեջ»⁹: Նաև՝ «Քնարականության լքումը Մահարուն զրկում է ինքնատիպությունից»¹⁰:

Ս. Բողոսյանը ևս, նկատելով Մահարու պոեզիային բնորոշ երկվությունը, դրան տվել է որքան անսպասելի, նույնքան էլ անհամոզիչ մեկնաբանություն. «Այս տարիներին (1920-30-ականներին – Ս. Ա.) Մահարին հաճախ գրում է գրական դեկլարացիաներ հիշեցնող բանաստեղծություններ («Խոհ», «Եկավ ինձ այցի», «Հաշտություն», «Սոնետ անձկության» և այլն), ուր նա ի լուր բոլորի հրաժարվում է իր, այսպես կոչված, «հին երգերից», սիրո, բնության, հոգեկան ապրումների թեմաներից: Սակայն սրանք, մի տեսակ, վահաններ էին, որոնց ետևում գրողը փարթամորեն աճեցնում էր իսկական պոեզիայի ծաղիկներ»¹¹: Կարծում ենք՝ ակնհայտորեն պարզեցվել է հեղինակի հոգեկան ու ստեղծագործական լուրջ դրաման, դրան տրվել գրական խաղի, խորամանկության տեսք:

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

ա. իր տաղանդի բնույթը և ստեղծագործական հետաքրքրությունների շրջանակը.

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

գ. ստեղծագործական ճգնաժամը՝ որպես հնարավորից հրաժարում և ձգտում իր համար անբնականին:

Ստեղծագործական այս իրադրությունը գոյացել էր ականա: Դա հասարակական հանգամանքների, նոր կենսապայմանների անկասելի հրամայականի հետևանքն էր և ոչ թե հեղինակի ստեղծագործական հասունացման ճանապարհի հերթական աստիճանը: Ժամանակն իր հարկն էր պահանջում գրողից: Հենց այդ պատճառով էլ Մահարու ծրագրային բանաստեղծությունները նոր անելիքի,

գտնված նոր թեմատիկայի կամ ոճի համար ուրախությունից, պոեզիայի առաջ բացվող նոր հորիզոնի հրապույրից ավելի լցված են հոգեկան այնպիսի ապրումներով, որոնց մեջ գերիշխողը, համենայն դեպս, գոհությունը կամ ոգևորությունը չէ։ Ստեղծագործող անհատ և ժամանակաշրջան փոխհարաբերության այս մասնավոր դրսևորումը հետաքրքիր է հեղինակի հատկապես հոգեկան ապրումների բազմազանությամբ։ Այդ բանաստեղծությունները միայն որպես մանիֆեստ, դեկլարացիա կամ ծրագրային չափածո դիտարկելը զգալիորեն կվնասի երկվորյան մեջ հայտնված հեղինակի մարդկային դրամայի մեր իմացությանը։ Իսկ այն, մեղմ ասած, աննախանձելի է։

Դեռևս «Տիտանիկ» (1924) ժողովածուում տպագրված «Մեռնող երգեր» (1920)¹² բանաստեղծությունում Գ. Մահարին վարակիչ տխրությամբ արձանագրում է հուր հագած աշխարհում խորթ ու օտար, սրտակեզ երգերի մահը։ Բանաստեղծի խոսքը զգալիորեն անորոշ է. այն ասես ավելի շատ տրամադրություն է, հաջողությամբ չափածոյի վերածված անկումային հոգեվիճակ, սակայն վերը նշված հակադրությունն ընդգծված է.

Աշխարհի երգերը հին մեռնում են քո ցուրտ շնչում,-
Աշխարհը հուր է հագել, քո երգը չի ճանաչում.

Աշխարհում սենտիմենտալ, քաղաքում իմ խենթ հոգու,
Մեռնու՛մ են խորթ ու օտար սրտակեզ երգերը քո...

