

Ա. Աղաբաբյան

Գործքեւ
ՄԱՆՆԱՐԻ



Բանաստեղծ և արձա-
կագիր Գուրգեն Մահարու
ստեղծագործությանը նվիր-
ված սույն գրքույկում ցու-
ցադրվում է հեղինակի ան-
ցած հանապարհը, բացա-
հայտվում են նրա պոեզի-
այի և արձակի գեղար-
վեստական առանձնա-
հատկությունները:

ԳԻՏԱ-ՄԱՍՍԱՅԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

5 (25)





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
Институт литературы им. М. Абегьяна

С. Агаджан

Гурген
Маару

Издательство АН Армянской ССР
ЕРЕВАН · 1959

✓
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ.Ա.Բեշյանի անվան հրատարակչության ինստիտուտ

Ս. Աղաբաբյան

891.99.092 [Մահարի]

և

Գործըն

Մահարի



Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն
ԵՐԵՎԱՆ • 1959

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ-
Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ

Երևան
1977



ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ



ՀԱՅ ԴԱՏԱԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՅՈՒՆԴԱՍԵՆՏԱԼ

ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Դու կամեցար քո երգերով
լինել հեռու ու անաղարտ,
Նրգողական քո ձեռներով
Բռնել միայն դափնի ու վարդ,
Բայց կոշեցին օրերը քեզ
Որպես մարտիկ, շեփորահար...

Այս տողերով է բնութագրել Գուրգեն Մահարին իր ստեղծագործությունը: Ճշմարիտ ու անկեղծ ինքնանկար-խոսատվանություն՝ հանված անցած ճանապարհի ու սեփական գեղարվեստական փորձի իրական ավյալներից:

Գուրգեն Մահարու ստեղծագործության մեջ, իրար, առանձնահատուկ երանգ է ստացել ժամանակի ու դաշտային ծաղիկների, շեփորի ու վարդի, օրերի շառաշի ու դարնան անձրևի, դարաշրջանի ու ջի՛նջ, վճիտ աղջկա, ժողովրդական լայն կյանքի ու ճերմակ, խշշացող բարդիների հնագույն, «տրադիցիոն» հակասությունը: Դա հասարակական և անձնական ապրումների, կոլեկտիվ ու անհատա-

կան զգացմունքների, պոեզիայի առարկայի և նրա
դերի հարցն է, որ Մահարու մոտ, այնուամենայ-
նիվ, լուծվում է դրական ձևով և սկզբունքորեն
ճիշտ: Այդ երկու կողմերը հանդես են գալիս ան-
խզելի միասնությամբ մեջ. ոչ կարմիր կակաշների
սերն է զոհաբերվում պղնձե քնարին, ոչ էլ պոե-
զիայի տեսադաշտից դուրս է մղվում նրա էությունը՝
հասարակական բովանդակությունը: Նոր աշ-
խարհի այրող շոճնը իր տիրապետության տակ
է առնում բանաստեղծ-արձակագրի ստեղծագոր-
ծական աշխարհը՝ կործակելով ու զրնգոց տալով նրա եր-
դի պայծառ հանգին ու քնքշություն՝ նրա հողու գե-
ղեցիկ ծաղիկներին:

«Կարմիր կակաշներ» (1947—1948) պոլեմի-
կական պատմվածքի մեջ, ամփոփելով իր երկարա-
մյա մտորումները արվեստի նպատակների ու հա-
սարակական կոչման շուրջը, Մահարին հանդում է
ռեուլյուցիոն նոր իրականության և մարդկային
քնքուշ հույզերի, ժամանակի ու աշխարհի «բոլոր
ծաղիկների» նոր, բարձր սինթեզի անհրաժեշտու-
թյանը:

Գուրգեն Մահարու դրական ճանապարհը ըն-
թացել է թվացող առանձնության մեջ: Նրա ստեղ-
ծագործության «թաքուն արդիականությունը» չը-
հասկացվելով, քննադատության կողմից դիտվել է
փբբե հեռացում ժամանակի այրող խնդիրներից,
որակվել է «ստեղծագործական չեզոքություն»

անունով, իսկ նրա որոնումները ինքնատիպ և ինքնուրույն գրելաձևի բնագավառում համարվել են սոցիալապես շիմաստավորված ոճի ու ձևի նախասիրության դրսևորում: Տխո՛ւր թյուրիմացությո՞ւն, որի մեջ անհրաժեշտ ուղղումներ մտցրեց ժամանակը:

Գ. Մահարու ստեղծագործությունը ունի իր նախապատմությունն ու շատ որոշակի զիգլագները. հատկապես 20-ական թվականների առաջին կեսին նրա պոեզիայում արտահայտվել են գաղափարական սխալ տեղեկեցներ, բեկման շրջանի հոգեբանական հակասությունները և նոր երգի երկունքի ու որոնման դժվարությունները: Բայց նա աստիճանաբար «զտվել է» հակասություններից և զարգացնելով իր ստեղծագործության առողջ, բնական երակը, դարձել է սովետահայ պոեզիայի ու արձակի հետաքրքրական դեմքերից մեկը:

1

Գուրգեն Մահարին (Գուրգեն Աճեմյան) ծնվել է 1903 թվականին, Արևմտյան Հայաստանի Վան քաղաքում: Հայրը ժողովրդական ռևուցիչ էր, որ հազիվ էր կարողանում հոգալ բազմանդամ ընտանիքի տնտեսական կարիքները: Մանկության տարիների մասին «Ինքնակենսագրության» մեջ Մահարին պատմում է հետևյալը. «Հայրս ռևուցիչ էր. մորս պատմելով նրա ստացած աշխատավարձը

չէր բաւարարում ընտանիքի ապրուստին: Տարւա ընթացքում մի քանի անգամ անհետանում էր նրա ժամացույցը: Մորս հարցին, թե ո՞ւր է ժամացույցը, նա պատասխանում էր, թե տվել է նորոգելու:

Հետագայում միայն մայրս վերահասու է եղել, որ նա ժամացույցը միշտ տվել է գրավ և փոխարինարար փող է վերցրել սրանից-նրանից: Հայրս պատկանել է արմենական կուսակցութեանը, լավ տիրապետել է ֆրանսերեն լեզվին և պոլսական թերթերում տպել է կիսագրաբար բանաստեղծութեաններ: 1907 թվականին դաշնակցութեան հանձնարարութեամբ մորեղբայրս իր տանը գնդակահարում է հորս, որը դաշնակցութեան ակտիվ հակառակորդներից էր: Մորս արցունքներով է սկսվում իմ մանկական առաջին հիշողութեանները, ապա՝ տատիս ժպիտներով, հեքիաթներով, ասույթներով, և աղոթքներով¹: Նախնական կրթութեանը Մահարին ստացել է ծննդավայրի Նորաշեն և Երամյան վարժարաններում, զգալի առաջադիմութեան ցույց տալով մայրենի գրականութեանից և հայ ժողովրդի պատմութեանից:

Ընթերցասեր պատանին հաճախակի այցելել է Վանի գրադարանները, առանձնապես յգեորվելով այնպիսի ազատասիրական գրքերով, ինչպե՞

¹ Գ. Մ ա հ ա ր ի, Ինքնակենսագրութեան (անտիպ)

Շիրազի «Ախլհեւմ Տեւլը», Բաֆֆու «Կալծերը»,
«Ջալալեդդինը»:

1915 թվականին, երբ տեղի են ունենում հայ-
յության մասսայական կոտորածները, ավարտվում
է Մահարու «ոսկե մանկությունը», հաղարավոր
գաղթականների հետ նա բռնում է Կովկաս տանող
ճանապարհը: Իգդիրի, Էջմիածնի, Դիլիջանի որ-
բանոցներում մի որոշ ժամանակ ապաստանելուց
հետո, Մահարին «տեղափոխվում» է Երևանի թե-
մական դպրոցը. «Կարդացի Տերյանի «Մթնշաղի
անուրջները»: Ահռելի տպավորություն: Թեմական
դպրոց: Արսեն Տերտերյան: Երևան, երրորդ որ-
բանոց: Խմորատիպ թերթ «Նպատակ»: Առաջին
արձակ և շափածո բանաստեղծություններ: Առաջին
անգամ տպվում էմ Երևանի «Աշխատանք» շաբա-
թաթերթում, 1917 թվի նոյեմբերի 23-ին: Ապա
Թիֆլիսի «Վան-Տոսպ»-ում, «Հորիզոնում», Երե-
վանի «Ժողովուրդ»-ում: Աշակերտական «Վերածը-
նունդ» շաբաթաթերթում՝ երգիծական նամակների
շարք: Թիֆլիսի «Վան-Տոսպում» գրախոսական-
հոդված «Հրազդան» գրական ամսականի մասին՝
«Մենարիտունի» ստորագրությամբ: Էլի կեղծանուն-
ներ՝ «Գ. Արիտունի», «Գ. Դժհուն», «Գուրիս», «Գուր-
գեն», «Գ. Մահարի»¹:

1918 թվականին շարունակվում են պատանի

¹ «Ինքնակենսագրություն», էջ 2:

բանաստեղծի թափառումները Երևան-Թիֆլիս-Վլադիկավկազ-Թիֆլիս-Երևան «շվաքուցակով»:

Թիֆլիսի և Երևանի պարբերական մամուլում տպագրված Մահարու առաջին բանաստեղծությունները, — երերում, անկաղմակերպ տրամադրություններով ու միստիկական «ցնորքներով» ներծծված դործեր, — արձագանքում էին ժամանակի «հուսահատության» պոեզիայի մշուշապատ ու անորոշ «ծրագրերին»:

«Սուգ», «Մեռելոց», «Լքում», — ահա այդ ոտանավորների բնորոշ «պրոբլեմատիկան» ու նույնքան բնորոշ պոետական հյուսվածքը: Իրական կյանքի պատկերները Մահարու այս կարգի դործերում փոխարինվում են միստիկական նախապատկերների ու խորհրդավոր ալլաբանությամբ, անառարկա խորհրդածությունների ու մեռելոցի տրամադրությունների ասոցիացիաներով: Գրչի այդ նախափորձերի մեջ ոչ մի ակտիվ փոխհարարերություն կյանքի հետ: Դրանք տարբեր բանաստեղծների հետևություններ ոճավորված և ինքնուրույնությունից զուրկ, «ողբաշունչ» ու «շնչալսապառ» ոտանավորներ են, դեկադենտական բանաստեղծության հավերժական հերոսուն՝ մահվան պոետականացման ու կյանքի ունայնության հետադիմական մտքի քարոզով:

Ունայնությունն ալ ահուն կփորի վիհն իր անհուն,
Ու խոհերս կդառնան մոռացումի հովիտեն...

Ոտք դնելով դրական ասպարեզ, Մահարին մտնում է Վ. Տերյանի աշակերտների այն սովոր խմբի մեջ, որը հայ դրականության պատմության մեջ հայտնի է «Տերյանի շկոլա» անունով:

Այդ խումբը, սակայն, ըստ էության «շրջված Տերյանն» էր և ոչ մի իրական փոխհարաբերության մեջ չէր տրագիկական ապրումների, բարձր մտքերի, սոցիալական լայն պրոբլեմատիկայի բանաստեղծի հետ:

Տերյանի «ուղղափառ» աշակերտների բանաստեղծություններից անբաժան սև ուրվականներն ու միստիկական սովերները, մռայլ կոլորիտն ու կապույտ թախիծը, ֆանտաստիկական տեսիլներն ու աղոթքի շեշտերը՝ անձնապատան անհատների այդ «տխրաշունչ» երգերի մոտիվները ոչ թե Տերյանի «ազդեցության» արգասիք էին, այլ ուղղակիորեն հակադրվում էին մեծ բանաստեղծի պոեզիայի հասարակական խոր բովանդակությունը:

Գուրգեն Մահարին տերյանական դպրոցի շատ ներկայացուցիչներից տարբերվում էր հայ դրականության, մասնավորապես արևմտահայ պոեզիայի՝ Պ. Դուրյանի, Դ. Վարուժանի, Սիամանթոյի, Մ. Մեծարենցի, Վ. Թեքեյանի խոր իմացությունը, նրանց նկատմամբ տածած սիրով:

Մեծարենցի «Ըլլայի»-ները, Թեքեյանի «Հանրմը», Սիամանթոյի և Վարուժանի բոցեղեն տո-

դերը, ինչպես և Տերյանի «Թավշյա» պոեզիան,
Ռ. Տադորի իմաստությունն ու Համսունի «Պանի»
որոնող հերոսների համակող շունչը, — այս ամենը
կաթիլ առ կաթիլ լցվում են երիտասարդ Մահարու
հոգեկան աշխարհը, նրան կանգնեցնում հոգեբա-
նական փակուղուց դուրս գալու անդիմադրելի
ձդաման առաջ:

Մահարու վրա մեծ ազդեցություն է թողնում
նրա ծանոթությունը դրական հորիզոնում արդեն
փայլատակած Ծղիշե Չարենցի հետ:

«Դժգույն էր և աղքատ դաշնակցական Հայաս-
տանի Պառնասը: Դաշնակցական Պառնասն այդ
դժվար տարիներին բռնված էր դինարբուրով և
թղթախաղով:

Որբանոցային «գրական» աշխարհում սիրված
էր Վեսպերը, որը ստեղծել էր մի տեսակ դադիթա-
կանական պոեզիա.

Ոսկե աշուն է նստեր մեր մոխրացած տան բոլոր,

Ոսկեդեղին տերևներ նազով թափեր են պարտեզ...

Ոստանիկը իրեն նման կարճ ու թեթև բաներ
էր գրում, Ֆենիքսը ճոռում ու կեղծ կլասիցիզմով
նարեկացիություն էր անում, Արմենուհին իր սա-
խարինե լիրիզմով սեր էր ճռվողում...

Այս դորշ Ֆոնի վրա Չարենցի անունը պայ-
թեց ուումբի նման:

Սիամանթոյի ահարկու տեսիլներով էի հուզ-
վում, Վարուժանն էր ինձ տանում մինչև հեթանո-

սականը, թափառում էի Մեծարենցի «Ճամփանե-
րուն վրա», ինձ գրավում էր Թեքեյանի «Հանրմը»,
Կնուտ Համսունի «Պանը»:

Ու ես տեսա-ճանաչեցի Չարենցին.

Հնու մոտիկ ընկերներին, աշխարհներին, տրեներին,
Հրանման հոգիներին...

Նոր էր այդ աշխարհը, իրերը, ութմը, պատ-
կերները, գույներն ու ստվերները:

Նոր էր աշխարհը, առնական, խորին:

Հեղափոխությունը ես՝ Նդիշե Չարենցով ըն-
դունեցի այն ժամանակ:

Լցվեցի ես, որբանոցը, Երևանը ամբողջ աշ-
խարհը՝

Շփոթ երգերով ու աղմուկներով¹:

Մահարին սիստեմատիկաբար «հաճախում էր»
այն որբանոցը, որտեղ հասարակ դաստիարակի
պաշտոնով աշխատում էր Չարենցը: Իր հետ նա
տանում էր բանաստեղծությունների աշակերտա-
կան տետրերը և կարդում: Նկատողությունների
և զրույցների մեջ անմիջական, ջերմ, անկեղծ Չա-
րենցը, որ այդ տարիներին բացում էր հայ բա-
նաստեղծության նոր, սկզբնական հունը, բնակա-

¹ Փ ու ը զ ե ն Մ ա հ ա ռ ի, Չարենցի մասին, «Գրա-
կան թերթ», 1935, № 3:

ճարար, ծանր խոսքեր է ասում երիտասարդ Մահարուն՝ կյանքից կտրված, իրականությունից օտարացած երգերի մասին. «Սա նրան տվի մի տեսիլ: Անհամբեր և ջղային կարդաց, շուռ տվեց, էլի կարդաց, շհավանեց, անցավ, կրկնեց և մատը դրեց մեկի վրա:

— Ա՛յ, այս մեկը լավ է...

Արտասանեց առաջին «տոմար»:

Փռել հմ թո կապույտ նազանքների մուժում,
Ինչ-որ իզուր ու դուր ցրել հմ ու թողել,
Հին դյուղերի ճամփին, ճամփաների փոշում»¹:

Չարենցի և նրա կրտսեր բանաստեղծ-ընկերոջ բարեկամությունը շարունակվեց նաև հետագայում: «Գրական դաստիարակը» ուշադիր հետեւում էր իր «սանի» անվատահ քայլերին, ներշնչում հավատ, զգուշացնում ինքնուրույնությունը կորցնելու և ուրիշներին կրկնելու վտանգից:

2

1922 թվականին Նրեանում սկսում է հրատարակվել պրոլետարական գրողների տպագիր օրգանը՝ «Մուրճ» հանդեսը: «Մուրճի» նշանաբանն.

¹ Դ ու ը թ գ ե ն Մ ա հ ա ռ ի, Չարենցի մասին, «Գրական թերթ», 1935, № 3:

էր՝ «Դուրս քաշել անորոշությունից և լքումից աշխատավոր, շնորհունակ գրողներին»¹։

Մահարին դառնում է հանդեսի ակտիվ աշխատակիցներից, տպագրելով այնտեղ իր բանաստեղծությունները։

1923 թվականին Ալեքսպոլում լույս է տեսնում Մահարու բանաստեղծությունների առաջին գրքուկը՝ «1920—23?!» տարօրինակ խորագրով։ Դրան հետևում են «Յ-ազիտ օպերետը»՝ դաշնակցության դեմ ուղղված «Խնդիր մ' ալ առեք», հակակրոնական «Խորհուրդ խորին» և «Կովկասի տերերը» ազիտակաները։ Սրանք ներկայացվում են Հայաստանի դյուռական ու բանվորական բեմերում, ինչպես նաև Թիֆլիսում, Բաքվում, Ռոստովում։

1924 թվականին Լենինականում լույս է տեսնում «Տխտանիկ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

Մահարու բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուները դարձյալ «չմարսված» ազդեցությունների արդյունք են։ Դրանց մեջ հեշտությամբ ճանաչվում են ամենատարբեր բանաստեղծների ոճավորումները՝ սկսած Տերյանից, Եսենինից, Չարենցից մինչև լեֆական-ֆուտուրիստական թեի բանաստեղծները։ Առանց ժպիտի չի կարելի կարդալ Մահարու առաջին բանաստեղծությունները,

¹ «Մուրճի» գեկլարացիան, «Մուրճ», 1922, № 11

այնքան նրանք պարզունակ են իրենց ձևով, աղ-
քատ՝ արտահայտչական միջոցներով, այնքան հե-
ռու ժամանակի ու առօրյայի խնդիրներից:

Բանաստեղծը չի դրսևորում սոցիալական և
գեղարդիտական քիչ թե շատ որոշակի հայացքներ.
մերթ աւարովում է լեֆիստական «ձախուժյամբ»,
մերթ վերացական կոսմոպոլիտորիկայով, մերթ կա-
բակային անարխիզմով.

Գնամ հիմա բոսյակի սկս
Բնկնեմ փողոց բնկեր գտնեմ,
Ու մտնեմ բաց դռներից ներս
Հաց ու դինի ու կին գտնեմ:
Ու կիսահարբ՝ կեպիս ծռած
Ծեծեմ դարբաս ու լուսամուտ,
Բռնեմ խեղդեմ, ով որ դուրս գա
Ու հեկեկամ դռների մոտ:

Կարդացած վերջին բանաստեղծությունը, ինչ-
պես ասում են, ամուր նստում է երիտասարդ բա-
նաստեղծի հոգու մեջ. նա որդեգրում է Չարենցի
և Յսենինի պոեզիայի առավելապես բացասական
կողմերը, «Ռոմանս անսերի» (1923) և «Կարակա-
յին Մոսկվա» («Москва кабацкая», 1924) ցիկլի
մոտիվները՝ էրոտիկական «զգացմունքներ», ան-
արխիստական տրամադրություններ, թեթև ժա-
մանցի պաշտամունք:

Մահարու առաջ ծառանում է պրուետարական
դրականության շարքերից դուրս մնալու վտանգը:

Սկսվում են թափառումները Անդրկովկասի և Հյուսիսային Կովկասի քաղաքներում: Թիֆլիսում՝ 1924 թվականի աշնանը նորից նա հանդիպում է արտասահման ուղևորվող Չարենցին: Չարենցը արդեն հրաժարվել էր լեֆիստական ժամանակավոր տուրքերից և թևակոխել էր ստեղծագործական որոնումների նոր շրջանը:

Մահարին Թիֆլիսից դառնում է Լենինական՝ ստեղծագործական նոր ծրագրերով ու մտահղացումներով: Մկրտիչ Արմենի հետ միասին նրանք հիմնադրում են Լենինականի բանվորա-գյուղացիական դրողների «Հոկտեմբեր» խմբակցությունը և Լենինականի ագիտ-սատիր թատրոնը («Լաստր»): «Լաստր» ունեցավ աղմկալի հաջողություն. քաղաքական-գաղափարախոսական¹, իսկ «Հոկտեմբերը» սկսեց Շիրակի ջրանցքին նվիրված շափածոյի շարքի հրատարակությունը (Գ. Մահարի. «Շիրակի ջրանցքը», Մ. Արմեն. «Շիրականալ», Գ. Սարյան. «Շիրակի հարսանիքը», Սարմեն. «Դաշտերը ժպտում են»):

«Շիրակի ջրանցքը» (1925) առաջին քայլն էր Մահարու կողմից՝ ընդհուպ մոտենալու սոցիալիստական առօրյային, ստեղծագործության նյութ դարձնելու երկրի վերաշինությունը: Անկատար են նրա բանաստեղծությունները, անորոշ՝

¹ Գ. Մահարի, Ինքնակենսագրություն:



պատկերները, ծայրահեղորեն պարզունակ են և մշուշապատ նոր կյանքի վերաբերյալ նրա պատկերացումները: Լեֆիստական հնչախաղն ու աղմուկը, անարտահայտիչ «մանրամասներն» ու անկատար ձևը փոխաբերում են մտքերի արտահայտման ռեալիստական միջոցներին, իսկ այդ մտքերն էլ աղքատիկ են ու խիստ վերացական, շահատանցած, օրգանապես «շմերված» նրա հոգեկան կառուցվածքին: Զգացվում է լեֆիստական էսթետիկայի բացասական ազդեցությունը:

Մահարին դժվարություններով և ստեղծագործական ներքին հակասությունների հաղթահարման ճանապարհով ձգտում է մոտենալ ռեվոլյուցիոն իրականությանը; բաժանվել իր կողմից սխալ հասկացված Տերյանից, Չարենցից, Ծսենիից և մերձենալ իսկական Չարենցին, Տերյանին, Ծսենիին: Ամբողջ հարցն այն է, որ Մահարին իր շուտ տալավորվող ստեղծագործական խառնվածքի շնորհիվ ամոմիջապես «վերցնում» էր, ասենք, Ծսենիի թուլությունները, այն, ինչ կոչվում էր եսեմականություն, շխորանալով ռուսական պեյզաժի և ռուսական խարակտերի անդուգական քնարերգուի ստեղծագործության ոչ բոլոր էություն, ոչ էլ նրա ապրած առանձնահատուկ դրամայի մեջ: Նույնացվում էին Ծսենինը և Կսենինականությունը, այդ տարբեր հասկացողությունները: Ա. Վ. Լուսաշարսկին «Սերգեյ Ծսենին» հոդվածում անդրադառ-

նալով բանաստեղծի ստեղծագործության այդ միակողմանի պատկերացմանը, 1927 թվականին գրում էր.

«Հարկավոր չէ Եսենինին և Եսենինականությունը բացարձակապես նույնացնել: Հարկավոր չէ ո՛չ թերազնահատել, ո՛չ գերազնահատել Եսենինին: Եսենինը շատ նուրբ հոգով մարդ էր, արտակարգորեն շարժուն և շատ դյուրին կերպով արտաքին աշխարհի բոլոր տեսակի շփումներին ենթարկվող:

Եսենինը գյուղից եկավ ոչ թե որպես գյուղացի, այլ որոշ իմաստով որպես գյուղական ինտելիգենտ: Բայց նա հիանալի գիտեր գյուղը, նոր ձևով արտացոլեց այն պոեզիայում և շուտով մոգա դարձավ: Պետք է ասել, որ այն շրջանում, երբ նա եկավ մայրաքաղաք, ուժեղ կերպով հրապուրվում էին գյուղով, գյուղում որոնում էին ճշմարտություն և հայտնություններ:

Գյուղի մասին, գյուղական այն տխրության մասին, որ բուրում են խնկով և զոռանջում դանդերի պես, — Եսենինի գրած բանաստեղծությունները նրա ստեղծագործության առաջին շրջանն են հանդիսանում»¹:

Եսենինի ստեղծագործության մեջ անդրա-

¹ А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе. Москва. Учпедгиз. 1958, стр. 438.

դառնում են սոցիալական որոշ շերտերին համա-
կած գաղափարական և հոգեբանական երեքում-
ները, բայց նա ներքին դժվարին պայքարով ձրգ-
տում է հասկանալ պատմական պրոցեսի ուղղու-
թյունը, ձգտում է վերահասու լինել, թե «ո՞ւր է
տանում մեզ դեպքերի ճակատագիրը...» («Куда
несет нас рок событий...»).

Մահարու հայացքների սահմանափակությու-
նը, գումարած դրան նեպի շրջանում ստեղծ-
ված այն գաղափարական-էմոցիոնալ անկայուն
միջավայրը, որը չէր ըմբռնում ուղղութիւնային ժա-
մանակավոր տակտիկական նահանջի իմաստը և
որի հետ կապված էր Մահարին, անշուշտ, սննդա-
րար հող էին ստեղծում եսենինականության տա-
րածման, մասնավորապես քաղաքի դեմ ուղղված
նահապետական գյուղացիական բռնադատ-
կեան «որդեգրման» համար: Եսենինյան ողբեր-
գությունը խարսխվում էր գյուղի և քաղաքի «դա-
շինքի» անհրաժեշտությունը շահականալու, «քա-
ղաքակրթության» մեջ հին գյուղի ավերման բոլոր
«սկզբնապատճառները» տեսնելու վրա: Եսենինի
«Сорокоуст» պոեմի հետևությամբ, պոեմ, որտեղ
ոուս բանաստեղծը ողբում է հին գյուղի նահապե-
տական կյանքի ձևերի կործանումը և անեծքով
դիմավորում «երկաթե հյուրին», Մահարին գրում է
իր «Քառասունքը»՝ կենտրոնական դեմք դարձնելով

չեղյալ Հիսուսին հավատացող գլուղացու կերպարը:

Նույն էր նաև Տերյանի պարագան: Մեխանիկորեն կրկնելով հայ խոշորագույն լիրիկի որոշ մոտիվները, Մահարին շէր հասկանում Տերյանի պոեզիայի տրադիկալան պաթոսի սոցիալական հիմքերը, նրա ստեղծագործության խոր հումանիստական բովանդակությունը:

Այս տեսակետից բնորոշ է նրա հետևյալ քառյակը.

Վերջին պոետն եմ, լսեցեք ինձ,
Վերջին կարոտն եմ՝ նախաբաղձ,
Ինձնից հետո վիհ կրացվի,
Սահմանագիծը կլինի պարզ:

Տերյանի «Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես...» ողբերգական պաթոս ունեցող և միայն հարցադրման ձևով առաջ քաշված ձևակերպմանը Մահարին տալիս է արդեն յորոշված պատասխանի տեսք, առաջադրելով այն միտքը, թե անդարձ կորել են իսկական լիրիկայի յուղիները, թե սկսվում է սահմանագիծը հին երգի տրադիցիաների և նոր ժամանակի միջև:

Մահարուն հատուկ հակասական տրամադրությունների հաղթահարման գործում վճռական դեր է խաղում 1925 թվականին հիմնադրված «Նոյեմբեր» միությունը, որի կենտրոնական դեմքն էր

արտասահմանից արդեն վերադարձած Նդիշե Չա-
րենցը:

«Նոյեմբերը», ի տարբերություն պրուեստարա-
կան դրողների ասոցիացիայի ստեղծած «Շերմո-
ցային» գրականության, առաջ էր քաշում գրական
ազատ մրցության հարցը, ծառանալով թեմատի-
կայի և ձևերի սահմանափակման, արվեստի բու-
վանդակության նեղացման, գրական այլ խմբա-
վորումների ներկայացուցիչների նկատմամբ եղած
անհանդուրժողական վերաբերմունքի դեմ: «Նոյեմ-
բերի» վարած գրական առողջ քաղաքականությունը
գրական ձևով է անդրադառնում մի շարք երիտա-
սարդ դրողների, դրանց թվում նաև Գուրգեն Մա-
հարու ստեղծագործության, բուվանդակության վրա:
Նորի պնթոսը, ժամանակի շունչը, մարդկային հո-
գեքանությունը, հայրենի երկրի բնության դույնե-
րը, ժողովրդական կենցաղի դժերը, ժողովրդի
պատմական անցյալն ու ներկան, ապագայի երա-
զանքը, ասոցիալիստական շինարարության առաջին
քողբողները, նոր հերոսները մտնում են պոեզիայի
անսահման շրջան, զգալիորեն կոնկրետանում է թեմա-
տիկան, բեռնաթափվելով վերացական կոչերից և
ֆորմալիստական «նորարարությունից»:

Նոր խոսք ասելու ստեղծագործական պահան-
ջը գրական լուծում է ստանում այն իմաստով, որ
այդ նորի ուղեով չի մնում ինքնանպատակ փոր-
ձերի շրջանակում, այլ կապվում է ասոցիալական

կյանքի նոր որակի հետ, երկրի ու ժողովրդի կյանքում կատարված պատմական-հոգեբանական տեղաշարժերի հետ: Բովանդակության մեջ կատարված որակական փոփոխությունները, իրենց հերթին, բերում են նոր ձևը: Ստեղծագործական վերակառուցման վերընթաց դժուլ է հատկանշվում նաև Գ. Մահարու 1925—30 թթ. ստեղծագործությունը: Որակական փոփոխություններ են կատարվում ոչ միայն նրա պոեզիայի թեմատիկայի, այլև կիրառած ձևերի, լեզվի, ոճի, պատկերների սխեմի մեջ:

Մահարին որոնում է երևույթներին, մարդկանց ներաշխարհին մոտենալու իր սեփական ճանապարհներն ու ինքնուրույն ոճը, կյանքի երեվույթները հոգեբանորեն, ներսից բացելու եղանակները:

3

Մահարին ապրում է ստեղծագործական վերակառուցման, էսթետիզմից և դավառական միատիցիզմից տղամտազրվելու, քաղաքացիական անկեղծ պաթոսով տոգորվելու շրջան: Առաջներում կյանքից մի կողմ կանգնած, հասարակական, «աշխարհիկ» տագնապներից հեռացած, անձնապատան խոհերով դրադված բանաստեղծը «կապույտ հեռուներից» դառնում է դեպի ժողովրդական կյանքը, դեպի ժամանակի այրող հարցերը:

Իր բանաստեղծություններում առաջին անգամ Մահարին արժարժում է պոեզիայի հասարակական կոչման, ժամանակի և արվեստի փոխհարաբերության, օրերի, հետ համընթաց քայլերու պրոբլեմը:

Վերջին պոետը... դեռ չկա նա,
նա պիտի գա դեռ, պայծառ հանգով,
Ամեն մի երգն իր՝ հատու դանակ,
Ամեն մի երգն իր՝ հերկի ակոս:

Գաղափարական հասունացման զգալի տարածություն է բաժանում «Վերջին պոետն եմ...» բանաստեղծությունը երգը՝ հերկի ակոս, երգը՝ պայքարի զենք, երգը՝ աշխատանքի դրոշ համարող բանաստեղծից:

Որպեսզի խոսքը քո շառաչով շողա,
Ձուված պետք է լինես կյանքի այրող շնչին:

Այս կարգի պոլեմիկական լիցքով հարուստ շափատողերը հաճախ են մուտք գործում Մահարու ստեղծագործական աշխարհը: Դա պոլեմիկա էր նախ և առաջ իր անցյալի, իր նախկին դրական դավանանքների, իր դավանած հին ուղիների դեմ:

Պոլեմիկան, սակայն ինքնանպատակ չէր: Այն արդյունավետ անդրադարձավ նրա գաղափարական և ստեղծագործական էվոլյուցիայի վրա: Այդ էվոլյուցիան, որ է՝ թեմատիկական, և՛ ժանրային, և՛ մանավանդ՝ էսթետիկական որոշակի ըս-

կըղբունքների վրա էր խարսխւում, Մահարու
կանգնեցրեց սովետահայ պոեզիայի մայրուղու՝
շարենցյան տրադիցիաների ուղու վրա: Մահարու
էվոլյուցիան սկսվեց նրա լիրիկական պոեմներով,
շարունակվեց բալլադներում և ավարտվեց «Մըր-
դահա» գրքով, որտեղ առավել որոշակի արտա-
հայտվեցին նրա խնդրատիպ տաղանդը և գրական
վարպետութունը:

Ստեղծագործական վերընթաց զարգացման
մեջ անդամ Մահարու պոետական աշխարհի մեջ
«խներցիայի ուժով» երբեմն արտահայտվում են
պեսիմիստական որոշ խորհրդածութւններ, իրա-
կանության սահմանափակ ու հակասական ընկալ-
ման տենդենցներ, բայց գերիշխողը բախումն է
իր նախկին «փոքրիկ կենսական մասշտաբների»
հետ և իրականության սոցիալ-պատմական ընդ-
հանրացման համար պոետական նոր թեմաների և
նոր ձևերի որոնումը: Այս վերջին հանդամանքը
նրան տանում է դեպի պոեզիայի համեմատաբար
ավելի լայն կտավը՝ լիրիկական պոեմն ու բալ-
լադը:

Մահարու պոեմների նյութը մոտիկ անցյալի
դրվագներն են՝ հայ գյուղերի կյանքը իմպերիա-
լիստական պատերազմի տարիներին, ռևոլյուցիոն
տրամադրութւնների ներթափանցումը գյուղա-
ցիության միջավայրը, հերոսական պաթոսի
ծնունդը, պատերազմի ու դաշնակցության տիրա-

պետութեան խաւար գիշերվա միջից լուսավոր
ափեր երազող ժողովրդի մտորումները:

Նոր, ռևոլյուցիոն պոեմի ժանրը հայ գրական-
ութեան մեջ արդեն ուներ այնպիսի կենսունակ
ավանդներ, ինչպէս Հակոբ Հակոբյանի և Չարեն-
ցի դորժերն էին: Անհատապաշտական կա-
պանքներից ազատվող Մահարին, բնականաբար,
հաշվի է առնում այդ տրադիցիան, մասնավորա-
պէս Չարենցի «Ամբոխների...» և «Ամենապոեմի»
ստեղծագործական որոշ սկզբունքները:

Սոցիալական թեմատիկային անցնելու տեսա-
կետից հետաքրքրութեան է ներկայացնում «Գյու-
ղերի երգը» պոեմը: Մահարու ստեղծագործութեան
մեջ առաջնորդ էլ կային սոցիալական իրակա-
նութեան որոշ արձագանքներ (ինչպէս, օրինակ,
«Նրկու մանուկ էին նրանք» ողբերգական ինտոնա-
ցիայով և հետաքրքրական կառուցվածքով դրված
բանաստեղծութեանը՝ կովի մեջ զոհված բանվորի
երեխաների թշվառ կենցաղի մասին), բայց այս-
տեղ է Մահարին կանգնում ստեղծագործական
համոզված դիրքի վրա, թե նոր պոետի աշխարհը
պիտի դառնա ժողովրդի կյանքի ու միջավայրի,
նրա պատմութեանը, նրա օրերը.

Իմ երգում այն օրերն են ցուրտ,
Նրանցո՛վ եմ երգս գրել,
Իմ երգի թախիծը անձուկ
Հին գյուղի մշուշն է փռել

Հողե՛րբ,
 Գյուղե՛րբ,
 Հյուղե՛րբ,—
 Հանդերում խոտեր վայրի,
 Սալերբ, խաչբ, մաճբ,
 Նրա՛դր անժիր գաշտերի,
 Գաշտերում երազող նաիրին...

«Նաիրյան ողբերգությունը», որը Մահարին դարձնում է իր «լիրիկական խոհերի» առանցքը, «Գյուղերի երգը», պոեմում հանդես է գալիս ոչ թե ծայրահեղորեն սուբյեկտիվ բնկալումների ձևով, այլ՝ կոնկրետ, տեսանելի լուսնադակությամբ:

Մայակովսկու բառերով ասած՝ «տողերի էությունը լիրիկ» («Лирик по строчечной сути») բանաստեղծը, ճիշտ է, այս պոեմում չի պարզաբանում պատերազմի առաջացման սկզբնապատճառների իսկական էությունը, խորը չի թափանցում համաշխարհային մեծ երևույթի բոլոր կողմերի մեջ, պատմական կուռ հայեցակետ չունի, սակայն հանդես է բերում սեռախտապան դեղաբույսատուական մտածողությամբ, երևույթները տեսնում է իրենց կոնկրետ-առարկայական հարաբերությունների ոլորտում: Ստեղծագործական այս հատկանիշը արդեն նոր դիժ է Մահարու դրական կենսագրության մեջ: Մյուս նորությունն այն է, որ Մահարին առաջվա նման տարակուսած չի կանգնում դեպքերի «տարերային» ընթացքի առաջ, այլ հանդես է բե-

րում որոշ քննադատական վերաբերմունք նախրյան
գյուղերին սոցիալապես խորք ուժերի նկատմամբ:

Գաղափարական և գեղարվեստական այս ե-
լակետները, անշուշտ, դրական ձևով են անդրա-
դառնում Մահարու պոեմի վրա, որտեղ, ճիշտ է,
ուրվագծերի, տեղ-տեղ ֆրազմենտաբ. դիտողու-
թյունների, հեղինակի միշտ արթուն լիրիկական
վերաբերմունքի և անմիջական ինտոնացիայի
ձևով նկարագրվում է ժողովրդի տառապանքը,
նախրյան գյուղերի հնավանդ վիշտը համաշխար-
հային առաջին պատերազմի շրջանում:

Պոեմում Մահարին գեղջկական կոլո-
րիտի ոգով վերատեղծում է մեծ իրադարձություն-
ների սեմին կանգնած հայ գյուղերի խեղճության
և «հավիտենական» անշարժության պատկերը:

Գյո՛ւղ նախրյան,
Այն, որ գեռ Հիսուս էր ու մեզ,
Արնոտ խոփ ու ցավի զուռնա,
Շների ոռնոցը դառն՝
Դեզերի վրա հուսահատ,—
Շների ոռնոցը դառն՝
Խելագար նախիրների դեմ,—
Շների ոռնոցը դառն՝
Դաշտերի քամիների հետ,—
Շների ոռնոցը դառն՝
Արշավող քաղաքների դեմ:

«Նոր գյուղացիական» բանաստեղծներին հա-
տուկ հայեցողյամբ պոեմի նախերգանքում

պաթետիկ շեշտերով պատկերելով գյուղացիական
կյանքի անշարժության և կապիտալիզմի Մոլոխի
հանդիպման դրաման, Մահարին այնուհետև՝ պոե-
մի երկու գլուխների մեջ անդրադառնում է մի
կոնկրետ երևույթի՝ զորակոչի նկարագրությունը։
Նա ցույց է տալիս, թե ինչպես «սրտամաշ մշուշ ու
մեզի», «փոշոտ ճանապարհների», «թախծոտ
դաշտերի», «անհորիզոն լեռների», հավիտենական
ձանձրույթի աշխարհում խոր ճեղքվածք է բա-
ցում պատերազմը.

Զորակոչ է։—Ոնց որ սելավ
Գա ու խփի հոտ ու նախիր,—
Զորակոչ է։—էս ի՞նչ ելավ,
Ո՞վ է ուղում, ու՞մ տա մահի...
Հավաքում են զորք անքանակ,
Ամրանում են ներսից, դրսից,
Համարվում է աստղ ու ամառ,
Զի համարվում զորքը ռսի։

«Գյուղերի երգը» պոեմում Մահարին չի կեր-
տում հերոսների անհատականացված կերպարներ,
երևույթը՝ զորակոչը և գյուղական առօրյան, նկա-
րագրում է ընդհանուր ուրվագծերով, ժամանակի
պոետիկային բնորոշ արտահայտչական ձևերով՝
կրոնական սիմվոլներ (գյուղը նմանեցնում է խաչ-
ված Հիսուսին), խոսքի ռոմանտիկական երանգա-
վորում («Նրանք եկան քաղաքներից ու քանդեցին
հազար անգամ»), այլաբանական ակնարկներ

(«Կայարանը գծի վրա՝ մի սպիտակ, հսկա իլրոշուն») և այլն:

Պոետիկական այս սխառեմի մեջ նա միաժամանակ մտցնում է ռեալիստական, ժողովրդական խոսքի վրա կառուցված նկարագրություններ, ինչպես օրինակ.

Լցվել էին վագոններում հազար Սաքո,
Շինելներով, փաթաններով, պաշուռակով,
Խոսում էին, սրախոսում ու ծիծաղում:
Կայարանում —

Թափվել էին պառավները մոտ գյուղերից,
Նկել էին, առած պարեն ու վարանում,
Նկել էին վերջին ժամու հրաժեշտի:

«Գյուղերի երգը» պոեմում հետաքրքրական է գյուղի և քաղաքի փոխհարաբերության այն նոր ըմբռնումը, որ Մահարուն սահմանազատում է հակաուրբանիստական թևի բանաստեղծներից: Պոեմի վերջաբանում նա արդեն գիտակցում է քաղաքների պատմական դերը գյուղի սոցիալական վերանորոգման գործում:

Ճշում են սուլիչները լեռներից անդին,
— Ողջույն հողաղուրկին՝ կարմիր քաղաքից:
Ու ձգվում է գյուղը անհանգիստ, անհանգիստ,
Մի մասը ելել է արդեն ոտի,
Թռչում է սուրհանգակ բամին հանդերից,
Լեռները կապում են ալ կարմիր գոտի:

Արուշ իմաստով «Գյուղերի երգը» պոեմի շարունակությունն է «Կեսգիշերից մինչև առավոտ» պոեմը։ Իմպերիալիստական պատերազմին աջատեղ փոխարինում է քաղաքացիական կոիվների մարտադաշար, որի ֆոնի վրա Մահարին՝ դժագրում է գյուղական միամիտ, սահմանափակ պատանու տնցումը ռևոլյուցիոն գիտակից պայքարի դիրքերը։ Գյուղական անձուկ հորիզոնից ոտք դնելով քաղաքային միջավայր, հաղթահարելով կյանքի դժվարությունները, պատանի Ալեքը՝ պոեմի հերոսը, դուրս է գալիս մեծ կյանքի ճանապարհը։ Սա է պոեմի բովանդակությունը ընդհանուր դժերով։ Սակայն պետք է ասել, որ գեղարվեստական կատարման իմաստով պոեմն ունի լուրջ թերություններ. նախ և առաջ հերոսի քաղաքական լուսավորման պրոցեսը տրված է թուլցիկ ուրվագծերով՝ ընկալվ քաղաք, ծանոթացավ նոր մարդկանց, ապա բանտարկվեց և այնտեղից դուրս եկավ հողերանության նոր որակով։

Ծանրանալով արտաքին դեպքերի վրա, Մահարին աշխարհող է արել գեղարվեստական ստեղծագործության համար ամենապարտադիր պայմանը՝ հերոսի հոգեբանության մշակումը։ Ալեքը անհատականութուն շունեցող, սոսկ գաղափարական խնդիր կատարող հերոս է։ Հերոսի հոգեբանության և բնավորության դժերի անմշակությունից բացի «Կեսգիշերից մինչև առավոտ» պոեմը չունի

նաև հատակ սյուժետային գծագրություն, դեպքերը
զարգանում են թռիչքաձև, չկա ներքին կապակցու-
թյուն տարրեր դրվագների միջև՝ պոեմի ելման
կետի և վախճանակետի միջև:

Մյուս էական թերությունը, որ բնորոշ է թե՛
այս, և թե՛ նախորդ պոեմին, այն է, որ Մահարին
նախահեղափոխական շրջանի հայ գյուղի կենցա-
ղի վերարտադրությունը տանում է գերազանցա-
պես երևույթների նատուրալիստական թանձրաց-
ման ուղիով: Բավականանա՞նք մի օրինակով.