(1, 4)¹³

Բանաստեղծության որոշակիության պակասը կարող է լրացնել հետևյալ հանգամանքը։ Գ. Մահարին չնչին խմբագրումներով այն հետագայում ընդգրկել է «Երկերի ժողովածու»-ի առաջին հատորի (1966) «Արտամետյան գիշերներ» շարքում։

Ուրեմն խոսքը հայրենի, բայց կորուսյալ եզերքի վերաբերյալ երգի մասին է։ Բանաստեղծության հույզը և միտքը խտացնելու, «մեռնող երգեր»-ի առթած խաղաղ, անաղմուկ ցավն ընդգծելու համար հեղինակը դիմել է պոեզիայում իր նախասիրած կոմպոզիցիոն հնարաններից մեկին։ Դա որոշ խմբագրումով կամ տողերի վերադասավորումով բանաստեղծության առաջին տունը վերջին տուն դարձնելն է։

Այսպես՝

Աշխարհում սենտիմենտալ, քաղաքում իմ խենթ հոգու
Շնչում է որք ու օտար, սրտակեզ սոնետը քո։

և

Աշխարհում սենտիմենտալ, քաղաքում իմ խենթ հոգու,
Մեռնու՛մ են խորթ ու օտար սրտակեզ երգերը քո...

(1, 4)

Բայց ժամանակը ցույց տվեց, որ դրանք մեռնող երգեր չէին։ Այդ մոտիվը գալիս էր իր էության շաղախից ու ճակատագրից և մի օր, հաղթահարելով արտաքին ու ներքին արգելքները, ավելի հուժկու էր հնչելու։ Նույն «Տիտանիկ» (1924) ժողովածուի մեկ այլ՝ «Հանգույցում»¹⁴ բանաստեղծության մեջ արդեն բացահայտորեն արտահայտվել է ինքնապաշտպանական ըմբոստությունը։ Նա գիտակցում է, որ անցյալն ամուր է նստած իր մեջ, հետը բերել է «գորշ ստվերների» հիշողություններ,

ապրում է օրերի «շփոթների տագնապով»: Եվ եթե անգամ

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

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

Պիտի ճչամ օրերիս
շփոթների տագնապով.
- Հեռու՝ պահեք ձեր ձեռքը.
մենք հասել ենք ձեր երթին,
բայց դուք մեր դարը վերջին
չեք ապրել ո՛չ մի բռպե...

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

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

Հազար թելերով կապում եմ ինձ կյանքին,
Հազար թելերով՝ արևոտ այս գարնան.
- Օրե՛ր իմ օրորուն, օրե՛ր իմ անհանգիստ,
Թող որոնումը ձեր մորմոք չդառնա:

(1, 122)

Հաջորդ երեք տները ժամանակի ոգուն ձուլվելու, «մարտնչումի բիրտով» զրահավորվելու կոչ ու հորդոր են ինքն իրեն: Հասունացած անհրաժեշտության գիտակցումը («Հերոսաբար անցիր անցման այս կամուրջը» (1, 122), սակայն, մի քանի տեղ ձեռք է տալիս, ի հայտ բերում ստեղծագործական իր այն «թուլությունները», որոնք

իրեն հարազատ են, և որոնցից դեռ պիտի ազատվի.

..... թող սի՛րտըդ, սի՛րտըդ ,
Որ ցավում է աշնան այս թաց առավոտով:
Ու թող մորմոքը հին էլ ետ չդառնա:

(1, 122)

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

Հիմա պետք չէ ո՛չ սեր, ո՛չ էլ քնար,
Ո՛չ էլ քնքշանք՝ շաղախված հին ցավով:

Թո՛ղ քեզ թովի նոր օրերի վարդը,
Թո՛ղ մորմոքը¹⁵, թո՛ղ ցնորքը, անգի՛ն,
Այսօր, այսօր դու ավելի հանդարտ ես,
Սի՛րտ անուրախ, իմ գանգրահե՛ր մանկիկ...

(1, 45)

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

Նոր կյանքին կապվելու, նրա առօրյայով լցվելու ինքն իրեն ուղղված կոչերն ավելի կտրուկ ու միանշանակ են դառնում հատկապես շենացող հայրենիքի բանաստեղծական համայնապատկերում («Մտերիմ խոսքեր»)¹⁶: Այստեղ բացակայում է նախորդներին բնորոշ հոգեկան կիսաթաքույց խոռվքը: Անցած տարիների կենսափորձն ու ստեղծագործությունն ամփոփելիս էլ ասես շատ ավելի թեթև սրտով է խոսում ճակատագրով իր համար կանխորոշված «ոսկևոր ու մեղմ սրնգի», «շաղոտ» (1, 238) երգի մասին: Սա հրաժեշտ է մուտքի ստեղծագործական նախասիրություններին («Մնաք բարով, երգեր մշուշոտ ու տարտամ» (1, 238), որը սակայն վերնագրված է «Մոնետ անձկության» (1936): Ուրեմն... հրաժեշտի բովանդակությամբ խոսքեր, որոնք շաղախված են կարոտով, սրտնեղությամբ:

Խոսքերը խոսքեր, սակայն ստեղծագործական հոգեվիճակն ակնհայտորեն մատնում է իրեն թեկուզ հենց միայն նրանով, որ անցյալի նախասիրություններից հրաժարումի և նորը երգելու կոչերն ու պատրաստակամության հավաստիացումները տևել են... տասը տարուց ավելի՝ մինչ իր հանիրավի ազատագրվումը: Այդ հոգեվիճակին բնորոշ էր, մեղմ ասած՝ երկվությունը, սահմանագիծը մեկընդմիջտ անցնելու անկարողությունը: Մահարուն հանգամանքները հրում էին սահմանագծից այս կողմ: Նա փորձում էր անցնել, բայց հակառակ իր կողքին ստեղծագործող մի խմբի, որը շնչակտուր փոխել ու փոխում էր գույնն ըստ պատեհության, չէր կարողանում հայացքը կտրել անցյալից: Դա և՛ ճակատագրի, և՛ ստեղծագործության առումով իր խոցելի տեղն էր 1920-30-ական թվականների մթնոլորտում: Որ Մահարուն իսկապես չի հաջողվել մեկընդմիջտ մի կողմ թողնել «ոգին հին երգի» (1, 70), ե-

րևում է հրաժարումի երգերի թվականներին գրած այլ բանաստեղծություններից
 ևս.

Այսօր ոգին հին երգի
 Ծեծեց իմ դուռը,
 Ու երբ բացի ես դուռը՝
 Ընկել է սեմին-
 Ճերմա՛կ, ճերմա՛կ մի աղջիկ՝
 Բերնին փրփուրը,
 Թղթե ծաղկած մի պսակ
 Դեղին վարսերին:

(1, 70)

Բանաստեղծ Գ. Մահարու այս ինքնավստահ հավաստումը 1926 թ. է վերաբե-
 րում: Բայց ժամանակը ցույց տվեց, որ ավելորդ էր այն: 1933 թ. գրված «Շունը» բա-
 նաստեղծությունը դրա վկայություններից է: Թեև հեղինակի գրասեղանը ծանրա-
 բեռն է նոր երգերով, բայց «տխրության շունը» ողջ գիշեր հաչացել ու նվազել է իր
 տան շեմին: Այստեղ էլ հին երգի ոգին խորհրդանշող տխրության շունը ներկայաց-
 վում է «անշնչացած»:

Սակայն այն չէր մեռել, ինչպես հավաստիացնում էր բանաստեղծը 1926 թ.: Եթե
 վերադարձել է, ուրեմն ողջ այդ ընթացքում, թեկուզ անտեսված ու արհամարհված,
 գոյություն է ունեցել, իրեն զգալ տվել: Խոստովանության արժեք ունի բանաստեղ-
 ծության տողերից մեկը.

Ստվերի պես ստվերիս հետևել է նա համառ...

(1, 217)

Դեռևս 1924 թ. Գ. Մահարին խոստովանելու պես հրապարակավ ազդարարել
 էր.

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

(1, 28)

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

Կքայլեմ հետո դեպի քաղաք,
 Ու հին սրինգը նետելով դեն,
 Կվերցնեմ շեփո՛ր բազմադաղակ,
 Պղնձե երգեր հետո կերգեմ:

Իսկ ինձնից հետո վիհ կբացվի
 Սահմանագիծը կլինի պարզ.
 Վերջին պոետն եմ, լսեցեք ինձ,

Վերջին կարոտն եմ՝ նախաբաղձ:

(1, 28)

«Մրգահաս» (1933) ժողովածուից սկսած՝ «Վերջինը» վերնագրով ներկայացված այս բանաստեղծությունը նախապես ունեցել է «Ես» («Յես») վերնագիրը¹⁷: Մահարին հետագայում վերամշակել է բանաստեղծությունը, որի պատճառով դուրս է մնացել հնի և նորի ճամփաբաժնում հայտնված պոետի անորոշ խոսքն ու շփոթմունքը մարմնավորող արտահայտություններից մի խումբ: Օրինակ՝