Նայում էր լուսինն երդիկից,
«Աստծու բաղարջը» ընկած,—
Հիշեցի հորս, որ թքեց
Բաղարջին, կարիքից կրած:
Լուսինը նայում էր վերից,
Ու մայրս ժպտում էր նրան,
Դրել էր նա թույլ թևերը
Իր մզլած ծծերի վրա:

Դրական համարելով բանաստեղծի տենդեն-
ցը՝ պոեզիայի բառապաշարը հարստացնելու գյու-
ղացիական խոսվածքի բնորոշ երանգներով, օգ-
տելիելու կենդանի խոսքի արտահայտչական ձևե-
րից, որը ինքնըստինքյան ուղղված էր անհյուսթ,
«թորված», «նրբացած» լեզվամտածողության դեմ,
այնուամենայնիվ, չենք կարող շնչել, որ Մահարին
հասնում է ծայրահեղութունների: Ժողովրդական
լեզվի տարրերի փոխարեն հաճախ նրա պոեմնե-

բում նույնությամբ, առանց ստեղծագործական մշակման, ուղղակի իմիտացիայի ճանապարհով վերարտանդովում են կոպիտ բառաձևերն ու բառ- իմաստները: Դա, ըստ էության, պատճենում է գյուղացիական խոսվածքին, փակ այդպիսի անմիջա- կան պատճենման դեպքում, հասկանալի է, ան- հրնարին է արտահայտել բանաստեղծի ընտրած թեմաների հետ կապված մեծ դադափարներն ու հույզերը: Մահարու այս պոեմների պատկերային սիստեմը ևս՝ համեմատություններ, փոխա- բերություններ, մակդիրներ, տեղ-տեղ գոյություն ունեն ինքնակա վիճակով (իմանժինիստական պոետիկայի ազդեցության հետքն է դա) և չեն ար- տահայտում տվյալ երևույթի էությունը:

Գեղարվեստական այս թուլությունները նկա- տելիորեն նվազեցնում են պոեմների հասարակա- կան ներգործության ուժը:

1929—30 թթ. Մահարին հանդես է գալիս մի շարք նոր պոեմներով՝ «Էն տարին», «Վերջին մա- յիսը», «Արնախեղդ վարդեր» և այլն: Դրանցից որո- շակիորեն առանձնանում է առաջինը: Այստեղ բա- նաստեղծը նույնպես հավատարիմ է մնում իր լի- րիկական տարերքին, նույնպես անդրադառնում է նախասովետական հայ գյուղի նկարագրությանը, բայց նշանակալիցն այն է, որ Մահարու խոսքը այլևս չի բեկրեկվում, հին գյուղի դեպքերի սկա-

նատես պատմողը սոցիալական իրականությունը
ներկայացնում է իր ընկալումներին համապա-
տասխանող ժողովրդական խոսքի ձևով.

Սևով բացվեց էն սև տարին,—
(Կարգացողը տեսնի բարին),—
Կաքավն իջավ մամռոտ քարին,
Կտուցը լիք կարմիր արին:
Լուրը մտավ, գյուղը բռնեց,
Մեծեց երդիկ, ծեծեց դռներ,
Ծիծաղը մեր սրտում սառավ,
Իրար անցան մանուկ, պառավ:
Քյոխվեն կանգնեց կտրի ծերին,
Փեշատած թուղթ բռնեց ձեռին,
Ասաց.—Վերին ուժի կամքով,
Թաղավորի հրամանքով՝
Կռիվ բացվեց հենց էս ժամին
Տերության հետ մեզ թշնամի:
Պիտի գնալ, պիտի գրվել,
Մեր վաթանի համար կռվել:

Անցյալի մասին պատմող ծերոջուհու հիշողու-
թյունների մեջ գյուղացիության սև օրերի վերա-
բերյալ դիտողությունները ներհյուսվում են պատ-
մական երևույթների բնորոշ գծերին: Ընդ որում
բանաստեղծը հիմնական ուշադրությունը դարձ-
նում է ոչ թե պատմող գյուղացու հոգեբանական
ապրումների, այլ իրականության երևույթների
յուրովի անդրադարձման վրա: Պատերազմը, փե-
տըրվարյան ռևոլյուցիան, դաշնակցության տիրա-

պետութեան ծանր օրերը պոեմում կենդանի մարմնավորում են ստանում: Սակայն պետք է ասել, որ ռեռլյուցիոն ժամանակաշրջանի նախապատմութեանը շատ ավելի գունեղ է տրված, քան բուն ռեռլյուցիայի արձագանքը հայ գյուղում: Պատերազմի ընդհանուր իրադրութիւնը և դրա հետ կապված ռեռլյուցիոն տրամադրութիւնների հասունացումը տրված են թանձր գույներով.

էսպես անցավ երեք տարի,—
կարդացողը տեսնի բարի,—
Քանի նամակ եկավ, գնաց,
Որը — մեռավ, Պրը՝ մնաց,
Որը կռից դառավ կռնատ,
Շատերից էլ ոչ մի նամակ,
Տեսնես ընկան ո՞ր քարի տակ...
Մի նամակ էլ մի օր բերին,—
Թախտից ընկավ Նիկոլ քեռին,
Ընդունեցեր լուրն էս բարի,
Պիտի ապրենք առանց ցարի...

«Էն տարին» պոեմի առավելութիւններից մեկըն այն է, որ Մահարու խոսքը մտնում է ռեալիստական արվեստի հունը, որ նա, հետեւելով Հ. Թումանյանի պարզ, ժողովրդային խոսքի տրադիցիաներին, օգտագործում է ժողովրդական ինտոնացիաները, պատկերավորութեան և հանգավորման սկզբունքները («Կաքավն իջավ մամռոտ քարին, կտուցը լիք կարմիր արին», «Գյուղը բռնեց սուգ ու շիւլան, արտուտները արտից թռան», «Մորեխն

եկավ արտը կերավ, հորովելը արտում մեռավ»,
«բայց, դե, ինչ-որ թագավորից՝ մեկ էր՝ թե դար
երկնավորից»):

Պոեմի հյուսվածքը ուժեղանում է ժողովրդա-
կան զրույցի ինտոնացիայով («Սևույլ բացվեց էն
սև տարին»), գեղջկական բառապաշարով («Նա-
մակ առա իմ ազիզից, գրում եմ մեր պազիցից»)
մեմուարային ձևերով («էն մի օր էլ ելանք, որ
ի՞նչ», «Մի նամակ էլ մի օր բերին»), առածանման
խոսքերով («Իրար անցան փեսա-աներ, էսպես
աներ, էսպես բաներ»), կենցաղային խոսքի բա-
ռիմաստներով («Ո՞նց թե... ապրել անթագավո՞ր,
սուտ է գրում շուն-շանորդին»):

Ժողովրդական խոսքի գանձարանին և Թու-
մանյանի պոետիկայի դիմելն ինքնին վկայում էր
Գ. Մահարու ձգտումը դեպի ռեալիստական ար-
վեստը:

Հայ ժողովրդի ռեուլյուցիոն-ազատագրական
պայքարի էջերին են նվիրված «Վերջին մայիսը» և
«Արնախեղդ վարդեր» պոեմները: Քսանական թը-
վականների հայ պոեզիան հաճախակի էր անդրա-
դառնում այս թեմային (Ե. Չարենցի ռեուլյուցիոն
պոեմները, Ն. Չարյանի «Նոյեմբերյան օրերին»,
«Ապստամբություն», «Տաթևի ժայռից» գործերը և
այլն):

«Արնախեղդ վարդերը», որ Մահարին անվանել
է «Դավազներ», ներկայացնում է դաշնակցական

խմբապետների գործադրած բռնությունը մայիսյան ապստամբության հերոսների նկատմամբ և նրանց արյունոտ դատաստանը.

Ու դոփում են ձիերը,
Ու լուռ է անծայր դաշտը,
Դաշտերը բուրում են դեռ
Արնոտ մի դարուն:

Հայաստանի բանվորների և գյուղացիների մայիսյան ապստամբությունից մի դրվագ է նաև «Վերջին մայիսը», որտեղ Մահարին վերարտադրում է «Վարդան Զորավոր» զրահապատի հերոսների ողբերգական մահվան դիշերը:

Այս երկու գործերում Մահարուն առավելապես հաջողվել է դաշնակցական գործիչների արյունոտ «վաստակների» ցուցադրումը, քան ռևոլյուցիոն մարտիկների կերպարները: Էականն այն է, որ Մահարին լավատեսական լուծում է տալիս ողբերգական թեմային, ընդգծելով մայիսյան հերոսասպաստումի պատմական արժեքը.

Ու Շիրակի հին դաշտերում
Նա զրնգաց, զնգաց նորից,
Ու մոտ թվաց՝ ինչ որ հեռու,
Ազատ թվաց՝ ինչ որ գերի:

Վաղվա մասին նա զրնգաց
Մեր հողթական երգի մասին,
Հնի մասին մահազնաց,
Ու մարմնացած մեր երազի:

Գ. Մահաբու ստեղծագործության մեջ Պատարված գաղափարական ստեղծարժեք՝ պատասխիվ հայեցողական պոեզիայից դեպի սոցիալական պրոբլեմատիկան, ավելի բազմակողմանի արտահայտություն է գտնում նրա բալլադներում:

Քսանական թվականները սովետական դրականության մեջ, — նկատի ունենաք շափածոն, — կարելի է անվանել «բալլադային շրջան», այնքան հաճախակի են բանաստեղծները դիմում դեռևս XVIII դարից արևմտյան, ապա ռուս դրականության մեջ զարգացած այդ ժանրին: Սովետական բալլադը, նրա վարպետների՝ Վ. Մայակովսկու, Ն. Տիխոնովի, էդ. Բադրիցկու, Պ. Տիշինայի, հայ պոեզիայում՝ Ե. Չարենցի կողմից թեմատիկական-արտահայտչական նոր նկարագիր է ձեռք բերում, ազատագրվելով ռոմանտիկական ուղղությանը բնորոշ խորհրդավորությունից, պայմանական սիմվոլներից, առասպելական պատմություններից, ֆանտաստիկական սյուժետային հատիկից: Բալլադների հնագույն նմուշներին հասուկ այս գծերը սովետական բալլադում փոխարինվում են միանգամայն իրական պատմություններով և պատմական կոնկրետ հատկանիշներ ունեցող հերոսներով:

Ինչպես ուրիշ, այնպես էլ այս բնագավառում, հայկական պոեզիայի մեջ նոր ուղիներ բացեց Չարենցը, դնելով նոր որակի բալլադի՝ հերոսա-

կան ռևոլյուցիոն մարտիրոսագրության ժանրի սկիզբը:

Չարենցյան բալլադներին բնորոշ գծերը՝ ռոմանտիկական ինտոնացիան, դրամատիկական սյուժեն, բալլադային սլաքիկ գործողությունը, յուրահատուկ ութմիկան պահպանվում են նաև Մահարու այդ ժանրի գործերում:

Սովետական բալլադն առհասարակ, Մահարու բալլադը մասնավորապես ստեղծվեց ռևոլյուցիոն մարտիկների հերոսության պատկերման նպատակով: Բալլադի արտահայտչական հնարավորությունները շատ նպաստավոր էին հերոսական բովանդակությունն արտահայտելու համար:

Ահա, օրինակ, «Շուր սարի բալլադը» (1932), որը ենթավերնագրված է «Նոյեմբերյան ֆրագմենտ».

— Ինչո՞ւ ես լուռ, մայրիկ...
Ես հիշում եմ հիմա
Կոխվր Շուր սարի:
— Ինչո՞ւ ես տխուր, մայրիկ...
Քանի կտրին ընկավ
Շուր սարի մոտի լանջում:
— Դու լալիս ես, մայրիկ...
— Ծաղիկներն են կանչում
Շուր սարերի լանջում,
Շուր սարերի վրա
Մի օր ընկան նրանք,
Հանգան որպես կրակ...

Ախ, մնացին անտես
էս տրեխն կնարմիր,
Որ բարձրացաւ, ասես,
Շուր սարերի լանջից...
— Դու ժպտում ես, մայրիկ...
— Շուր սարերի լանջում
Ծաղիկներն են կանչում...

Ահա ամբողջը՝ ընդամենը 10 տող: Բայց այդ սակավաթիվ շափատողերի տարողությունը մեծ է, դրանք կրում են կարեւոր բովանդակութեան: Հերոսական պայքարի մի ամբողջ դրամա է ամփոփւած մոր և որդու զրույցի մեջ. արդար գործի, ժողովրդի երջանկության համար նահատակվել են հայրենի աշխարհի կտրիճները, կարմիր արյունով են ներկել նրանք հայրենի լեռները, կանչում են նրանց սարերի ծաղիկները, բայց նրանք չկան... Այս բալլադի մեջ ողբերգական կոլորիտը միահյուսւում է լավատեսական վերջվածքին, հաստատւում է գիտակցւած նահատակութեան՝ անմահութեան գաղափարը:

Մահարու լավագույն գործերին հատուկ խտացումը, մանրամասնութիւնների հավաք վիճակը կանխորոշել են նաև այս բալլադի կառուցվածքը: Առօրեական զրույց է նրա «սյուժեն»՝ հարց ու պատասխանի ձևով, բայց այդ զրույցի մեջ կա բովանանաչափ գործողութեան, ցավի ու հպարտութեան տրամադրութիւններից հյուսվող ուժեղ դրա-

մատիղմ: Սյուժեի բացակայությունը նվազագույն շափով անգամ բալլադը չի դրկում ներքին լարվածությունից և ամբողջականությունից: Այս բալլադի մասին կարծես ասված լինի ժանրին տված մերկ արագություն» (Ն. Տիխոնով) բնորոշումը:

Հերոսական նահատակության պրոբլեմի լուծմանն են նվիրված ուսւ զինվորի, կարմիր ձիավորի, Բաքվի քանվեց կոմունարների մասին գրված բալլադները:

«Բալլադ մի ուսւ զինվորի մասին» գործի կենտրոնում գրված է Հայաստանի ազատագրական կռիվների մասնակից ուսւ շարքային զինվորի կերպարը:

Բալլադը գրված է բանաստեղծի վերհուշի ձևով՝ միայնակ, հոգնած ու տխրությամբ լի քայլերով նա անցնում է երկաթուղային գծի մոտի արտուղով. երկաթուղային գծի վրա տեսնում է ճակատն արնած պատանուն.

Մի մթին դանդված գծերի վրա.

— «Ո՞վ ես» — ... «Զինվոր եմ» ... — «Ի՞նչ է պատահել»

Եվ արշունոտ էր ճակատը նրա, —

— «Քեզ ո՞վ է, զինվոր, գետին տապալել»:

«Խմբապետ Շապուն. — Թքեց երեսիս,

Թուրք պատյանով ճակատիս տվեց,

Ու ծակեց ուսըս. — արնաքամ եմ ես,

Իսկ ինձ մոտ դտան մի քանի թուղիկ»:

Նա լռեց մի պահ... իսկ հետո ասեց՝
Տարված երազով, թե զառանցանքով.
— «Դո՛ւնից,, Վոլգայից, կդան կհասնեն,
է՛խ, ելման Վոլգա, է՛խ, ապստամբ Դո՛ւն...»:

Մահամերձ զինվորի վերջին խոսքերի մեջ
բանաստեղծը սիմվոլիզացնում է ռևոլյուցիոն խի-
ղախության պատմական արժեքը: Ընդլայնվում են
բալլադի սահմանները՝ մեռնող զինվորի հիշողու-
թյունը վերաճում է պատմական այն իրողության
հաստատմանը, որ ռուս ժողովուրդը օգնության
հասավ օրհասական վիճակում գտնվող հայ ժո-
ղովրդին:

Մահարին ոչ միայն վերարտադրում է ռուս
զինվորի հերոսական մահը, այլև անմիջականո-
րեն, լիրիկական ջերմ ինտոնացիայով իր վերա-
բերմունքն է արտահայտում:

Ու օրեր անցան,—կանգնեց երկիրը,
Հոկտեմբերն եկավ նոյեմբեր ամսին,
Եվ վարդեր էին բուրբ վերքերը,
Ու նորը երգեց նոր կյանքի մասին:

Ու որքան օրերը անցյալ դառնան,
Որքան հեռանան գծերը նրանց,
Նա չեմ մոռանա ճակատն այն տրևած՝
Երկարուղային գծերի վրա:

«Նա չեմ մոռանա...» կրկներգը ավելի է ընդ-
գծում ազատագրական պայքարի մարտիկի ան-
մահության գաղափարը:

«Կարմիր ձիավորի մահը» (1927) բալլադը
փոխադրություն է: Դա դրված է ժողովրդական
սաքերին բնորոշ ոճով:

Ձիավորները կարմիր,
Մերկ սրերը ուռիներին խփելով,
Արշավում են դեպի մայրամուտ
Որպես բամբ:

Բանաստեղծը չի պատմում, թե ինչպես մարտի մեջ մտավ կարմիր ձիավորը, ինչպես կռվեց, ի՞նչ ապրումներ ունեցավ: Նա միայն արձանագրում է փաստը. որպես թռչուն վիրավոր մեկն իր ձիուց գլորվեց ցած:

Սրան հետևում է բանաստեղծի խորհրդածությունը.

Գնաց մի կյանք՝ ձիու նման հողմաթև...
Լուց և ձայնը գետի,
Ու ստվերները մթնեցին,
Եվ ջնջվեցին գույները,
Ու վարագույրն իջավ ծանր ու սև,
Նրա կապույտ աչքերին:
Նրա խարույտը մազերին
Ողկույզները փռեցին
Լալկուն ուռիները՝
Ուռիները...

Կարմիր զինավորի հերոսական կերպարի
գծագրության համար Մահարին դիմում է բանաս-

վոր ժողովրդական ստեղծագործությանը բնորոշ արտահայտչական միջոցների՝ վշտացող բնություն, լացող, տխուր ուռիներ, ձիավորների երթի հիպերբոլա («Եվ արեւմուտքում ձուլվում են, ձուլվում են ձիավորները»), որն ավելի է ընդգծում մահվան հերոսական ոովանդակությունը:

«Բալլադ ուռենու, դարբնի սև տղայի և ելնող արևի մասին» գործում նույնպես Մահարին չի պատմում պատանի հերոսի կատարած այս կամ այն սխրագործությունը, այլ միայն հիշատակում է նրա հերոսական մահը և այդ ողբերգական մահվան մեջ բացահայտում է նրա օպտիմիստական, կենսահաստատ սկզբունքը:

Քսանական թվականներին համամիութենական պոեզիայի մեջ արտակարգորեն լայն տեղ է գրավում բանվոր դասակարգի ռևոլյուցիոն պայքարի ամենահուղիչ և պայծառ էջերից մեկի՝ Բաքվի 26 կոմիսարների թեման: Այդ թեմայով բալլադներ ու բանաստեղծություններ են գրում Վ. Մայակովսկին, Ս. Եսենինը («Баллада о двадцати шести»), Ն. Ասեկը, Ն. Տիխոնովը, Ե. Չարենցը և ուրիշներ: Մահարու «Բալլադ Բաքվի և քանվեցի մասին» ստեղծագործությունը իր մտահղացումով առավելապես մոտ է շարենցյան բալլադին:

Ժողովրդի ազատագրական պայքարի մարտիկների գործի անմահությունը ցույց տալու համար, ինչպես հայտնի է, Չարենցը դիմում է Բաքվի

նաւթաշխարհում ամեն օր շրջող կոմունարների
սիմվոլին:

Նույն կերպ է վարվել նաև Մահարին՝ շեշտը
դնելով ոչ թե նրանց հերոսական պայքարի այս
կամ այն դրվագի, այլ՝ նրանց և ժամանակակից
կյանքը կերտողների անխղելի դաշտավարական
կապի վրա. —

Ու հիմա ամեն օր, երբ բացվում է լույսը,
երբ արևը կասպից մութ ջրերն է ներկում,
երբ ջրերն են ծեծում Ապշերոնի ուտը, —
Վիշկանների խորքից Քուանվեցն է երգում:

Երգում է Քուանվեցը. լսե՛ք, լսե՛ք, լսե՛ք,
Դառնում են փոկերը, անիվների երգը,
Այն ո՞վ է, ո՞վ է որ նրանց գեռ չի լսել,
Ո՞վ է, որ չի տեսել քաանվեցի գեմքը:

Մահարու էպիկան, մասնավորապես նրա ռո-
մանտիկական ինտոնացիայով և հերոսական աս-
քի ոճով դրված բալլադը, ցույց են տալիս, որ բա-
նաստեղծի տաղանդը ավելի է մերձենում ժողո-
վրդին, ավելի զգայուն է դառնում ժամանակի
այրող հարցերի նկատմամբ:

4

Մահարու պոեզիայի վերընթաց ուղու արտա-
հայտությունը հանդիսացավ նրա «Մրգահաս» ժո-

դովաժուն (1933): Դա ամփոփում էր բանաստեղծի 1924—32 թթ. գրած լիրիկական բանաստեղծությունները, ներառյալ նրա «Բարդիներ» (1927, Երեւան), «Վարսակները» (1928, Թիֆլիս) փոքրիկ հավաքածուները և արդեն քննաքննված էպիկան՝ պոեմն ու բալլադը: Այդ ժողովածուն քննադատության մեջ առաջացրեց բավական աշխույժ վեճեր: Միամբրի և կաշվի բաճկոնակի, պտուտակի ու հաստոցի՝ վերացական կոսմոփականության և տեխնիցիզմի լայն շրջանառության պայմաններում «Մրգահասը» դիտվեց որպես անհատական լիրիկայի (այդ հասկացողության ոչ նեղ, կամերային իմաստով) առաջին ընձյուղներից մեկը: Ե. Զարենցը, որ ուշի-ուշով հետևում էր Մահարու ստեղծագործության զարգացման կորագծին, «Մրգահասը» համարեց սովետահայ լիրիկայի առաջին բանքերը, առաջին սուրհանդակը: Նա գրեց «Մականգրություն մի գրքի վրա» ջերմ բանաստեղծությունը.

Երգերդ ազբյուր են դուլալ՝
Մեր երկրի սրտից բխած,
Դու մեր երկրի պես շռայլ,
Մեր երկրի պես հորդառատ ու բաց:

Կարդալով քո գիրքը անհուն՝
Հավատում եմ դալիբին մեր վեհ:—
Օ՛, որքան է սիրտը վեհանում
Որ նման երգեր է տվել:

Պայծառ է մեր երկրի դալիքը,
Օ՛ր, բերրի հերկերի դուստն:—
Թող հավետ ապրի այս ծաղիկը
Մեր դաշտերում բուսած....¹

Հափաղանցություն է, անշուշտ, Չարենցի ըն-
ծայականը: Հափաղանցված են թե Գ. Մահարու
լիրիկային տված դնահատականը («անհուն
գիրք»), թե բանաստեղծության տողերի արանքից,
իսկ նշմարվող պոլեմիկական ներլիցքը (Չա-
րենցի ենթադրում է, որ Մահարուց առաջ սովե-
տահայ բանաստեղծների տեսադաշտից վարար-
ված է եղել մարդու հոգու երգը): Բայց այդ
հափաղանցությունը ունի խոր պատճառներ.
Բանն այն է, որ լիրիկական բանաստեղծությունը
շատ դժվարությամբ էր հարթում իր ճանապարհը,
որ մեքենաների աղմուկը խլացնում էր ճշմարիտ
զգացմունքի պոեզիան, որ գրական «լուդդիտներ»
էին համարվում նրանք, ովքեր երգում էին սեր,
բնություն, մայրական կարոտ, մի խոսքով դիմում
էին այսպես ասած՝ հավիտենական մոտիվներին:

Գ. Մահարին իր անտիպ «Խնքնակենսագրու-
թյան» մեջ բերում է մի երկու օրինակ այն մասին,
թե փնչպիսի դժվարությամբ էր նվաճվում սեր ու

¹ Ե. Չարենց, Գիրք ճանապարհի: Բանաստեղ-
ծության բնագիրը գտնվում է Երևանի Պետական համա-
լսարանի հատուկ ֆոնդում, գրված «Մրդահասի» մի օրի-
նակի վրա:

քննության երգելու իրավունքը: Նրա սիրային մի քանաստեղծությունը («Զգիտեմ, քեզ եմ սիրում, թե իմ սերը») «Գրական դիրքերում» ամսագրում տպագրվում է «մտքերի փոխանակության կարգով...», իսկ պեյզաժային քանաստեղծության («Վերջալույս») համար 1927 թ. նա հեռացվում է Գրողների Միությանից. «Սկսեցի ինձ համար գրել լիրիկական քանաստեղծություններ և պահել, տպել՝ ֆելիետոններ, ակնարկներ, կինո-ռեցենզիաներ և գլուխ պահել»¹:

Լիրիկայի նկատմամբ նման անհանդուրժողական, «ձախ» վերաբերմունքն էր պատճառը, որ Չարենցը «Էպիկական լուսարաց» գրքի մի շարք քանաստեղծություններում այնպիսի մարտնչող կրքոտությամբ էր հանդես գալիս «կարմրազգեստ ֆիլիստերների» և աղանդավորների գեղադիտական մոլորությունների քննադատությամբ՝ հանոճ սովետական մարդու հոգեբանության արտացոլման, հանոճ մարդու անհատականության բազմակողմանիության, հանոճ այն բանի, որ պոեզիան հաջատանա սրտով:

Չարենցի՝ հայ պոեզիայի պարագլուխի և մեծ նորարարի վերաբերմունքից հետո էլ «Մրգահասը» դրական որոշ տաքարյուն օրենսդիրների կողմից համարվում էր սովետական գաղափարախոսու-

¹ «Ինքնակենսագրություն»:

թյանը բուխրովին խորթ, «նեղ բուրժուական» տրամադրություններ արտահայտող, աշխարհայացքի իմացաբանական հիմքով՝ փոխալիստական գիրք¹։

Մահարու ժողովածուն, արդարև, ունի հանկասություններ, որոշ բանաստեղծություններում, իրոք, արտահայտվել է հոգեկան դրաման այն մտավորականի, որ չի ըմբռնում պատմության օրինաչափությանը (դա վերաբերում է 1924—26 թթ. ոտանավորներին), փակ ամբողջության մեջ այն սոցիալիստական պոեզիայի երևույթ է։

«Մրդահաս» ժողովածուի մեջ մտած շատ բանաստեղծություններ վկայում են, թե ինչպես բանաստեղծը աստիճանաբար թոթափելով հին պատկերացումների բեռը՝ ձգտում է մոտենալ ժողովրդական լայն թեմատիկային՝ մի կողմից, և մարդու կենդանի անհատականությանը՝ մյուս կողմից։

Նրա էվոլյուցիայի մասին հստակ գաղափար կարող է տալ միևնույն նյութի շուրջը գրած երկու բանաստեղծությունների պարզ համեմատությունն իսկ։ Առաջին բանաստեղծության նյութը վերաբերում է Մահարու կյանքի վաղ շրջանին.

Ա՛խ, հին այգու դռան ես,
Կնստեի տրտում,
Կիջների գիշերն անեզր
Լեյզում իմ և իմ սրտում։

¹ «Գրական թերթ», 1934, № 6։

Երկրորդ բանաստեղծության մեջ «այգու» բա-
նաստեղծական կերպարը հետեյալ ձևափոխու-
թյանն է ենթարկվում.

Ե՛կ, անգին, երգիս այգին,
Ե՛կ, այնպես զով է այնտեղ,
Ե՛կ, զգա շունչը կյանքի,
Ու քաղիր շողուն վարդեր:
Ե՛կ, անգին, ես քեզ համար
Պահել եմ վերջին նուռը,
Գիշեր է, լույս է վարար
Ու բաց է այգուս դուռը:

Մի դեպքում անելանելի թախիծ, անաթ տրրտ-
մություն, տխուր տրամադրություններ, հոգու մե-
նակություն, աշխարհի առաջ իր դռները փակած
հոգու տառապանք, գորշ, մթամած գույներ, մյուս
դեպքում՝ աշխարհի գեղեցկության զգացողություն,
արևային, պայծառ, ծիծաղկոտ գույներ, — առույգ
հնչյուններ, մարդու սփրո և մարդկանց հետ ձուլվե-
լու կենսահաստատ պաթոս, մի դեպքում՝ հեռա-
ցում, օտարացում մարդկանցից, մյուս դեպքում
կյանքի ու մարդու ցնծագին փառաբանություն:
«Երգի այգու» կերպարի լայն մեկնաբանությամբ
արդեն Մահարին հռչակում է իր նոր վերաբեր-
մունքը կյանքի հանդեպ, իր բա՛ց, արևային, լու-
սավարար հայացքը դեպի իրականությունը:

Անդամ Մահարու նախասիրած թեմաներից
մեկը՝ գաղթի ծանր ճանապարհներով անցած որբ

մանկության թեման, շնայած ողբերգական կոլո-
րիտին, հնչում է պայծառ, արևային գույներով:
Այս տեսակետից հայ պոեզիայի հազվագյուտ
վարդերից մեկը կարող է համարվել «Բալլադ Չա-
լոյի և առաջին սիրո մասին» բանաստեղծությունը:

Չալոն իմ շունն էր, շալ-շալ աչք ուներ,
Չալոն շքեղ էր, պայծառ Չալո,
Ընկնում էր ոտիս, աչքը փակում էր,
Մածկվում էր տատիս շալով:

Ես հանում էի մեր հին դրոցից
Գույնզգույն լաթեր ու սրմա,
Ջարդարում էի պոչից մինչև վիզը
Ու տանում գաշտերը նրան:

Չալոն քայլում էր պշրուհու նման,
Մլիխան պոչը բռնած ցից,
Քսվում էր ոտիս, մոռում էր մռայլ,
Մոռում էր հպարտ հաճույքից:

Մեղմ, փափուկ, ջրաներկերով նկարած այս
«խաղաղությունը» հետևում է նրա հակադրու-
թյունը.

Գալթի մութ ճամփին կորավ իմ շունը,
Ո՞վ գիտե՝ ո՞ր ձին կոխոտեց....
Շուրջս մեռնում էր վերջին աշունը,
Չմնաց ինձ ոչ մի ընկեր...

Ընդամենը չորս տողի մեջ Մահարին ծավա-

լում է մի ամբողջ «լիրիկական դրամա»՝ համաշխարհային առաջին պատերազմում կորած մանկության մասին:

Կառուցվածքով անշափ հետաքրքրական այս բանաստեղծության մեջ Մահարին Չալոյից բացի մտցնում է նաև երկրորդ սիրո՝ խաժ աչքով ու ոսկեգույն մազերով աղջկա կերպար-սիմվոլը, զուգահեռի միջոցով ավելի խորացնելով ողբերգական, տխուր մանկության թեման: Եվ այնուամենայնիվ, այդ ողբերգության «նկարագրության» մեջ անգամ Մահարին պահպանում է զգացմունքի մաքրությունը՝ «Չալոն իմ շունն էր, շալ-շալ աչք ուներ, Չալոն չքնաղ էր, պաշտառ Չալո» կրկնակի տխուր երանգին միախառնվելով զվարթ ինտոնացիայի մի նուրբ շիթ:

«Բալլադ Չալոյի և առաջին սիրո մասին» բանաստեղծությունը՝ լիրիկական խոր ենթաբնագրով, կուռ կառուցվածքով, հուզական շնչով դրված մի գործ, — կարող է դրվել Ս. Նսենինի «Собаке Качалова» հայտնի բանաստեղծության կողքին: Ինչո՞ւ հիշեցինք ուս բանաստեղծին: Իհարկե ոչ թե ազդեցություն ցույց տալու նպատակով, — կենդանու միջոցով մարդկային հարաբերություններ և հոգեբանական վիճակներ ներկայացնելու գեղարվեստական հնարը ավելի հին է, քան այս երկու բանաստեղծությունը, — այդ հիշատակությունը առաջ եկավ երկու բանաստեղծության մեջ

էլ խոր լուծում ստացած մտահղացման գուգա-
դիպության առիթով:

Այս բանաստեղծությունների «գործողության
դաշտը» միանգամայն տարբեր է: Մեկը կապվում է
պատերազմի, գաղթի տարիների հետ, մյուսի մի-
ջավայրը՝ քաղաքային կյանքն է: Մեկի նյութը
«սլատմական» է, մյուսինը՝ ժամանակակից: Բայց
դա չի խանգարել, որ բանաստեղծությունները
նման լինեն ոչ միայն առանձին մանրամասների
մեջ (Նսենինյան «ТЫ ПО СОБАЧЬИ ДЯВОЛЬСКИ КРА-
СНВ» շան, շվախենանք գործածել՝ հայկական կըրկ-
նակն է Մահարու «պշրուհու նման» քայլող Չալոն),
այլև իրենց ենթարնագրով: Չալոյի և Կաշալովի
շան պայմանական «կերպարները» հագեցված են
այնքան կենդանի և կրքոտ զգացմունքով, որ շոշա-
փելիորեն բացահայտում են սովորական, առօրյա
հանգամանքների մեջ ծնված գեղեցիկ կյանքի,
գեղեցիկ երազի, գեղեցիկ սիրո գաղափար:

Չալոյի մասին գրված երգի ուղղակի շարու-
նակությունն է «Բարդիներ» բանաստեղծությունը.

Ես փոքր էի դեռ, փոքր էի իս,
Աչքեր ունեի բարի ու մեղմ,
Արտերի ճամփին տեսա ես քեզ,
Դու այնքան աղջիկ, այնքան անմեղ:

Առաջին հանդիպում... և ինձ թվաց,
Որ նման ես դու ճերմակ գառի,

Ուզեցի քեզ հետ դաշտը գնալ.
Ու հասնել ճերմակ բարդի ծառին:

Ուզեցի, բայց դու գնացիր տուն,
Ու երազ դարձար, դարձար վերհուշ,
Փռվեց դորշագույն մի իրիկուն,
Մի Բողար հաշեց հեռվից հեռու:

Տխրագին-նուրբ ինտոնացիայով («Ու դժխա
վրա խշշում էր դաշտերում թողած ճերմակ բար-
դին»), արտաքուստ հովվերգական կենցաղ հիշեց-
նող միջավայրի մեջ (լուսնկա դաշտ, գյուղական
խրճիթ ու դեզ, ճամփի եզերքին բարձրացած բար-
դիներ և այլն), Մահարին ցուցադրում է ճշմարիտ
զգացմունքի ընդհարումը կոպիտ փրականության
հետ, դարձյալ առաջադրելով դեղեցիկ սիրո գաղա-
փարը:

Մահարու, այսպես կոչված, «սիրային լիրի-
կան» հետաքրքրական է ոչ միայն իր «սոցիալա-
կան ներլիցքով»: Դա սովետահայ պոեզիայի մեջ
անպայման ուշագրավ երևույթ է նաև նրանով, որ
բանաստեղծը մարդկային ամենախոր զգացմունքի
ուժը արտահայտում է ոչ թե դիդակտիկ խրատա-
կաններով, այլ սիրո զգացմունքին բնորոշ անկեղ-
ծության ու քնքշության բարձր սինթեզի մեջ:

Այս առումով լիրիկական փայլուն բա-
նաստեղծություն է նրա «Կարոտը».

Սիրած ոսկե աղջիկ, դեղին, հառկե աղջիկ,
 Աղջիկ իմ, ջինջ աչքով,
 Իզուր տարվեցիր դու անձրևների կանչից,
 Իզուր հեռացար դու...
 Ապրում էիր պայծառ դաշտերում իմ հոգու,
 Ծաղիկ էիր բացված,
 Բարդու մի ծառ էիր, իմ բարդենի, իմ քույր,
 Իմ ծաղկավոր անցյալ...
 Ա՛խ, անձրևից հետո դու ծիածան դարձար,
 Շքեղ, հուր ու երահ,
 Բլուրներին ընկար, արոտներին արձակ,
 Ու մարգերի վրա...
 Հետո ցնդեց այն էլ. ու՞ր ես, սեր իմ սիրած,
 Ոսկեթև իմ թիթեռ,
 Աղջի՛կ էիր, թե վիթ, ցնորք, մուժ ու միրած,
 Աղջի՛կ էիր միթե...
 Ահա օրը բացվեց լիմոնի պես լուսե
 Ու նրա պես ունուշ,
 Ա՛խ, էլ ոչինչ, ոչինչ իմ սիրտը չի հուզի
 Ախ, էլ ոչ մի անուն:
 Սիրա՛ծ, ոսկե աղջի՛կ, լուսե օրրան,
 Միթե էլ չե՞ս դառնա.—
 Եկ խառնվիր երգիս, այս արևոտ օրվան,
 Այս ջրին ու գարնան:

Մահարու բանաստեղծություններում ծայրա-
 գույնի է հասցված հուզական սկզբունքը, լիրիկա-
 կան խնտոնացիան: Նրա գործածած բառը, բացի
 հիմնական, տրամաբանական իմաստից, փր. մեջ
 միաժամանակ պարունակում է բազում նրբերանգ-
 ներ. բառը նա մեծ մասամբ գործ է ածում զգաց-

մունքի թելադրանքով, ուրիշ խոսքով մեծ ուշադրություն է դարձնում բառի և ֆրազի էմոցիոնալ-ասոցիատիվ հնարավորություններին: «Սիրած, ոսկե աղջիկ, դեղին, հասկե աղջիկ», — կապակցության մեջ «դեղին, հասկե աղջիկը» տրամաբանական իմաստով բավականաչափ հեռու է ստույգ պատկերացում հաղորդելուց, բայց դրվելով «ոսկե» էպիտետի հետ՝ միևնույն շարքում, ավելի է ուժեղացնում պատկերի հուզական ու իմացաբանական տարողությունը: Բանաստեղծի խնդիրը այստեղ ոչ միայն նվազացնությունը ուժեղացնելուն է հանգում, ոչ միայն բառերի հյուսվածքի երաժշտական հնչեղությունն է ընդգծում, ոչ միայն չի խլացնում պատկերի առարկայական բովանդակությունը, այլև օգնում է երևույթի ռեալիստական վերարտադրությանը: Բանաստեղծը գերադանցապես տալիս է ուրվագծեր («իմ ծաղկավոր անցյալ», «անձրևից հետո դու ծիածան դարձար», «ոսկեթև թիթեռ»), որոնք այնքան հարուստ են էմոցիոնալ-ասոցիատիվ նրբերանգներով, որ նրանց կողք-կողքի դրվելը արդեն ստեղծում է աղջկա գեղեցկության կոնկրետ, շոշափելի պատկերը:

Բանաստեղծական լեզվի մեջ գերիշխող էմոցիոնալ տարրը՝ ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործության համար պարտադիր հատկությունը, առավելապես ներդաշնակում է Մահարու պես ընդգծված լիրիկ բանաստեղծի խառնվածքին: Մա-

հարին ընդգծված բանաստեղծական անհատական-
նություն ունեցող, աշխարհը դիտելու և լսելու իր
սեփական կետը ճանաչող, բանաստեղծական իր
ձայնով հանդես եկող քնարերգու է: Նրա ձայնը,
իհարկե, այն ձայնը չէ, որ ինչքան աղմկոտ է,
այնքան լսելի է: Ո՛չ, դա այն ձայնն է, որ այնքա-
նով է լավ ու դուրեկան, որքան նման է փրեմ, որ-
քան հատակ է իր հնչյուններով:

Մահարու ինքնատիպությունը առավելապես
արտահայտվում է նրա բնության երգերում: Ո՛ր
բնությունն է նրան սրտամերձ: Առավելապես Ա-
րարատյան դաշտը՝ նրան բնորոշ արևային կոլորի-
տով՝ երկնամերձ, խշշացող բարդիներ ու առվակ-
ների եզրին բուրող արծաթազօծ փշատենիներ,
հատակ երկինք ու պայծառ օդ, ծաղկուն այգես-
տաններ ու գյուղական ոչորապտույտ ճանապարհ-
ներ, ոսկե արտեր ու ոսկե հնձաձևներ, դաշտային
ծաղիկներ ու արևի լույսի վարար ճառագայթներ:

Այս բոլոր պատկերացումները Մահարու
պոեզիայի գեղարվեստական երանգներն են, այն
հենքը, որի միջոցով նա արտահայտում է իր կապը
կյանքի հետ:

Բայց Մահարին չի սահմանափակվում սոսկ
պեյզաժով, բնության «չեղոք» նկարչությամբ: Բա-
նաստեղծներ կան, որոնք բնության այս կամ այն
պատկերը նկարում են ճիշտ, նմանողության առու-
մով, բայց ոչինչ չեն արտահայտում, ոչ մի ի-

մաստ չեն դնում պեյզաժի մեջ: Ունի՞ արդյոք Մահարին որոշակի կոնցեպցիա բնության իր երգերում, ունի՞ բնության իր ըմբռնումը, թե՞ սոսկ տալիս է ինքնանպատակ պատկեր: Եվ եթե ունի այդ աշխարհագրացողությունը, ապա ո՞րն է դա՝ ընդհանուր գծերով:

Մահարու պեյզաժը ավելի է, քան սովորական բնության պատկերը: Լիրիկական մանրանկարների մեջ դիպուկ, երբեմն անսպասելի շտրիխներով փռելով հայրենի աշխարհի գեղեցիկ անկյուններից մեկի շուրջ գույներն ու կոլորիտային երանգները՝ Մահարին արտահայտում է՝ Մարքսի խոսքերով ասած՝ «ժպտացող բնության» ըմբռնումը: Մահարու գլխավոր տրամադրությունը, որն անցնում է նրա բանաստեղծությունների միջով—դա մարդու, կյանքի, աշխարհի սերն է, բնության և մարդուներդաշնակության ղգացումը: Ահա «Այգեստաններ» (1927) բանաստեղծությունը, որտեղ բանաստեղծը երգում է Արարատյան դաշտանկարի գույների շքեղությունն ու գեղեցկությունը.

Այգեստաններ մթին, սաղարթավոր ու վեհ,
Այգեստաններ, որոնք կարկաճել են, տարվել
Բլուրների վրա ու բլուրներն ի վեր...
Այգեստաններ...