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

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

տագնապն իմ շփոթ ու անծիր է:

Արդեն «Տիտանիկ»-ում (1924) տպագրված այս բանաստեղծությունը թեկուզ ուրիշ վերնագրով (իմիջիայլոց, բանաստեղծության բովանդակության առումով կարելի է երկու վերնագրերն էլ հաջողված համարել) նոր ժողովածուի մեջ ընդգրկելը, նույնիսկ նրանով ժողովածուն բացելը պատահական չէ: «Մրգահաս»-ի (1933) մուտքի «Երկու խոսք»-ում Մահարին նշում է, որ գրքում չի ընդգրկել «բազմաթիվ բանաստեղծություններ և պոեմներ»¹⁸, սակայն ավելորդ չի համարել ընդգրկել իր անցած «գրական ճանապարհը»¹⁹ ցույց տվող բանաստեղծությունները: «Վերջինը» (1924) դրանցից մեկն է և ժողովածուի առաջին բանաստեղծությունը: Ուրեմն՝ հեղինակը ժողովածուի տպագրության ժամանակ էլ կարևորել է համարյա տասը տարի առաջ գրած բանաստեղծության բովանդակությունը, նրանում արտահայտված ստեղծագործական հոգեվիճակը:

Գիտակցելով «պղնձե երգեր»-ի անխուսափելիությունը՝ համենայն դեպս անհրաժեշտ է համարում հրապարակել «նախաբաղձ» իր էության մտատանջությունները: Թեև չի մանրամասնում, սակայն ակնհայտ է, որ «սահմանագիծն» ու «վիհը» նոր քաղաքական հանգամանքների բերումով ձևավորված երկրնորսանքի խնդիր են: Ընդ որում, ընտրության տարբերակը... կանխորոշված մատուցվում էր: Մահարին չի անտեսել ավերի ու որբի երկրի թեկուզ մի փոքր մասում կյանքի վերածնության նշանները: Միտն ուտող թախծի «ժանտաթերթ վարդերի», «ցավով դժգունող երգերի» անխուսափելիությամբ էլ՝ նա բաց է նոր կյանքի ուրախությունների առաջ («Բրոնզե լուսին» (1927): Բայց դրանով հոգեբանական իրադրությունը չի պարզվում: Ճշմարտախոս արվեստագետի պատասխանատվությունը ստիպում է չգունազարդել նոր կյանքը, չանտեսել առկա թշվառությունը: Եթե պետք լինի, ինքն էլ կարող է չլսված խոսքերով գովերգել իր երկիրը: Բայց երկրին դա չէ, որ հարկավոր է՝ «խնդությունն այդ սին ու թեթև...»:

Երկի՛ր հյուղերի, պսա՛կ հասկե,
Եթե պետք է քեզ անվերջ գովել,
Ես էլ կգտնեմ ոսկե խոսքեր,
Խոսքեր, որ չունի ոչ մի պոետ...

Եվ մի՞թե այդ է քեզ հարկավոր,
 Եվ կարո՞տ ես դու նրան միթե՝
 Հաճույքին այդ խեղճ ու անկարող,
 Ու խնդությանն այդ սին ու թեթև...

Հիվանդ է հոգիս քո ցավերով,
 Երկաթի սերը տանջում է քեզ,
 Կարոտս խորն է ու ավերող,
 Իսկ քո թևերին արթար ու դեզ...

(1, 137)

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

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

Ու երգում է թախիծը անօթևան սրտում քո,
 Ու թախիծն այդ քաղցր է ու թախիծն այդ թո՛ւյն է...

(1, 203)(«Ինձ հետ», 1929)

Ստեղծագործական այսպիսի մթնոլորտում, ճգնաժամի մոտ հոգեկան երկփեղկվածության իրադրությունում օրինաչափ են այն բանաստեղծությունները, որոնք կարելի է պայմանականորեն անվանել «հակաժրագրային»: Դրանք գիտակցության, անհրաժեշտի նկատմամբ գրական նախասիրության հաղթանակի դրսևորումներն են: Նաև իր անգործության, սրնգի, տխրության ստեղծագործական մթնոլորտի հոգեհարազատության անուղղակի խոստովանությունը.