Այգեստաններ հուռթի ու կատաղի, հզոր
Բաղուկներով կանաչ ու մրգերով դնդին,

Այգեստաններ, որոնք վարարել են այսօր,
Սպասում են սիրով իրենց հավաքողին:

Խնկանման խաղող ու տանձ ու քաղ ու դեղձ,
Իմաստություն՝ աշնան մրգերի պես հասուն,
Իմ մրգաստան երկիր, մրգանման իմ երգ,
Երգի նման տնմահ, երգի նման ասուն...

Առեր, առեր երգըս ոսկերատ ու հզոր,
Այգեստաններ լերրի ու ձեր գիրկը տարեր...
Այգեստաններ, դուք, որ վարարել եք այսօր,
Այգեստաններ...

Ուշագրավը այստեղ այն նոր հայեցողու-
թյունն է, որ Մահարին հանդես է բերում բնության
հանդես: Անձուկ ու տրտում հիմն այգուց նա հա-
սել է լայնասիրտ ու վարար այգեստանները, ան-
հատական «եսի» նեղ հորիզոնից հասել է երգի ու
երկրի սինթեզին («Իմ մրգաստան երկիր, մրգա-
նման իմ երգ»):

Մահարու երգերում բնությունը այն ճանա-
պարհն է, որով նա ավելի սերտ է զգում կապը
երկրի հետ, բնությունը այն ուղեցույցն է, որով
նա գնում է դեպի նոր կյանքի փառաբանությունը.

Հոսում են երգերս հիմա
Նման լուսաշուր գետի,
Անցնում եմ իմ երգերի հետ
Ողողված արևիդ շողքով.
— Ընդունիր երկիր, ընդունիր,
Խնդությունը քո պոկտի,

Ես այս դաշտերի տրիրուն
Ու ծաղիկների ժողովոմ:

Մահարու բառարանում հաճախակի հոլով-
վող «ամառային ոսկե սինի», «փառահեղ աշուն»,
«դարնան անձրև», «ոսկեհանդերձ բարդիներ»,
«անձրևով շնշող վարդեր», «լուսաշուր գետ», «հաս-
կերի բոց խրձեր», «շռայլ այգեստաններ» և նման
ուրիշ փոխաբերություններն ու մակդիրները, —
արևային, պայծառ երանգներ, — ցույց են տալիս,
թե որքան հարստացել է նրա լիրիկական հերոսի
հոգեբանական աշխարհը, որքան այդ հերոսը բաց
սրտով ու չպղտորված հայացքով է նայում աշխար-
հին: Իսկ այս արևային զգացողությունը ծնվել է
հետզհետե խորացող այն կապից, որ բանաստեղ-
ծը զգում է վերաշինության հզոր տենդով ապրող
իր երկրի, իր ժողովրդի հետ:

Օ՛, ողողիր մեր հուլիսները,
Ցորենով, մրգերով ու վարդերով,
— Հասունությո՛ւն, դու որ գալիս ես
Ոսկեվոր, ոսկեվոր մեր արտերով...

Մարդկային անհատականության և ունեցու-
ցիոն փրականության, երգի և նոր կյանքի բնական
դուգորդումից են ծնվում բանաստեղծի՝ Հայրենի-
քին ձոնած հավատով չի խոսքերը:

Ես մի բառ քո ոսկեբարբառ
Ու անմահ պղնձե գրքում,

Ես-քո երգը, երգիչը վառ,
Վար իջած խնդության սարից:

Բանաստեղծի տողերի մեջ անդրադառնում է
նոր աշխարհի գեղեցկության ցուքը.

Ջնգա արևը թող
Իմ երգերի վրա
Ու իմ երկրի անդող
Ցերեկներին շռայլ,
Ջնգա արևը թող,
Խնդությամբ իմ անտակ,
Իմ երգերի հորդուն
Երանգներին տարտամ...

Արեւցած նոր աշխարհի կառուցման պաթո-
սով, նոր մարդու փառահեղ գործերով ու վաստակ-
ներով, Մահարին իր պոեզիայի շրջապատույտի մեջ
է առնում կյանքի բազմադան երևույթներ՝ սկսած
հայրենի դաշտերի կարմիր ծաղիկներից մինչև
համայնական դաշտերի «քրտնաթոր հերոսները»:

Երկաթալոր մի բաղուկ մի նոր աշխարհ է կռում,
Մի նոր երկիր է երկնում նաիրյան իմ երկրում,—

անկեղծ ոգևորությամբ գրում է բանաստեղծը, աշ-
խատելով դունեւ այդ նոր երկրի բանաստեղծական
արտացոլման հշմարիտ ռիթմն ու պատկերը: Սա-
կայն այս նոր «սոցիալական պատվերը» նա չի
հասկանում պարզունակացված ձևով, որպես «ան-
հատական ապրումի» և «քաղաքացիական պաթո-

սի» հակադրություն: Նա չի մասնատում մարդու
կենդանի հոգեբանությունը, այլ որոնում է, երբե-
մըն սխալվում, չի գտնում, նորից որոնում է ժա-
մանակի գլխավոր հույզը.

Նոր հունդեր կան հողի տակ,
Նոր ծաղիկներ կան բացվող,
Նոր մանուկներ սպիտակ,
Նոր առավոտ ու նոր ցող:
Սիրտ իմ պայծառ եղիր դու,
Աշխարհի դեմ, կյանքի դեմ,
Պարզ եղիր և իմաստուն,
Թող երգ լինի ժպիտդ:

Արդեն 30-ական թվականների նախադռանը
Մահարու լիրիկական շափածոյի մեջ ավելի ու
ավելի նշանակալից տեղ են գրավում ժամանա-
կաշրջանի աշխատանքային վերելքի զնգոցներն ու
սովետական առօրյայի գծերը.

Երկնային ներկա, նոր առավոտ,
Նոր ծիլեր՝ աճող բերրի հողում,
Իմ ելնող երկիր, նոր իմ կարոտ
Քո բացվող օրն է իմ դեմ շողում:

Ճիշտ է, որ Մահարու մոտ պակաս են այսպես
կոչված «օրյեկտիվ» բովանդակության բանաստեղ-
ծությունները առօրյայի կոնկրետ երևույթների մա-
սին և մեծ տեղ են գրավում լիրիկական «խոսատովա-
նության» վրա կառուցված գործերը («Իմ երկիր, քո

կլման ժամին», «Երկիր դաշտային, կարմիր ծաղիկ», «Երգ սրտառու», «Մրդահաս» և այլն), բայց այս վերջիններիս մեջ բանաստեղծը արտահայտիչ պատկեր-սիմվոլներով վերարտադրում է ժամանակի որոշ դժերը:

Այդպիսի ընդհանրացնող կերպարներ են մըրդահասի, հայրենի հնձանների, ծաղկած, ուրախ ծաղիկների կերպարները:

Երբ բանաստեղծը գրում է, թե իր երգը հասնի է երկրի «կարմիր մրդահասին», երբ ոգեշնչված փառաբանում է «երկնային» հարստությունը.

Օ՛, հնձանների ոսկեդուռ,
Օ՛, հնձաններ իմ երկրի,
Որ որոտում եք այսօր
Նման անլուր մի երգի,
Դուք անգրավ ոտաձևներ
Առատության ու բերրի,
Որ բարձրացաք արշուճոտ
Հողի վրա երեկի...,—

և վերջապես, հավատարիմ ղինվորի երդման նման ծնրադրում է հայրենիքի առաջ.

Քո արևով, քո դողով բացվեցին իմ աչքերը
Ու զարթնեցին քո շողով իմ երգերի դաշտերը,
— Չեմ բաց թողնի իմ ձեռքից քո դրոշը սրբազան,
— Սովետական իմ երկիր, Սովետական
Հայաստան,—

ապա դրանցով նա արտահայտում է սովետական
իրականության գեղեցկության, հարստության, հա-
սունության գաղափարը:

Մահարու «լիրիկական ֆրագմենտները», որոն-
ցով նա արձագանքում է ժամանակի «հույզերին»,
ունեն իրենց անհատական, մահարիական բնորոշ
ինտոնացիան:

Դա հնի փլատակների վրա բարձրացող նոր
աշխարհի հանդեպ ցնծագին խանդավառության
ինտոնացիան է. կյանքի յուրաքանչյուր նորու-
թյուն բանաստեղծի հոգեկան աշխարհը ներկում է
խնդության գույներով, արտաքնապես սովորական
երևույթի մեջ նա փորձում է դանել դրա պատմա-
կան արժեքը:

«Խարկանքներ» բանաստեղծության մեջ Մահա-
րին պատմում է իր երևակայական «ճանապարհոր-
դությունը» դեպի հույզերի հին, կախարդական քա-
ղաքը: Հնամյա մի տնակ, դռան սեմին իլիկը ձեռ-
քին նստած մայրը. այգում բարդիներ և «երազային
եղրեվանդների» բույր: Պատրանքը բախվում է
իրական կյանքին, և բանաստեղծի առաջ փռվում
է իրական, սոցիալիստական քաղաքը:

Էն բլուրն է... բարև, տնգին,
Քաղաք երգի ու արևի,
Իմ երգերի մեծ երգարան,
Զահելության, փառքի օրրան,
Քաղաքների դու մայր քաղաք,

Սովետական իմ նախրի,
Իմ սրտի սեր, իմ հատուցում,
Իմ մայր, իմ լավ, իմ Երևան:

Մտերմական ինտոնացիայի («Բարե անդին», «Իմ մայր, իմ լավ, իմ Երևան»), ռեալիստական հիպերբոլայի («Քաղաքների դու մայր քաղաք»), նպատակը չի սահմանափակվում սոսկ Երևանի գովքով. Երևանը դառնում է սովետական ընդհանուր կյանքի վերելքի սիմվոլը («Սովետական իմ նախրի»):

Քսանական թվականների հայկական պոեզիայում առանձնակի ջերմությամբ են երգվում երկրի ապագա կառուցողները — այսօրվա մանուկները (հիշենք Զարենցի «Մի հոկտեմբերիկի», Գ. Սարյանի «Մի մանկան», Ն. Զարյանի «Հանրիկին» բանաստեղծությունները և այլն): Մանկական աշխարհի յուրահատուկ պաշտամունքը արտահայտում էր բանաստեղծների վառ հավատը դեպի երկրի պայծառ ապագան:

Այդ մոտիվը ծրագրային մեկնաբանություն է ստանում նաև Մահարու «Փաղել մանուկների մասին» բանաստեղծության մեջ.

Կարկաշում եր ամենուր, — լուսե՛ մանուկներ,
Չեղ տեսնում եմ ամեն օր, — լուսե մանուկներ:

Որորոցում, փողոցում, գնդակ խաղալիս, —
Դուր ամեն տեղ բախտավոր, — լուսե մանուկներ:

Մեր մանկությունը անցավ ավար ու խավար,
Մշուշներում ախտավոր,— լուսե մանուկներ,

Եկեք, լցրեք մեր կյանքը, կանչում եմ ես ձեզ —
Հայրենական ծարավով,— լուսե մանուկներ:

Վարդերով ենք դարդարել ճանապարհը ձեր,
Կամարներով փառավոր,— լուսե մանուկներ:

Խոսելով Մահարու լիրիկայի հասարակական
բովանդակության հարստացման, նրա պոետական
տեսադաշտի ընդլայնման, թեմատիկայի նորոգ-
ման մասին, չի կարելի չնշել նաև մի կարևորագույն
տարր ես, առանց որի լիրիկան դադարում է այդ-
պիսին լինելուց: Դա զգացմունքի ճշմարտացիու-
թյունն ու թարմությունն է, խոսքի ու պատկերի
հուղական հագեցվածությունը: Մահարու լիրի-
կայի վարակիչ ուժի ակունքն այն է, որ նա գրում
է «զգացված պատկերներով», կենդանի տպավո-
րությունների հիման վրա, ինչ-որ շափով օգտվում
է իմպրեսիոնիստական պոետիկայից: Բայց «իմ-
պրեսիայի» մոմենտը այս դեպքում չի ստվերում
իրականությունը, տպավորության «հատակում» չի
թաքցնում իրական, կոնկրետ առարկաները, այլև
խստիվ անհատական երանգ է տալիս նրա դեղար-
վեստական մտածողությանը: Պոետական դիտո-
ղականության այս անմիջականությունը Մահարու
շափատողերի վրա գցում է մի հաճելի, շարաճճի

ժպիտ, զվարթ կատակի մի բարակ շիթ, մի անա-
կընկալ երանդ, մի անսովոր շարիխ: Ահա, օրի-
նակ ինչպես է ներկայացնում նա իր՝ պոետի
ծնունդը.

Այն ծղրիդներ շատախոս՝
Հուսընկայի հետ,—
Մնվեցի ձեր պատճառով
Այսպես պոետ:

Կամ ահա լիրիկայի մեծ վարպետի մահա-
րիակաւն հումորով գծագրված պորտրեն.

Երազ տեսա ես...
Նստել եմ էսպես
Ականջս ձենի,—
Մտիմ խռնված,—

Ու ներս մտար դու
Զվարթ, ժպտերես,
Ուստա Կարոյի
Ականջիդ բռնած:

Անմիջական դիտման ճանապարհով Մահա-
րին իր տպավորությունը հասցնում է համարյա թե
Ֆիզիկական շոշափելիության: Այդպես են մասնա-
վորապես նրա բնասպատկերները, ծաղիկների ու
բարդիների, անտառի ու անձրևի մասին գրած նրա
երգերը («Ծրեք բարդի», «Կարմիր կակաշ», «Հով-
վերգություն», «Գարնան անձրև է խշշում», «Անձրև

է քո այգու վրա», «Խշշում են բարդիները», «Սիր-
գեյ Եսենինին» և այլն)։

Սրանք ոչ միայն երգեր են, այլև քնքուշ նկար-
ներ՝ լիրիկ գունանկարչի կողմից վրձինած։ Այդ
նկարների մեջ ընթերցողը շոշափում է ժայռի
կրճքին ծաղկած զվարթ, կարմիր կակաչի գեղեց-
կությունը, գարնան անձրևի երգը, հայրենի աշ-
նան ակվարելային պատկերը, սաղարթախիտ
բարդիների նազանքը, Արարատյան դաշտի արևի
զրնգոցը, գարնան հետ ծաղկած վարդերի ֆեֆշու-
թյունը։

Մահարու լիրիկան իր հակասությունների ու
ձևական որոշ թուլությունների մեջ իսկ (անհաջող,
ինքնահնար բառադործածություն, բառախաղեր
հիշեցնող շափատողեր, հանդակաղմության մեջ
ասոնանսի շափազանցված ընդգծում, երբեմն
մշուշապատ այլաբանություններ), սովետահայ լի-
րիկայի զարգացման ուշագրավ էջերից է։

Նրա լիրիկան կրկնակի հետաքրքրություն է
ներկայացնում՝ պատմական և արդիական։ Պատ-
մական արժեքի մասին ինքը Մահարին լավ է ասել
Չարենցին նվիրված բանաստեղծության մեջ.

Առաջին տերևաթափ, ահագին և անկապան,
Այդ հողմ էր, փոթորիկ էր, սամում,
Տանջանքով երկնում էինք նոր երգի նոր ապագան,
Եվ այդ էր... արյուն... քամում։

Իսկ արդիական արժեքը այն է, որ Մահարու լիրիկական բանաստեղծությունը զգալի հետք է թողել հայ պոեզիայի վրա: Ժամանակակից հայ բանաստեղծներից՝ Համո Սահյանը, Հրաչյա Հովհաննիսյանը, Վահագն Դավթյանը, Սաղաթել Հարությունյանը ստեղծագործական ազդակներ են ստացել Մահարու զվարթ հումորից, «բալլադի ամարաթներից», «շռայլ այգեստաններից», նուրբ սիրերգներից, նրա անձրևի ու անտառի երգերից: Չիր սխալվում Չարենցը, գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառում նշելով նաև Գ. Մահարու սովետահայ պոեզիան հարստացնող «նուրբ և ինքնատիպ վարպետությունը»:

5

Քսանական թվականների վերջին տարիներին Մահարին սկսեց պոեզիային զուգահեռ գրել նաև արձակ:

Նրա արձակ ստեղծագործությունն առանձնահատուկ ձգողական ուժ ունի, առանձնահատուկ դեղարվեստական պրավչություն: Դրանով է բացատրվում այն պարագան, որ քննադատությունը երբեմն նրան ավելի արձակագիր է համարում, քան բանաստեղծ. «Ասպարեզ եկավ իբրև բանաստեղծ, բայց այսօր հաստատել է իրեն ու գրական մնայուն արժեքների տեր դարձել իբրև արձակա-

գիր» (Լ. Հախավերդյան, «Մահարու գրիչը», «Սով. գրակ.» 1957, № 10):

Հակիրճ մի արտահայտությամբ եթե փորձենք ձևակերպել նրա արձակի գրավչության գաղտնիքը, կարող ենք ասել. Մահարին ունի փր ստեղծագործական դեմքը, իր սեփական ոճն ու ինտոնացիան:

Հնուց եկող անխախտ ճշմարտություն է, որ արվեստի ստեղծագործություններում կարևորագույն մոմենտներից մեկը սեփական գրելաձև ոմենալն է՝ ինքնատիպությունը: Չեխովը՝ աշխարհի մեծագույն ոճաբաններից մեկը, ասել է, եթե գրողը շոմի սեփական ոճ, նա անհուսալի է գրականության համար, իսկ եթե ունի այդ պարզևր, ապա կարելի է խոսել նրա ստեղծագործական աշխատանքի մյուս կողմերի մասին: Խոսքն անշուշտ ոճի ընդարձակ, բազմատարր ըմբռնման մասին է: Դրա մեջ մտնում են ոչ միայն հեղինակի իրրառած ոճաբանական հնարները, գեղարվեստական ֆրազի կառուցման յուրահատուկ ձևերը, պատկերավորման գույների պեսպեսությունը, այլ գերազանցապես այն մոտեցումը, սկզբունքը, մեթոդը, որով արվեստագետ-գրողը բացում է արծարծվող նյութի կեղևը, կյանքի փաստերը վեր է ածում գեղարվեստական պատկերի, իր տաղանդի ուժով լուսավորում է իրականության այսինչ կամ այնինչ կողմը, ընդհանուր, արծարծված կամ բոլորովին անմշակ, խոսքան թեմային տալիս է մի-

այն իրեն հասուկ գեղարվեստական մեկնարա-
նություն:

Այս տեսակետից՝ ինքնատիպության, իրեն
խառնվածքին հավատարիմ մնալու առումով Գուր-
գեն Մահարու ստեղծագործությունը, մասնավորա-
պես նրա արձակը չափազանց հետաքրքրական
երևույթ է: Նրա ինքնատիպ գրելաձևը հայ գրակա-
նության մեջ շունի իր նախորդը:

Զվարթ հումորի շիթերով հադեցած, համա-
ռոտ, բայց մանրամասն, ամեն մի տողից ժպիտ-
ներ արձակող, երբեմն տրամաբանական ու քերա-
կանական շարահյուսման արտաքին կանոններին
չենթարկվող նրա խոսքի հյուսվածքը ծնունդ է այն
արվեստագետի հոգեկան կառուցվածքի, որը երե-
վույթներն ու աշխարհը դիտում է իր սեփական
հայացքով, որի ֆրազի կառուցվածքի և ինտոնա-
ցիայի մեջ անգամ զգում ես հեղինակի գեղարվես-
տական և նույնիսկ՝ մարդկային անհատականու-
թյունը:

Գուրգեն Մահարու արձակը մեր առաջ չի բա-
ցում կյանքի բարդ ծալքեր ու լայնահուն բնագա-
վառներ, արձակագիրը ժողովրդական կյանքի վե-
րաբերյալ լայնաշունչ ընդհանրացումներ չի անում,
սակայն միշտ հավատարիմ է մնում իր տարերքին,
մնում է նույն անմիջական, ճշմարտախոս գրողը,
որ իր տեսած, ապրած, զգացած կյանքի երևույթ-
ները մատուցում է այնքան անկեղծ ու բնական,

որ համարչա մոռանում էս գրական պայմանականութեան մասին:

Ինչ թեմա էլ շոշափի Մահարին՝ լինի դա հեռավոր մանկութեան անմեղ հուշ, թե ժողովրդական ողբերգութեան որևէ պատկեր, քաղաքացիական կռիւների մասնավոր դրվագ, թե ամենասովորական, աշուրվա միջադեպ, անհետացած կենցաղի պատկեր, թե մարդկային հողերանութեան որևէ «կամերային» դրութիւն, — մենք բոլոր դեպքերում ղգում ենք դրանց հեղինակին (Մահարու ստեղծագործութեան գլխավոր հերոսին), որը, շկաշկանդելով իրեն նախապես հորինած սցուժեի շրջանակներում, կարծես թե մտածում է բարձրաձայն, իրեն համար, մեկուսի ասված մտքերը, իր զննումները, իր տպավորութիւնները դարձնում է ընթերցողի սեփականութիւնը:

Մահարու արձակ էջերում ստեղծագործական պրոցեսն ու արդյունքը, կոնկրետ դիտողութիւնը և դրա վերածումը գեղարվեստական պատկերի աջնպես են համընկնում միմյանց, որ թվում է, թե ֆրազները, մտքերը, պատկերները հենց նոր ծնվեցին գրողի մոտ, հենց նոր նա տեսավ երևույթը, թեև նրա գրելաձևը ենթարկված է խիստ հաշիվեկատ, մտածված, կուլտուրայի որոշակի աստիճանի հասցված վարպետութեան օրենքներին:

Մահարու արձակի առաջին գիրքը՝ «Սիրո, խանդի և նիցցայի պարտիզպանների մասին» խորագրով, լույս տեսավ 1929-ին: Պատմվածքների այս ժողովածուն, ինչպես նաև դրանից հետո գրված պատմվածքները («Կյանքի խաչմերուկներում», «Զիզդադներ», «Ոտնաձայներ այգուց» և այլն), հետաքրքրական են ամենից առաջ նրանով, որ այսպես ասած պրոբլեմային գրվածքների են:

Ի՞նչ պրոբլեմներ են արծարծում դրանք: Գերազանցապես՝ հին և նոր կենցաղի, ընտանիքում բախվող հին և նոր հոգեբանության, սիրո և խանդի, ամուսնության և անհատի ազատության հարցերը:

Ամեն մի ժամանակաշրջան ունի իր խնդիրները, իր բարոյադիտական նորմաները:

Քսանական թվականներին ամենայն սրությամբ մեր հասարակական կյանքում և սոցիոլոգիական գրականության մեջ քննարկվում էր սովետական ընտանիքի ու պրոլետարական էթիկայի խնդիրը: Անցյալի ժխտման ծայրահեղություններից մեկը այն էր, որ քաղքենիական հոգեբանության մնացուկ էր համարվում սիրո ազատությունը, անհատական զգացմունքները՝ սեր, խանդ, դեհակացվում էր ընտանիքի ու պրոլետարական բարոյականության հասկացողությունը: Մահարին իր

պատմվածքներով «խառնվում է» այդ վիճերին՝ նուրբ հեղնանքով բանավեճ մղելով նման պատկերացումների դեմ:

Եթե մի շարք պատմվածքներում («Էջեր շան հիշատակարանից», «Սերը մաքրվող կոշիկների մոտ» և այլն), անհատական կենցաղի հարցերը լուծելու, կենցաղի մեջ նկատված արատները մերկացնելու համար նա ընտրում է գեղարվեստական անհաջող ձև (օրինակ շան բողոքը և «մտորումները» իր տիրոջ անհավատարմության մասին), մըթագնելով խնդրի լուծումը, ապա ուրիշ գործերում նա ճշմարտախոս գրչով հանդես է գալիս սխալ հայացքների քննադատությամբ: «Երբ գարունը բացվում է...» պատմվածքում, օրինակ, նա շարաճրճի ժպիտով է նկարագրում ուսանող Գարեգինի և ապա՝ բանֆակի աշակերտ Գոհար Սանոյանի միամիտ ըմբռնումները մորալի մասին (սերը, — դատում են նրանք, — «բուրժուական նախապաշարմունք է»), հասարակական պարտականության և անհատական զգացմունքի ենթադրյալ հակասության մասին, և նույն «ամմեղ» ժպիտով էլ ցույց է տալիս, թե ինչպես, այնուամենայնիվ, նրանց մեջ սկսում է գլուխ բարձրացնել կաշկանդումներից ազատագրվող մարդկային զգացմունքը: Արձակագրի վերաբերմունքը առավել որոշակիությամբ է արտահայտվում պատմվածքից կարծեք թե առանձնացած, լայց ըստ էության նրա ոգուն

հարազատ հեքիաթի մեջ, թի չլինում է մի աղջիկ (առանց «չի լինումի») հետո էլ մի աղա: Նրանք փնտրեցին առիթներ իրար հանդիպելու և երբ բռնեցին իրար ձեռները, այդ շատ դուրեկան թվաց նրանց. և մարդիկ ասացին, որ նրանք իրար սիրում են: Նրանք քիչ էին հանդիպում մեկ-մեկու, իսկ երբ հանդիպում էին, աշխատում էին շտեպանելու տալ: Այսպես անցան գարուններ, ամառներ, աշուններ և ձմեռներ, մինչև որ նրանք ծերացան, ծերության օրերին անգամ, երբ նրանք պատահմամբ փողոցում հանդիպում էին, էլի կարմրում էին, կարմրում և խուսափում: — Ես ձեզ կալամեհի այս հեքիաթը, բայց միևնույն է, ձեզանից ո՞վ կհավատա դրան...»:

Սիրո պրոբլեմը հետաքրքրական լուծում է ստացել «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզանների մասին» պատմվածքում: Իրար դեմ-դիմաց կանգնած են դաշնակցական բանակի հարուստ սպան և շարքային ռևոլյուցիոները: Նրանք երկուսն էլ սիրում են Մելինին: Սա մեկի մեջ «դնահատում է» նրա հարստութունը, բարեկեցիկ վիճակը, մյուսի մոտ՝ պայմանականութունից ազատ ղգացմունքը: Ո՞ւմ հետ դնալ, ո՞ր ճանապարհն ընտրել, ո՞րն է ճշմարիտ ուղին: «Ես մարդ եմ և մի կյանք ունեմ,—ասում է Մելինը,—ես ուզում եմ քո սեղանի վրա, այդ ատրճանակի փոխարեն Նիցցայից պատվիրված գեղեցիկ ծաղիկներ տեսնել,

ես նրանց հոտն եմ սիրում և ոչ թե ձեր վառողի հոտը: Իսկ դուք ուզում եք բոլորիս վայրենացնել...»: Մելինը, սակայն, չի բմբռնում, որ ծաղիկների բուրմունքին հասնելու համար անհրաժեշտ է «ազատագրել նիցցայի պարտիզապաններին», ազատագրել այն մարդկանց, որոնք իրենց «քրտինքով աճեցնում են բարիքներ և ծաղիկներ»: Մահարին իր ռևոլյուցիոներ հերոսի վարքագծով հաստատում է այն դադափարը, որ ծաղիկների ազատագրումը ձեռք է բերվում միայն մարդկանց ազատագրելու համար մղվող պայքարով, որ սոցիալական հակադիր ուժերի ճակատագրական բախման մեջ ծաղիկներից առավել կարևոր է կամուրջ գրավելը, գրոհի գնալը, իր կողքին ամեն մի դժվարություն տանող, ժամանակավոր հոգսերին դիմացող, պայքարը գնահատող սիրած կին ունենալը:

Այդպիսին չէ Մելինը. նրան խորթ են աշխատավորական այն հոծ դանդաղածները, որոնք սեփական բազուկների ուժով աճեցնում են գեղեցկություն, մարդկայնություն, հումանիզմի ծաղիկները, որոնք կերտում են իրենց ապագան: Մելինը դաշնակցական սպայի հետ փախչում է արտասահման: «Այն ժամանակ ինձ հետ կովոդ ընկերները կարող են վկայել, — պատմում է ռևոլյուցիոները, — որ ես լավ կովեցի, ավելին՝ ես խիզախ հրաշքներ գործեցի: Ամենավտանգավոր գրոհի նա-

խօրյակին, երբ հիշում էի Մեկինին, ամեն ինչ հեշտ էր թվում, ամեն ինչ թեթև։ Ես երգելով էի կռվում, ես երգում էի խանդը, բարձրացնող, պայ-
քալի մղող խանդը»։

Մի շարք պատմվածքներում՝ «Աշնանային պատմություն», «Լուսինը ձախից, կամ սովորա-
կան սեր», Մահարին ցուցադրում է անկազմա-
կերպ ընտանիքի ողբերգությունը. փոքրիկ երեխան
դոհ է գնում մոր սիրախաղին («Աշնանային պատ-
մությունը»), Արամ Թևանյանը ինքնահոսի թող-
նելով ընտանիքը, կանգնում է կնոջ դավաճանու-
թյան փաստի առաջ («Լուսինը ձախից...»)։

Մահարու այս պատմվածքների մեջ շկան քան-
դակված կերպարներ ու հոգեբանական «լուրջ»
գործողություններ. պատմվածքներում գերիշխողը
հեղինակի սուրյեկտիվ ինտոնացիան է, դեպքերի
մատուցման, այսպես ասած, հարևանցի, ի միջի
այլոյ պատումը, զրույցի ձևը։ Նա զրուցում է ըն-
թերցողի հետ, զրուցում է հերոսների հետ և նրանց
մասին, նրանց մասնակից դարձնում իր խոհերին,
նրանց առաջ դնում պատասխան պահանջող հար-
ցադրումներ—ինչպես վարվել կյանքի այս կամ
այն հանգույցի նկատմամբ։

Դժբախտ վերջաբան ունեցող այս դրվածքնե-
րում Մահարու գույները տխուր են, մտախոհ, շա-
ղախված վշտի փնտոնացիայով. «Երբորդ օրն է,
ինչ գալիս է Լիպոն, նստում է մի ծառի տակ և նա-

յում է իր ընկերոջ տան փակ պատուհաններին:

Տեսնես ի՞նչու էլ չի գալիս Սերժը:

Իսկ որթատունկերի տակ խաղալները ծիծաղում են, քա՛հ-քա՛հ ծիծաղում» («Աշնանային պատմություն»):

«Իսկ ձախից ոչ մի լուսին չբարձրացավ, որ պեսղի լուսավորեր գոնե մի սովորական սեր, ուրիշ մի սիրուց լուսնահար» («Լուսինը ձախից...»):

Սակայն նրա տխուր երանգները փոխվում են իրենց հակադրությամբ, դառնում են զնդուն, լուսավոր, ժպտացող, երբ նկարագրում է աշխատանքի մեջ փորձված, ճշմարիտ զգացմունքներից և բնական հարաբերությունների մեջ ծնված սերը:

«Արևոտ և փոշոտ ճանապարհով դնում էր Կուսպարոցի ուսանող Սերգոն, ճամփու պաշարի և դրքերի պարկն ուսին, քթի տակ մոմռալով փնշ որ դաշտային երգ», — սկսում է Մահարին հերոսի նկարագրությունը («Էլեկտրական լուսին»), ապա անդրադառնում է մանկական լուռ «հիշողություններին»՝ ջաղացը գետափին՝ Թամուշի հետ միասին «կառուցած», գյուղական առաջին դպրոցը, միևնույն նստարանի վրա նստած՝ առաջին բառերը հեգեղը, հետո էլեկտրականի հիմնադրումը՝ խնձորադաց-ջրադացների տեղը, կոմսոմոլի բջիջի վկայականով քաղաք մեկնելը, — և պատրաստ է մի կերպար-կենսագրություն, նոր մարդու հիանալի բաղադրություն, որի ներքին աշխարհը ամբողջ-

ջովին ողողված է նոր կյանքի վարար լույսով, որի համար փոխադարձ սերն ամենամեծ բարիքն է կյանքում, «Նա տեսավ փողոցում էլեկտրական լույսը, իսկ վերևում լուսինը... էլեկտրական լուսինը...»:

«Երգի և աշխատանքի լեզուն» պատմվածքը մի սովորական կենցաղական է:

Հունաստանից հայրենադարձ Մելքոնը Բանաքեռդէսի հիվանդանոցում ծանոթանում է գթության քույր, ով աղքիկ՝ Լիզային և ամուսնանում: Ահա ամբողջ «սյուժեն»: Բայց ինչքան կենսութախոթյուն, պայծառ տրամադրություն կա ամուսնության «զավեշտ» հիշեցնող պատմության մեջ. նրանք շեն հասկանում միմյանց լեզուն, բայց լեզու չիմանալը ի՞նչ է նրանց հորդացող զգացմունքների առաջ: Բանվորական ժողովում և Մելքոնը և Լիզան արժանանում են հարվածայինի պատվոգրի:

«Ուղարնի՜կ, ուղարնի՜կ, խորոշո, և հարձակվեցի երկու ձեռքով նրա մի ձեռքի վրա ու սկսեցի թափ տալ: Ծիծաղում էր և նա, և ինչ որ ասում էր իր լեզվով, բայց ես զգում էի, որ մենք հասկանում էինք մեկ-մեկի լեզուն»:

Փոքր, բայց բնորոշ մի քանի շտրիխներ, և մեր առաջ վերակենդանանում են 20-ական թվականների կյանքի բնորոշ դույները, այդ տարիների ութմն ու լեզուն, այդ կյանքի պրոբլեմները:

Մահարու պատմվածքները, ասացինք, գրված

են խիտ, հակիրճ և մանրամասն: Նա ելնում է այն դեղարվեստական նախադրյալից, որ չպետք է ասել ամեն ինչ, որպեսզի ընթերցողը չնեղվի, որպեսզի նա՝ օդ ունենա շնչելու և տարածություն՝ խորհելու, մտածելու, լրացնելու համար մինչև վերջ շասվածը կամ մինչև վերջ չլրացահայտվածը:

Մահարին կիրառում է պատմվածքների կառուցման յուրահատուկ ձևեր, խուսափում է սյուժեատահորինման ծանոթ, շատ գործածությունից անհետաքրքիր դարձած սխեմաներից և ուղղադիժ ֆարուսաներից:

Ճիշտ է, որոնումները երբեմն նրան տանում են դեպի ինքնանպատակ օրիգինալություն («Շան հիշատակարանը»՝ իր դռնհիկ անալոգիաներով), սակայն մեծ մասամբ հաջողվում են՝ ձևի մեջ չխլացնելով հեղինակի առաջադրած և ժամանակի համար բնորոշ այս կամ այն պրոբլեմը:

Կառուցվածքով ու սրամիտ լուծումով հետաքրքրական է «Հին այգու պատմությունը», որտեղ որպես գործող անձեր հանդես են գալիս ծառերը: Պատմվածքը սյուժե չունի, այդին «լեզու առած» պատմում է իր հին և նոր տերերի մասին: Առաջին զրույց. «Ես նորից և նորից շնորհակալ եմ Բեյնարի Բեյնարովիչից: Նորից խնամված են իմ արմատները, ծաղկաստանն այս տարի հարստացել է նորանոր բնակիչներով, իսկ անցյալ տարվա վայրի դաշտերի տեղ բնակություն հաստատեց կեչիների

մի նոր սերունդ: Բեյնար Բեյնարովիչը լիովին վա-
յելում է տերևազարդի կանաչ ծիծաղը: Սա-
կայն փոխվում են ժամանակները. «Բեյնար Բեյ-
նարովիչից խլեցին տունը և ինձ. պարտիզականը
նույն սիրով խնամեց իմ ճյուղերը, բայց իմ ծառու-
ղիներում երևացին օտար մանուկներ և տերևա-
թափի վերջին մրգերը նրանք կերան: Իսկ պար-
տիզականի մեծ տղան, նա, որ ամեն օր մեկնում էր
տնից սպիտակ ձեռներով ու վերադառնում սև ձեռ-
ներով, նա սկսեց ավելի հպարտ ման գալ»:

Այգու ծառերի զրույցի ընթացքում Մահարին
դժագրում է հնի դանդաղ անհացման նուրբ և իրո-
նիկ պատկերը: «Բեյնար Բեյնարովիչի տանը ինչ-
որ վատ բան է կատարվում: Նրանք արձակեցին
իրենց սպասուհուն և կառքը ծախեցին...», —
պատմում է այգին: Հինը այսպես անվերադարձ
կերպով թողնում է իր նախկին դիրքերը, իսկ նորը,
որ ներկայացվում է պարտիզականի սև ձեռներով
տղայի սիմվոլիկ կերպարով, վստահորեն մուտք է
գործում կյանք. «Պարտիզականի սև ձեռներով տը-
ղան ստացավ Բեյնար Բեյնարովիչի սենյակներից
մեկը»: Սա հասարակ տեղափոխությունն է, այլ
կյանքի նվաճում՝ կապված ժամանակի օրինաչա-
փությունների հետ («բնականք մեր շինած տան
մեջ և վայելենք մեր մշակած այգու պտուղները», —
հորդորում է տղան՝ տիրոջը հավատարմորեն ծա-
ռայող պարտիզականին):

Այսպես ծառերի խշշոցի, նրանց զրույցի մեջ քանդակվում են այգու հին տերը՝ Բեյնար Բեյնարովիչը և նրա խեղճ, բայց հավատարիմ պարտիզպանը, ապա հանդես են գալիս սրանց որդիները, իրենց հոգեբանական աշխարհի յուրահատուկ փոփոխություններով: «Հին այգու պատմությունը» այլաբանական խոր իմաստ ունի. Բեյնար Բեյնարովիչի «անտրտուն» վտարումը աշխարհից և սև ձեռքերով այգու վրայով փողոց անցկացնելու գործողությունը արտահայտում են այն իրողությունը, որ հինը արժատներ շունի իր համար անհարազատ սոցիալական նոր միջավայրում, որ աշխարհի բոլոր պարտեզների և փողոցների ապագան «սև ձեռներով» մարդկանց է պատկանում: Սա անցվորների և եկվորների՝ 20-ական թվականներին տարածված թեմայի յուրահատուկ արտահայտությունն էր:

Այդ թեմային է նվիրված նաև «Մայրը» պատմվածքը:

«Զյունը թափվում էր:

Զյունը թափվում էր այսպես և մի տարի առաջ: Քաղաքն իր փողոցներով, տանիքներով ու ծառերով մոլորակավորվում է: Շուրջը հանդարտ է, օդի ոչ մի շարժում, ոչ մի անհանգստություն: Միայն թափվող փաթիլներն են խշշում խուլ, ստորերկրյա ջրի նման խուլ խշշոցով: Հատ ու կենտ անդորդներ ձյան սպիտակ շերտով զարդարված շտապում

են ուր որ. նրանցից մեկը հազաց ու նրա ձայնը
ձյունապատ փողոցում խուլ արձագանքեց:

... Մի կին գնում է:

Անութի տալի շորեղենի մի կապոց, ձեռքին
պարենավոր մի վամբյուղ, դանդաղ ու դժվար
գնում է նա»: Հակիրճ այս նախաբանից հետո
Մահարին ներկայացնում է միայնակ կնոջ մենա-
խոսություն-խորհրդածությունը իր-որդու՝ սխալ
ճանապարհի վրա կանգնած Տեփանի մասին, որ
հակապետական հանցանքի համար բանտարկվել
է ուղղիշ տան «ամարե խցում»: Մի տարի է, որ
կալանավորված է որդին և այդ մի տարվա ընթաց-
քում աշխարհից վերացած, վշտի տակ կորացած
պառավ կինը ապրում է հոգեբանության փոփո-
խության մի տանջալից ընթացք. «Զէ, նա չի տանի,
որ բոլորի մայրերը հպարտաճան փրենց զավակ-
ներով, իրենցը համարեն այս երկիրն ու նրա արևը,
խակ ինքը, գլխիկոր, մաշի ուղղիշ տան սնուրախ
ճանապարհը»:

Մոր մեջ կռվում են երկու զգացմունք՝ սերը
դեպի միակ որդին և այդ սերը հերքող գիտակցու-
թյունը, թե որդին սխալ ճանապարհի վրա է, ար-
ժանի չէ մայրական գորովագութ սիրուն. «Ամեն
մարդ իր գործին, ամեն մարդ քաղի վրա մի քար
է դնում, մի շյուղ է հասցնում, — դո՛ւ միայն ծուռ
ճանապարհի վրա, դո՛ւ միայն քո ձեռքով պատըծ-
ված, դո՛ւ միայն...»:

Մայրական ցավի միջից լսվում է դատապարտող ինտոնացիան՝ հինը անրջող, հանցավոր մարդու նկատմամբ, որը պատմության տրամաբանության մը դատապարտված է հեռանալու ասպարեզից:

Մայրը՝ իր արթնացած գիտակցությամբ կանգնում է նորի դիրքերի վրա, — և այս բարդ ընթացքը Մահարին տվել է բնական հարաբերությունների մեջ, որպես սովետական կյանքի առօրյայից կատարված հետևություն:

Ռևոլյուցիոն իրականությանը մերվելու մի ուրիշ դրվագ է ներկայացնում «Զիգզագներում» պատմվածքը: Հայրենիքին օգտակար լինելու բարձր գաղափարով ներշնչված, բայց ժողովրդին ծառայելու ճշմարիտ ուղիները շճանաչող Վարդան Նարինյանը դառնում է դաշնակցական բանակի ակամա զինվոր: Անցնելով պատերազմի ավերածությունների, պատերազմի դաժանությունների բովով, ականատես դառնալով հայ գյուղացիության և «խմբապետական» տարերքի խոր հակասությանը, մտորելով իր դրությունը «խառը ժամանակներում», «Որոտ» խմբի զինվորը պատերազմի դաշտում ապրում է հոգեկան լուսավորման ընթացք և այս անգամ ոչ թե ակամա, այլ խորին հավատով ու գիտակցությամբ կանգնում է սոցիալիստական ռևոլյուցիայի դրոշի տակ:

«Զիգզագներում» պատմվածքը, ինչպես առ-

հասարակ, Մահարու շատ գրվածքներ, հյուսված են առանձին ֆրագմենտներից, որոնց մեջ առերեւելյթ բացակայում է ներքին միասնությունը։ Սակայն դա այդպես չէ։ «Սյուժետային» կուռ մտածողություն չունենալը չի խանգարում, որպեսզի ընթերցողը զգա նկարագրվող ժամանակաշրջանի բնորոշ ութմն ու մարդկանց հոգեբանությունը, առանձին ֆրագմենտների եռնախորքում տեանի փաստերի հոգեբանությունը։

Արտահայտման պարզությունը, գոնականարչական կոչորիտը, մշտապես արթուն սուբյեկտիվ ինտոնացիան, երբեմն էքսցենտրիկ, երբեմն մեղմ, «շոյող» հումորը՝ Մահարու պոետիկայի այս հատկանիշները փայլուն կիրառություն են գտել «Ռտնաձայներ այգուց» (1934—1954) պատմըվածքում։

Հոգեբանական առանձին նրբերանգներից, կենցաղային հասարակ մանրամասներից հյուսված, գոնականարչական թանձր ներկերով գրված պատմվածքը բացվում է հետևյալ պոետական նախաբանով. «Քամին երեկոյան ծովից էր փչում, իսկ երբ բարձրանում էր լուսաստղը՝ սարից։ Այն ժամանակ ծառերի տերևները շրջվում էին։ Եվ ոչ միայն ծառերի տերևները։ Շրջվում էին խաղաղ հոսող ջրերի կնճիռները, տափակ տանիքների վրա բացօդյա կախված շորերը, քաղաքի վրա իշխող քամու ջրաղացի պտույտը, բարձր հացենիների և

բարդինների վրա գիշերող թաշունների փետուրները, ինքը՝ գիշերը և Օհանես աղան...»:

Պոետական այս սլատկերին հաջորդում է կյանքի ամենախիսկական պրոզան՝ անհետացած քաղաքի տարեգրության կենդանի էջը, որտեղ Մահարին շորս եղբայրների կյանքի ուրույն ընթացքի միջոցով փայլուն կերպով վերարտադրում է իր նկարագրած միջավայրի սոցիալական կառուցվածքն ու կենցաղը, գույքային, ոմենցվածքային հարաբերությո՞ւնները, հասարակական տարբեր աստիճանի վրա կանգնած մարդկանց հոգեբանության ու կրքերի աշխարհը: Մահարին թերևս իր ոչ մի պատմվածքում այնքան ստուգապատում չէ, որքան այստեղ, — այնքան բնական է նկարագրված հեռացած կյանքը՝ իր յուրահատուկ կոլորիտով, գույնով, ութմով: Կարելի էր սոցիալական հակադրության ավելի բնութագրական պատկեր ստեղծել, քան սովորական բնական այն տեսարանը, երբ երկու եղբայրները՝ վաճառական Օհանես աղան և շարքաշ հողագործ Մխոն բռնում են քաղաքի ճանապարհը. «Դեպի քաղաք ձգվող, ուռիներով ծառապատված լայն փողոցով դնում են: Օհանես աղան է փր սպիտակ իշու վրա նստած, և Մխոն՝ նստած իր մոխրագույն էշին: Գորգապատ թամբով, հնչուն դանդուլակներով դնում էր Օհանես աղի սպիտակ էշը և նրա հետ, կողք-կողքի

Մխոյի անհամեմատ ավելի դեմոկրատիկ հագնել-
ված անասունը... Շուկա են գնում...