Տխու՛ր իմ տխրություն,
 Անուշ իմ ցավ,
 Մտար դու իմ սիրտը
 Ու էլ չանցար:

Բախտ իմ սևազգեստ,
 Հարազա՛տ քույր,
 Հնազանդ եմ քո դեմ,
 Եվ կու՛յր:

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

(1, 110) («Տխրություն», 1926)

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

Ու կմեռնի նա մի օր
Այդ մայրերի վրա պաղ,
Սրնգահարը կույր ու խեղճ,
Ու փողոցը կդառնա
Նրա համար ցուրտ դագաղ:

(1, 76)

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

Որքան խաչեն քեզ ու հայիոյեն,
Այնքան թող երգդ խորունկ հուզե:

կամ

Վերջինը չեմ ես, հասկացե՛ք ինձ,
Ու բորբ կարոտն իմ վերջինը չե...

(1, 78)

Այս բանաստեղծության բովանդակության առումով էական նշանակություն ունի խմբագրված լինելը: «Մրգահաս»-ի (1933) և «Երկերի ժողովածու»-ի առաջին հատորի (1966) տարբերակների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ առաջին տունը լրջորեն վերափոխվել է՝ արտահայտելով միանգամայն հակադիր միտք ու տրամադրություն:

Այսպես՝ «Մրգահաս»-ի տարբերակը.

Ես վերջինը չեմ, հասկացե՛ք ինձ,
Եվ որք կարոտն իմ վերջինը չե,
Այս, կծնվի դեռ այնքան թախիծ,
Այնքան վիհեր դեռ պիտի շնչեն:

Առաջին հատորի տարբերակը.

Ես վերջինը չեմ, հասկացե՛ք ինձ,

Եվ բորբ կարոտն իմ վերջինը չէ,
Կմահանաս դու, կապույտ թախիծ,
Այնքան նոր երգեր պիտի հնչեն:

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

Նկատի ունենալով դիտարկված ստեղծագործությունները՝ կարելի է փաստել, որ 1920-30-ականներին բանաստեղծ Գ. Մահարին ըստ էության կանգնած էր «իր ներքին մարդուն»²⁰, բանաստեղծական էությանը դավելու երկընտրանքի առջև: Իսկ դա ոչ այնքան թեմատիկայի, որքան ստեղծագործական նկարագրի խնդիր էր: Որովհետև բոլոր այն դեպքերում, երբ Մահարին հարազատ է մնացել քնարական իր էությանը, բառապաշարին, նույնիսկ նոր կյանքի, հնձանների, շենացող երկրի երգը ստացվել է անբռնազբոս, անկեղծ ու սրտառու: Այս ստեղծագործություններում գերիշխող է հեղինակի ներքին խաղաղությունը, աներկդիմի խոսքի միանշանակությունը: Ծավալով ու քանակով քիչ չեն Մահարու նաև այն չափածո ստեղծագործությունները, որոնք շարադրվել են ժամանակի անցողիկ գրական հովերի չափանիշներով: Ու դժվար է համաձայնել գրականագետի կարծիքի հետ, թե իբր «Բանաստեղծութեան մեջ (Գ. Մահարու – Ս. Ա.) նորի փառաբանումը աւելի տեսական հրաւերի բնոյթ կը ստանայ, քան՝ գործնական իրականացումը»²¹: Հեղափոխության, քաղաքացիական պատերազմի, երկաթի ու շինարարության մոտիվներով նրա բազմաթիվ ստեղծագործությունները ժամանակի գրական կադապարի հարահոսից են և ինքնատիպ միայն նրանով, որ մահարիական չեն: Մինչդեռ հաճախ գրական փորձարարության նմանվող այդ գործերը նրանից բավական ժամանակ ու ջանք են խլել:

Սակայն թե՛ առաջին, առավել ևս՝ երկրորդ դեպքում Գ. Մահարու ստեղծագործական ինքնատիպությունը չկայացավ նոր կյանքի գեղարվեստական արձարծումներով: Ի վերջո, նրա «ներքին մարդը» հաղթահարեց ժամանակի պարտադրանքը և ողջ ձայնով խոսեց իր «նաիրաբաղձ» գրական հղացումներով: Դրանք դեռևս առավելապես իբրև բանաստեղծ հայտնի Գ. Մահարու մեծ արձակի սկիզբը նշանավորող վիպակներն էին՝ «Մանկություն» (1928), «Պատանեկություն» (1929-1930):