... Նրանք կողք-կողքի առաջ անցան: Օհանես
աղու իշու անշխույթ զանգուլակները կենդանություն
և աշխուժություն են ներշնչում նաև Մխոյի անա-
սունին:

Մինչ կրտսեր եղբայրը, քթի տակ մեղմ եր-
գելով, հիշում է զավակներին, գյուղը, վար ու
ցանքը, ավագ եղբայրը շոր անտարբերությամբ
որոճում է առևտրական վերելքի հետագա քայլերը:
Մինչ փոքր եղբայրը մտածում է կնոջ համար քա-
ղաքից ամենահասարակ նվեր տանելու մասին,
Օհանես աղի «բթամատի ու ցուցամատի արան-
քում» հալվում է ոսկին: Երկու մարդ, երկու հոգե-
բանություն, երկու վարքագիծ: Կերպարը մեկնա-
բանելու ճշմարիտ, ռեալիստական ճանապարհն է
դա: Մահարին ընդգծում է հակադրությունը՝ սո-
ցիոլոգիական հավաստիությամբ և վերլուծական
դննդումով, սակայն ընդգծում է այնպես, որ կար-
ծես թե չի էլ մտածում այդ հակադրության մասին:
Դա ինքնին է ծնվում, այնքան բնական են տրված
երկու եղբայրների քայլելու ձևը, դեմքի արտահայ-
տությունը, խոսակցությունը, նրանցից յուրաքան-
չյուրին բնորոշ «երազի» բովանդակությունը:

Այս պատմվածքում Մահարին ցուցադրում է
ասիական և հվրոպական կուլտուրաների ողբեր-

դական բախումը, կյանքի տերերի վհատեցնող ձանձրույթը, հասարակական քեֆերին ծալապատիկ նստած վաճառականների պերճախոսության դատարկությունը և կերտում է անմոռանալի դիմապատկերներ, որոնք իրենց ձևակերտման քանդակային պլաստիկությամբ և կոշորիտով հիշեցնում են Ակսել Բակունցի «Կյորեն» երգիծական վեպի միջավայրն ու հերոսները:

Պատմվածքում կերպարների բացահայտման ծանրությունը իրենց վրա են վերցնում կենցաղի այն բազմաթիվ մանրամասները, որ դիտում է գրողը անցյալ կյանքի մեջ: Այդ սկզբունքով է գրված նաև Բակունցի երկը: Բայց երկու դեպքում էլ «կենցաղայնությունը» չի խլացնում նրանց սոցիալական նպատակասլացքը՝ հին կյանքի արտաքուստ «գրավիչ», բայց ներուստ խարխլվող գոյության երգիծական դատապարտումը:

Գրականության պատմության մեջ դիտված երևույթ է, որ երբ իսկական բանաստեղծները անցնում են արձակի, — դա սովորաբար տեղի է ունենում հասուն շրջանում՝ «արձակի հասակում», — նրանք բերում են իրենց հետ խոսքի կուլտուրա՝ հարգանք բառի նկատմամբ, բառի էմոցիոնալ, իմաստային արժեքի և նախադասության մեջ խոր թաքնված հնչունական հարստությունների ըմբռնում: Իհարկե, ոմանց մոտ այդ անցումը տեղի է ունենում պոեզիայի կաշկանդիչ

պատերից դեպի արձակի «ազատությունը» դուրս
գալու պահանջով, որը իբր ենթադրում է խոսքի
ծավալում, լայն հնարավորություններ է տալիս՝
ընթանալու «տարբեր ուղղություններով»: Ոչ, այդ-
պիսին չի Մահարու արձակը — հակիրճ, խոսքի գոր-
ծածության մեջ ժլատ, պոետական, խտացած ար-
ձակ, որ երբեմն նրան տանում է դեպի անհասկա-
նալի լինելու, այնպես էլ շրացահայտված մնալու
վտանգավոր ուղին:

«Շամաշուղներ», «Փոքրիկ Վիտուշի մտած-
մունքները», «Օրեր», «Ծառերը ոսկեորվում են»,
«Գերեզմանատանը» պատմվածքները ամեն ինչ
մինչև վերջ շասելու, ծայրահեղորեն «թանձր» լինե-
լու պատճառով թողնում են անլուծելի ուրույնների
տպավորություն Սյս դեպքում չի օգնում նաև գրո-
ղի նախասիրած սկզբունքի գործադրությունը՝
թերասվածը լրացնել երևակայության և մտքի
աշխատանքով: Դա է պատճառը, որ հիշատակված
և էլի ուրիշ պատմվածքներ դուրս չեն գալիս Մա-
հարու ստեղծագործական լաբորատորիայից, մը-
նում են գրողի «պահեստում», ընթերցողների մեջ
չեն գտնում այն հաջողությունը, որ ունեն նրա
լավագույն արձակ ստեղծագործությունները և
առաջին հերթին՝ ինքնակենսագրական տրիլո-
գիան:

Գուրգեն Մահարու ինքնակենսագրական տրի-
լոգիայի մեջ («Մանկություն»—1929, «Պատանե-
կություն»—1930, «Երիտասարդության սեմին»—
1955) առավել ցայտոծն են արտահայտվել նրա
գրական վարպետության «տարօրինակ» գաղտնիք-
ներն ու գրելաձևի յուրահատկութիւնը, նրա տա-
ղանդի և կենսափորձի լավագույն կողմերը:

Մահարու արձակ հասկացողութիւնը ամենից
առաջ կապվում է գրվածքների այս շարքի հետ:
Այստեղ է ամենից առաջ փայլատակում նրա ձիր-
քը, այստեղից է ամրապնդվում նրա կապը ընթեր-
ցողի հետ, և վերջապես, այս երկերով է գիտակ-
ցւում Մահարու տեական նշանակութիւնը նաև
գալիքի համար: Գրված չլինել Մահարու տրիլո-
գիան, հազիվ թե նա իր մյուս պատմվածքներով
գրականութեան պատմութեան մեջ նույն տեղն
ունենար, ինչ-որ նվաճել է...

Մահարին իր այս շարքին չի տվել ժանրային
որևէ անուն, ուստի և ինքնակենսագրական անվա-
նումը պայմանական է, քանի որ դա ոչ միայն հե-
ղինակի անցած կյանքի ժամանակագրական պարզ
հիշողութիւնն է, այլ՝ նախ և առաջ պատմութեան
խաշուղիներում «հայտնված» մի ամբողջ սերնդի
անցած ճանապարհի ու ճակատագրի գեղարվես-

տական սլաւոմությունը՝ բեկված դրքի գլխավոր հերոսի հոգեբանութեան ու «հայացքների» մեջ:

Տրիլոգիայի մտահղացումը և գաղափարական իմաստը պարզվում է առաջին դրքին՝ «Մանկութեանը» կցված պոետական հակիրճ նախաբանից, որտեղ Մահարին գրում է. «Տարիները աղտտել են շատ բաներ, օ՛, այո շատ գծեր են ջնջվել և շատ պայծառ դեմքեր մշուշվել: Ես ուզում եմ փրկել մնացածն ու հնարավորը իմ մանկութեան խորասուզվող մակույկից... Հիշել եմ ուզում, լերհիշել, և՛ գրել հեշտ և՛ թեթեւ, գրել և զգալ, որ քունքերս խփում են ներքին հուզմունքից, գրել անմշուշ, պայծա՛ռ, պայծա՛ռ, այն քաղաքի երկնքի նման, ծովի կապույտի նման, այգեպտանների կանաչի ու լուսընկա գիշերների խորութեան նման...»:

Այս պարբերութեանը, մանավանդ մանկության խորասուզվող ոսկե մակույկի բոլորովին անմեղ պատկերը, ապա նաև՝ պատանեկութեանը տրված՝ «իմ ծափ, իմ ծիծաղ, իմ կապույտ, ոսկե պատանեկութեան» գնահատականը, և վերջապես՝ մանկութեան անմոռաց օրերի գունային բնորոշումները՝ «արծաթ ջուր», «ոսկե մակույկ», «կապույտ կարոտ» և այլն, — անցյալում, սրանից երեք տասնամյակ առաջ, որքա՛ն սխալ մեկնութեանների և հեռուն գնացող, քմահաճ հղրակացութեանների առիթ են տվել:

Ի՞նչ էր ասվում Մահարու գրքի մասին:

Մահարին սրբադործում է անցյալը, ծանր մանկությունը ներկայացնում է եվրոպական միջնադարի պատարալի՝ հովվերգության ձևով, Մահարին ոսկեզօծում է արցունքոտ մանկության էջերը, կսկիծով ու ափսոսանքով է վերհիշում անկրկնելի ժամանակները, ողբում է «նացիոնալիստական անցյալի վաղաժամ կորուստը» (?!),— ահա, ընդհանուր գծերով, այն հիմնական առարկությունները, որոնցով հանդես էին գալիս Մահարու գրքի ընդդիմախոսները։ Որոշակփորեն սխալվում էր նաև դրողի այնպիսի բարեկամ, ինչպես Ե. Զարենցը։ Սակայն մի բան էր Զարենցի տեսակետը, մի այլ բան այն ծանր մեղադրանքները, որով հանդես էին գալիս մի շարք «անհանդուրժող» քննադատներ։

Անցյալի իդեալականացման և անհատապաշտական հոգեբանության մեղադրանքը, որ հարուցում էին ռապապական մահակներով զինված «քննադատները», տեղին կլիներ այն դեպքում, եթե Մահարին ինչ-որ շափով նվազեցներ կյանքի ողբերգական երևույթները, հարթեր իր պատկերած սոցիալական իրականության կնճիռները, եթե նա կյանքի մեջ եղած դրական որոշ սկզբունքների և դրական բնավորությունների կողքին անտարբեր «շեղոքությամբ» մոռացության մատներ ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական շրջանի և նրա առավել ողբերգական հատվածի՝ արևմտահայու-

թյան գաղթի, տեղահանության, արհաւիրքի տարիներին ցնցող ու սարսափելի անցքերը: Գրքի «արժաթաշուր», «ոսկեծամ», «ջինջ լուսնային» էջերի կողքին մահարիական ինտոնացիայով և հումորով, ողբերգական շնչով ներկայացված է դարգացման քնական հունից դուրս ընկած, աղավաղված, ցավադիմ մանկությունը: «Միամիտ, հիմար և ծիծաղելի ժամ,— խոստովանում է գրքի հերոսը,— քեզ կարող էր ստեղծել միայն պատերազմը և աննորմալ այն տեղահանությունը, որ դարձրեց Հայերին և Սաթիկին, ինձ և Մելինին՝ բեղմնավորող ծաղկափոշի և առէջք, որոնք հանդիպում են միմյանց պատահական մի ձիու ստամոքսի մեջ... իսկ ե՞րբ ձիու ստամոքսի մեջ, որքան էլ բարեպատեհ լինի ծաղկափոշու և առէջքի հանդիպումը, ծաղիկներն են բուսել...»:

Էլ ի՞նչ ոսկեզօծում, երբ մանկության ճանապարհներին չեն բուսնում անգամ ծաղիկներ... Մահարին ակամա հերքում է անցյալի սրբադործման լերաբերյալ լեզենդը, բայց հերքում է մի տեսակ «ուրախ» ժպիտով, հեգնանքի ինտոնացիայով: Սա Մահարու պոետիկայի, նրա գրելաձևի յուրահատկությունն է: Այս մասին հետաքրքրական դիտողություն է արել Մահարու գրքի ենթատեքստը: Ճիշտ կարդացած քննադատ կեն Հախվերդյանը. «Ժպիտ էլ կա, ժպիտ էլ: Տեսեք, թե ինչ դառնագին խաղ է խաղում թշվառացող ժողովրդի մասին

պատմող գրողի դեմքին: Կոտրված ժպիտ, որ շա-
ղախված է արյունով: Նույն այդ ժողովրդի մասին
ժպիտով շե՞ն գրել Պարոնյանը, Օտյանը, «Վշտի
ծիծաղի» հեղինակ Առանձարը... Այո, կա նաև
վշտի ծիծաղ: Բայց ինչու՞ վշտի ծիծաղ, երբ պետք
է լինի վշտի լաց: Հենց բանն էլ այն է, որ ծանրա-
դին վշտի մասին չի կարելի լալով գրել, մեծ եր-
դիծարանն է ասել՝ խնդհու՞թյան արտասուք թա-
փելն՝ ապացուցել է, թե արյուն շունենք թափելու:
Դա ունի և իր գեղագիտական բացատրությունը:
Մեծ վշտի այն ահ ու սարսափի, արյան ու ավերի
մասին, որ Մահարու գրքի նյութն է, առանց ժպի-
տի գրել՝ նշանակում է գրել այնպես, որ անհնար
լինի կարդալ: Դրա համար էլ գրականության մեջ
այնքան շատ են ողբերգության մասին երգիծան-
քով գրող հեղինակները՝ Դիկկենս, Գոգոլ, Տվեն,
Օտյան, Շոլոմ — Ալեյխեմ...»¹:

Հենց Մահարու տրիտգիայի ենթարնագիրն է,
որ վրիպել է «գլինված աշքով» կարդացող այն
քննադատներից, որոնք Մահարու գիրքը դրեցին
անցյալի իդեալականացման պաթոս ունեցող գըր-
քերի շարքում...

Բայց ո՞ւր մնացին ծիծաղի ու ոսկե մակույկի
պատկերները, ինչո՞ւ բացատրել այդ պարագան:
Ամբողջ խնդիրն այն է, որ մանկության ժպիտնե-

¹ Է. Հ ա խ վ ե Ր Ղ Յ ա ն, Մահարու գրիչը, «Սովե-
տական գրականություն», 1967, № 10, էջ 135:

բըն ու պատանեկության ծիծաղները, որոնք շողում ու սլայթում են գրքի հյուսվածքի մեջ, որոնք լուսավոր ճառագայթներով ողողում են գրքի հերոսի ճանապարհը, անցյալի գեղարվեստական մեկնաբանության այն առողջ տենդենցի արտահայտությունն են, որ հիանալի ձևակերպել է Մաքսիմ Գորկին «Մանկություն» հանճարեղ գրքում: Գորկին ասում է. «Մեր կյանքը նրանով չի միայն հիանալի, որ նրա մեջ այդպես առատ և շաղ է ամեն տեսակ անասնական անպետքության շերտը, այլ այդ շերտի միջով, այնուամենայնիվ, հաղթականորեն աճում է վառը, կենսունակն ու ստեղծագործականը, աճում է բարին, մարդկայինը, զարթեցնելով մեր վերածնության անխորտակելի հույսը դեպի պայծառ, մարդկային կյանք»:

Մաքսիմ Գորկու հռչակած գաղափարական և գեղագիտական սկզբունքների, մանկության և պատանեկության թեմայի բացահայտման համար նրա մշակած նորարարական կոնցեպցիայի անմիջական և արդյունավետ ազդեցությամբ հայ գրականության մեջ հրապարակ են դալիս մի շարք գրքեր, այդ թվում Գ. Մահարու «Մանկություն և պատանեկություն» (1929—1930), Ստեփան Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն» (1934), Վահան Թոթովենցի «Կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա» (1934) երկերը:

Ինքնակենսագրական և ինքնավերլուծական

զգալի նյութ պարունակող, տարբեր ոճով ու մանե-
րաներով գրված այդ ստեղծագործություններում
հեղինակները ոչ միայն հաղթահարում են երկերը
կենսագրական մանրուքների մեխանիկական հա-
վաքածու դարձնելու վտանգը, ոչ միայն շեն
քայլում սուբյեկտիվիզմի արահետներով, այլև
աշխարհագրական իմաստով միմյանցից հեռու,
տարբեր միջավայրերի և տարբեր կենցաղի վարժ-
ված մարդկանց ճակատագրի ցուցադրման ճա-
նապարհով վերարտադրում են հայրենի ժողովրդի
պատմական կյանքի որոշ էտապներ:

Առանձին անհատների, ամենից առաջ գլխա-
վոր հերոսների կենսագրությունը այս գրքերում,
մեկի մեջ ավելի, մյուսի մեջ նվազ շափով, զու-
գակցվում է պատմությունը ցուցադրելու սկզբուն-
քին:

Գուրգեն Մահարու տրիլոգիայի մեջ ևս հա-
րազատորեն պահպանված է պատմականության
սկզբունքը, ըստ որում հասարակաճորեն առավել
«խոսուն», ավելի հնչեղ, պատմական տարողու-
թյուն ունեցող մոմենտները այնքան ավելի մեծ
տեղ են գրավում, որքան ավելի գլխավոր հերոսը
հասոմանում է իրադարձությունների հորձանուտի
մեջ, որքան ավելի շատ բան է տեսնում, լսում,
հասկանում, և, որ ամենակարևորն է՝ «իմաստա-
վորում»:

«Մանկության» մեջ, օրինակ, գույներն ավելի

մեղմ են, հերոսի տեսադաշտն ավելի անձուկ, միջավայրի և հերոսի կապը՝ անմիջական: «Պատանեկության» մեջ հորիզոնը լայնացնում է, ողբերգական ջափի հնչյունները հաճախակի են դառնում, իսկ այս վերջինս «Երիտասարդության սեմին» գրքի համեմատությամբ ավելի սահմանափակ իրականություն է ընդգրկում: Այստեղ հաճախ են գալիս ավելի նշանակալից դեպքեր, նշանավոր անձնավորությունների: Բայց «անձուկ» և «սահմանափակ» հորիզոնը, որ կա առաջին երկու գրքերում, արձակագրին բոլորովին էլ չի տրամադրում դեպի մի անհատի ես-ի կենսագրությունը: Մահարին վարպետո՞րեն այդ «եսից» կամուրջ է գցում դեպի ժողովրդի կյանքը, դեպի պատմական, սոցիալական, քաղաքական, կենցաղային այն իրադարձությունները, որոնք կատարվում են հերոսի աչքերի առաջ, յուրովի արձագանք գտնելով նրա ներաշխարհում:

Անհատական և պատմական սկզբունքները Մահարու գրքում հաճախ են գալիս անխզելի միասնության մեջ, մի տեսակ ագլոցված իրար: Նման մոտեցումը լայնացնում է գրքի ճանաչողական-իմացաբանական շրջանակները, նրա «պատմականությանը» հաղորդելով ականատեսի և դեպքերի մասնակցի անմիջական զննումների հավաստիություն:

Ո՞րն է, երկու խոսքով, Մահարու տրիլոգիայի

ընդհանուր, «մեծ» թեման. հայ ժողովրդի արեմըտյան հատվածի ծանրագին ճակատագիրը համաշխարհային առաջին պատերազմին նախորդող և հաջորդող տարիներին, նրա անասելի տառապանքը դադթի ճանապարհներին և ապա դաշնակցության տիրապետության օրերին, ժողովրդի մարդկանց անցուղիները ծանր կյանքի մղձավանջի միջով մինչև պատմական այն սահմանագիծը, երբ «Հառնեց երկիր Նաիրին՝ ավերներից և մոխիրներից, և հնամյա ու հավերժական Մասիսների առաջ պարզեց փր դրոշակը մուրճ ու մանգաղով և Արարատի ծագող արևով»:

Սա, ըստ էության, նաիրյան վշտի, նաիրյան թախծի, նաիրյան կարոտի թեման է, որ այնքան մեծ շափերով տեղ է գտել 10—20-ական թվականների հայ գրականության մեջ, որ այնքան ցավազնորեն վերապրել է առաջավոր հայ մտավորականությունը, նրանով գունավորելով իր հոգեկան աշխարհը, փր ղգացմունքները, իր միտքն ու երևվակայությունը: Դա այն թեման է, որ գեղարվեստական փայլուն արտահայտություն գտավ Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Վահան Տերյանի, ապա Եղիշե Չարենցի ստեղծագործություններում, այնուհետև փոխանցվեց գրական հաջորդ սերնդին...

Հայ գրականության համար վճռական նշանակություն ունեցող այդ թեման Մահարին վե-

սապատներէլ է տաղանդավոր գրչով և ինքնատիպ արվեստով: Այդ թեմայի մեջ նա միաժամանակ բացել է նրա տաանյակ ենթաթեմաները, նրա բազմագույն արտահայտությունները՝ քաղաքական ճնշում, սոցիալական անարդարություն, տնտեսական աղքատություն, մարդկանց հոգեբանական ծանր ապրումներ, լավ գալիքի և սլայծառ եղերքի կարոտ, ցավ ու տառապանք, մարդկային արժանապատվության կորուստ, որբություն, ազգային վիշտ, — և այլն, և այլն:

Մեր հիշատակած ենթաթեմաները Մահարու տրիլոգիայում շեն արժարժվում մերկ տենդենցի ու անարյուն սխեմաների ձևով. դրանք գրքում դոյություն ունեն որպես կյանքի պատկերներ ու դրվագներ, իմաստավորված պատմողի հոգեբանական յուրահատուկ ապարատի միջոցով: Բացի պատմովից, որ գրքի կենտրոնական հերոսն է, այստեղ ներկա է նաև հեղինակը, որն անցած կյանքի, հեռացած օրերի, «մոռացված» հուշերի նկատմամբ ունի իր վերարերմունքը, հր գաղափարական դիրքը:

Դեպքերը նկարագրում է ականատեսը, դրանք իմաստավորում է դարձյալ ականատեսը, — բայց արդեն հասունացած, ըստ որում այս վերջինը ավելորդ «միջամտություններ» չի անում, տեղիանտեղի «չի խառնվում» հերոսի ապրումի ընթացքին, այլ մի «թաքնված ականարկի, մի ժպտացող հա-

յացքի, մի լիրիկական շեղման, հումորի մի երան-
գի միջոցով արտահայտում է իր վերաբերմունքը:
Գ. Մահարու գրելաձևի այս առանձնահատկությու-
նը («թաքուն տենդենցը»), դրքի վրա ոչ միայն լի
գցում պատասխիվ հայեցողության ստվեր, այլև օգ-
նում է խոր, ճշմարիտ արվեստով լուծելու ժողո-
վրդի ճակատագրի պատմական թեման:

Զովաշունչ, խիտ այգեստանների և կակաշնե-
րի մեջ թաղված Վան քաղաքում է անցնում հերո-
սի անկրկնելի մանկությունը: Դա անկրկնելի,
բայց ամենեին էլ անխռով, փդեալական, «խաղաղ»
մանկություն չէ: Մահարու դրքի մանուկ հերոսը,
ճիշտ է, երգում է այդ մանկության դավադների
«կապույտ շղթան», բայց այդ երգի մեջ այնքան
ցավագին տխրության շեշտեր, այնքան ողբերգա-
կան հնչյուններ կան, որ այդ երգը դառնում
է քաջասունն այն կոպիտ միջավայրի, որտեղ
անցնում են աշխարհի վրա դեռ նոր միայն աչք
բացող հերոսի առաջին տարիները: Մանուկ հերո-
սին դեռ անծանոթ են գաղթի ու արհամիրքի ծանր
օրերը, նա դեռ վերահասու չէ «շարյաց պատճառ-
ների», իրականությունը նայում է մանկան ըր-
պղտորված, վճիտ աչքերով, նրա ընկալումները
կոնկրետ-զգայական հայեցողությունից այն կողմ
չեն անցնում, բայց այդ անմիջական պատկերա-
ցումների մեջ Մահարի-հեղինակը այնքան շատ
ճշմարտություններ ու «գաղտնիքներ է» հուշում

Մահարի-հերոսին: Մանկության հիշողությունները վերապատմելու ճանապարհով արձակագիրը ցուցադրում է, թե ինչպես են մեծ կյանքի դեպքերը կաթիլ-կաթիլ ներծծվում երեխայի հոգու մեջ, ինչպես են «դրսի» անցքերը խոր ճեղքվածքներ թողնում նրա մանկության մեջ, ինչպես են արտաքին միջավայրի դրվագները սևով ներկում հերոսի պայծառ մանկությունը: Հիշենք հոր մասին պատմված եղելությունը. «Հիշում եմ, որ մեկը մեռավ, թե՛ իրեն սպանեց:

— Աճմունց պարոն Քրիքորը...

— Քո խոր՝ քեռիդ սպանեց,— ասաց գրեթե շշուշուով՝ ինձանից մի քանի տարով մեծ, մեր դրացի Մերոնը:

— Ինչի՞...

— Դհեզ, շե՛ս դիտե, հերդ արմենական էր, քեռիդ՝ դաշնակ...

— Բա քո խերն ի՞նչի...

— Հնչակ...

Հնչակ, դաշնակ, արմենակ,— միայն այս մնաց հիշողությանս մեջ այս եղերական զրույցից»:

Այլարանական խմաստ է դրված հոր ողբերդական մահվան պատկերի «շարահյուսման» հիմքում. մանուկ հերոսի հոգու առաջին ցավը կապվում նաիրյան քաղաքում գործող քաղաքական պարտիաների գործունեության հետ, Մահարին բարձրացնում է մանկության վարագույրի մի ծայ-

Այ՛ն՝ ի ցույց դնելով դաշնակցութեան արկածախնդիր գործիչների «պատմական» «հերոսապատումը»:

Գրքի հաջորդ դրվագներում՝ «Խորհրդավոր գիշերներ» և «Վանքը», ինչ-որ շափով «լուսավորված» հերոսը պատմում է դաշնակցութեան «ազգափրկիչ» «վաստակների» մասին, իր ձեռով բացահայտելով քաղաքական ավանտյուրիստների և ժողովրդի հասարակ խավերի միջև գոյութուն ունեցող խոր անդոմնդը:

Ահա «հերոսներից» մեկը՝ խմբապետ Իշխանը, որը բռնութեամբ խեղճ ու կրակ գյուղացիներին ստիպում է զենք դնել:

«— Ապա, — դարձավ Իշխանը երեք գյուղացիներից մեկին, — մոտ առի...

Մեկը առաջ եկավ:

— Դու ինչո՞ւ զենք չես առնում:

Գյուղացին շոքեց գետնի վրա և բազուկները տարածեց:

— Իշխան փաշա ջան, ոտքերիդ խողն եմ...

— Պատասխան տուռու... մի քառշ դա...

— Չըմ կանա... մեկ կով ունեմ, է՛մ էլ ծախեմ, ճժերոց ինչպես պախեմ...

— Կոճու Դավո, — ասաց Իշխանը, — դործի անցիր...

Կոճու Դավոն, մի փափախավոր աժդահա, մտրակը ձեռքին առաջ եկավ:

— Տու դռան...

Բարձրացավ մտրակը և շաշեց ծնկաշոք դյու-
ղացու վզին, նա ցավից կծկվեց և ուզեց վեր կե-
նալ...»:

Այս «խոսու՛ն» մանրամասնը, առանց սոցիո-
լոգիական հավելյալ միջնորդության, առանց հա-
վանամիտ «գաղափարայնության» ի՞նչքան շատ
բան է ասում հերոսի ապրած կյանքի ողբերգու-
թյան մասին, ի՞նչքան անսպասելի «գաղտնիքներ»
է բացում մանկան առաջ:

Առհասարակ նման բնորոշ մանրամասնու-
թյուններով առատ են Մահարու «Մանկության»
էջերը: Ահա նաև «Զուհականեր» գլուխը՝ հին աշ-
խարհում մարդու ողբերգության մի թանձր,
ավարտված պատկեր: Զուհականոցի տերը՝ Հա-
կոբ աղան, տիրոջ իրավունքով և տիրոջ մոլուցքով
խորտակում է երկու պատանիներին՝ Սեդրակի և
Քինոյի նորարողորդ սերը: Ի՞նչ սոցիոլոգիական
վերլուծություն կարող է փոխարինել անմեղ հոգի-
ների կործանման ցնցող պատկերին: Հակոբ աղան
երիտասարդ զուհակին հրամայում է իր դադգա-
հից շորս արշին կտավ կտրել սիրած աղջկա պա-
տանքի համար. «Սեդրակը շարժվեց ձուլած բրոնզի
պես, շափեց կտավը, կտրեց և ընդհանուր լռության
մեջ շարժվեց դեպի Հակոբ աղան և պարզեց նրան
սպիտակ կտավը: Բոլորն էլ կարծում էին, թե մի
վատ բան պիտի պատահի:

Հակոբ աղան դռնատվել էր ձեռքի կտավի

պես... Բայց Սեդրակը նույն հանգստությամբ դարձավ իր տեղը:

Նույն գիշեր, երբ ես հանգիստ քնել էի տա-տիս հետ, տատս ինձ զարթեցրեց.

— Գուրիս, Գուրիս, յանկոճն ի:

Ես շփտեի յանկոճն ինչ բան էր, բայց երբ աչքերս բացի և մեր սենյակը լուսավորված տեսա կտավի լույսից, հասկացա...»:

Գյուղացիների ծեծը, հոր սպանությունը, ջուլ-հականոցի դրվագը, առաջին սիրո մերժման դեպ-քը հոգեկան այն առաջին ցնցումներն են, որոնց մանուկ հերոսը «ճաշակում է» պատանություն մեծ դեպքերի նախօրյակին:

«Մանկությունն» ավարտվում է լիրիկական շնչով գրված մի վերջաբանով, որտեղ Մահարին կարծեք թե բանավեճի մեջ մտնելով իր գրքի ապա-դա անբարեխիղճ ընդդիմախոսների հետ, բացա-տրում է գեղագիտական-գաղափարական նշանա-բանը. «Այն քաղաքը ժպտում է ինձ հրապույ-րից զրկված պշրուհու նման, համառորեն կախվում է ուղեղիս թելերից և չի ուզում հեռանալ:—Նրա մը-շուշում Իշխանն է անցնում մաուզերը ձեռքին. Հյուսեյն փաշեն մտնում է Շահբաղյանենց տուն՝ խնջույքի, իսկ Նազելին քահ-քահ ծիծաղում է ինձ վրա:

— Իշխանն իմ հոր դոստն է...

Հետո չքավոր գյուղացիներին են ծեծում

անցյալի կապույտ մշուշում: Անցյալի կապույտ մշուշը չի խանգարում, սակայն, որպեսզի ես տեսնեմ նրանց դեմքերի վրա մտրակի կապույտ երիզները: Քինոյի հուղարկավորութեան ձայնն եմ լսում, երիտասարդ ջուհակը կանգնել է ձեռքին բռնած շորս արշին սպիտակ կտավ, հետո ջուհականոցի կապույտ բոցերը կարմիր են ներկում անցյալի կապույտ մշուշը»:

Խիստ գործնական, դոկումենտալ հաղորդումով է սկսվում հերոսի պատանեկութունը. «Ես դուրս եկա վանից և բռնեցի Կովկասի ճանապարհը»: Հերոսի կյանքի այս շրջանը հեղինակի կողմից բնութագրված է «կապույտ և ոսկի պատանեկութուն», որի վերաբերյալ հիշողութեանների «արծաթ ու հստակ ջրերում», սակայն, լողում են «դառնուրյուն, արյուն և սև»: Ա՛յո, ինչպես «Մանկութեան» մեջ, այստեղ ևս մոտեցումը նույնն է. պատանեկութեան ծիծաղին խառնված է ողբերգական լացը, ավելի ճիշտ՝ ծիծաղը վկայակոչվում է որպես լացի ձևերից մեկը: Գաղթի ոլորվող ճանապարհ: Մարդկային մի անծայրածիր քարավան՝ սովահար ճանապարհներով, անքուճ ու հոգնած, անօթեան ու քաղցած, խուճապով ու անդադար, մերկ ու բոկոտն, ոտքով ու սայլակներով, թախիծով ու մոլեգին ուղևորվում է դեպի Կովկաս՝ «փրկութեան եղբրքը»:

Պատանի հերոսը ճանապարհին կորցնում է

հարազատներին. «Ինչպես եղավ, որ ես մենակ
մնացի: Ի՞նչ ուժ իմ ձեռքը հանեց տառփա ձեռքե-
րից... Չկան Անուշը, Սուրենը, Խորենը...

— Մայրիկ... Խորեն...

Ես չսեցի իմ ձայնը: Գնում եմ կարծես երազի
մեջ, հիպնոսված, շարժում եմ ոտքերս և թվում
է, թե նրանք իմը չեն: Աչքիս դեմ երևում են հրե-
դեն բծեր, — այդ հոգնությունից է, անքնությու-
նից և քաղցից:

Ես ընկնում եմ ճանապարհի եզերքին»:

«Պատանեկության» մեջ մեծ տեղ են գրավում
ժողովրդի տեղահանության և ահավոր ողբերգու-
թյան՝ դանթեական նոր դժոխքի պարունակներն
ընկած մարդկանց կերպարները: Դեպքերի ալեպը-
տույտի մեջ ընկած, անօգնական ու մոլորված պա-
տանի հերոսի մտապատկերների մեջ դժվոր եմ
վանի հերոսական պաշտպանության, կամավո-
րական խմբերի կռիվների, կսկծացող ցավով իրենց
բնավայրը թողնող, գաղթի ճամփաներին մոլոր-
ված, արդարության ու կարեկցանքի ծարավ, հու-
սահատության վերջին սահմանագիծը հասցված
մարդկանց կյանքի մեկը մյուսից ծանր դրվագները:
Ֆրազմենտար այս դրվագներից յուրաքանչյուրը
նվիրված է մի առանձին թեմայի, պարզում է այն
ժամանակվա պատմական փրականության մի
առանձին կողմ: Ահա անանուն, բայց իսկական
հայրենասեր-հերոսի մահարիական նկարագիրը.

«խըժ-խըժ, էյ խըժ-խըժ: Խելագար էիր, թե հե-
րոս: Նս էլ շգտեմ, բայց դու տասը օր և տասը գի-
շեր չքնեցիր: Երգելով խաղացիր մահվան հետ: Եր-
գելով. բարձրացրիր վիրավորներին, իսկ երբ թա-
ղում էին սպանվածներին, դու երգում էիր.

Վարդ մի բացվիր առավոտվա շաղերով,
Ազիզ բալա, վարդ քաղեցիր մաղերով:

Իսկ տասներորդ օրը, ուշ երեկոյան, մի գնդակ
ծակեց քո քոմքը.

— Տղերք, — ասիր, ձի դարկին, թե մեռա, ինչ
կասեք, ասեք. կըքնեմ, կըզարթնեմ... տասը օր է
չեմ քրնու... վարդ մի բացվի... էն վարդը դուք
եղեք...

Նս մեռա...»:

Կամ ահա գաղթի «սովորական» տեսարան-
ներից մեկը. «Դետ է, կիրճ և զարհուրելի դիշեր:
Բերկրի: Բենդի-մահու...

Հասել է թշնամին և կրակում է լեռներից:

Գալարվում է մի դանթեական խուճապ: Փախ-
չում են, տրորում են մեկ-մեկու, կանչում են փրար
ու նորից:

Գիսախափվ են կիները, իսկ տղամարդիկ՝
արյունոտ աչքերով:

Թողնում են սալերը, անասունները, ձիերը՝
վազում են դեպի կամուրջը, շատերն իրենց գիտն
են նետում՝ նորից դուրս շփալու համար: Մայրը

դետը շարունակ իր կրեխային և թեթևացած առաջ
վազեց։ Գնում է մայրը և ծիծաղում է, գնում է մայ-
րը և նորից ծիծաղում, գնում է մայրը ու խելա-
դարվում է»։

Այսպիսի դրվագների մի երկար շարան, և ըն-
թերցողը շոշափելի պատկերացնում է փրականու-
թյան «ոսկեզօծած» դեմքը։

Սովետահայ դրականության մեջ բավակա-
նաչափ արծարծված թեման՝ ժողովրդի «որբանո-
ցային կյանքի» շրջանը, առաջին անգամ Մահա-
րու գրչի և դիտողականության շնորհիվ ստանում
է հարապատ, ճշմարտացի դեղարվեստական լե-
րարատադրություն։

Էջմիածնի ու Դիլիջանի որբանոցների ամե-
նօրյա, սովորական դարձած կենցաղի մեջ դիտ-
ված ամեն մի մանրամասնություն, յուրաքանչյուր
դիպված ինքնին մի փոքրիկ սյուժետային նովել է,
իսկ սյուժեների այդ շարանը — մեջեմեջ հյուսվելով,
տալիս է դաշնակցության մղձավանջային տիրա-
պետության ստույգ բնութագիրը։ Ամեն մի դրվագ
մի նոր կողմից է բացում իրականությունը, յուրա-
քանչյուր, կինեմատոգրաֆի լեզվով ասած՝ «կա-
դրը», դեղարվեստական մի գյուտ է, ենթարկված
արձակագրի ստեղծագործական հիմնական մտա-
հղացմանը. դրանք կոչված են միմյանցից սահմա-
նադատելու իրականության մեջ եղած լուսավոր,
դրական սկզբունքները նրա ընդհանուր ողբերգա-

կան կոլորիտից, ողբերգական հանգամանքների մեջ դրված հերոսի առաջ բացել կյանքի վարագույրը:

Ինչպես «Մանկության» մեջ, «Պատանեկության» մեջ ևս պատմող հերոսը ինչ-որ շափով հեռավորության վրա է գտնվում հեղինակից:

Բայց այստեղ հեղինակը ոչ թե սոսկ հուշարար է հերոսի համար, այլ յուրահատուկ մեկնաբան: Նա ոչ միայն հերոսին պատմում է նրա անցյալը, այլև «զգաստացնում է» նրան, մղումներ տալիս՝ իմաստավորելու երևույթները, տեսնելու նրանց կապերը, անհրաժեշտ եզրակացություններ է թելադրում ժամանակի մասին:

«Պատանեկության» մեջ ներմուծված «հավելյալ», օբյեկտիվ պատմություններն ու օրագրորային գրառումները, կենցաղի մանրամասնություններն ու այլաբանական խորհրդածությունները, «կողմնակի» դրվագներն ու շտրիխները արտաքուստ ցրիվ տպավորություն թողնելով, ներքուստ խիստ միասնական են, պատմական բովանդակությամբ հագեցած:

«Աշխարհը դիտելով իր կետից», պատանի հերոսը իմաստավորում է ժամանակի իրադարձությունները, արտահայտում իր ուրույն վերաբերմունքը կյանքի նկատմամբ:

Հերոսի «օպոզիցիան» կյանքի անարդարությունների և գռեհկությունների դեմ, ազատության

նրա ծարավը, նրա «կենսամիփլիսոփայությունը»
փայլուն արտահայտությունն են գտել «Անտա-
ռային հեքիաթ» բանաստեղծական ռիթմով գրը-
ված գլխում:

Համսունյան անտառային Ֆեյայի մասին հե-
քիաթը մտնելով Գուրիսի հոգեկան աշխարհը,
դառնալով նրա էության անբաժան մասնիկը, հե-
տաքրքրական ձևամիոխության է ենթարկվում:

«Անտառային Ֆեյա:— Սպիտակ աղավնին
իջել է լճափը, թողել է իր փետուրները լճափին,
դարձել է աղջիկ և լողացել է լճի արևոտ ջրերում:
Հետո փչել է անտառային մի քամի և ցրիվ է տվել
լճափի սպիտակ փետուրները: Աղջիկը դուրս է
եկել աղավնակերպվելու և շի գտել, շի գտել իր
փետուրները: Հետո նա մտել է անտառ և եկել,
բնակություն է հաստատել ահա այս անտառային
փոքրիկ տնակում և ապրում է որպես մարդացած
աղավնի, որպես անտառային սպիտակ Ֆեյա»:
Սա Համսունն է: Մահարու հերոսը այս հեքիաթին
շարահյուսում է իր կյանքի պատմությունը. «Ան-
տառային Ֆեյա: Դու սպասում էիր ինձ: Դու գի-
տեիր, որ ես պետք է գամ հեռու-հեռավոր երկր-
ներից: Երբ ես դուրս եկա իմ երկրից, դու տեսար
քո երազը:— Գալիս է մի տղա. գալիս է յոթ սա-
րով ու յոթ ձորով. գալիս է արյունոտ ուղիներով ու
հոգնած...»:

Անտառի թեմայով, որ լայն տեղ է գրավում

«Պատանեկության» հյուսվածքի մեջ, Գուրգեն Մահարին ոչ թե հեռանում է իրականությունից, այլ ավելի է մոտենում իրական կյանքին, հոգեբանական ու սոցիալական փայլուն լուծում տալով անտառի ու միջավայրի փոխհարաբերությանը:

«Անտառային հեքիաթի» ուղղակի շարունակությունն է «Եղնիկը» գլուխը:

«Անտառապահն ուղղեց հրացանի փողը դեպի թփուտները: Ես և Նունիկը մատնեցինք փակեցինք մեր ականջները, որոտը խլացնելու համար:

— Բո՛ւմ, բո՛ւմ — բո՛ւմ...

Պայթեց երեք որոտ իրար հետևից:

Թփուտների մեջ մի բան թփրտաց:

Անտառապահը հրացանը հենեց ծառին և դիմեց դեպի թփուտները: Մենք լսեցինք նրա հեռու, շոր ձայնը...

— Թյուհ, սաստանա...

Նա դրկել էր մի բան, և գալիս էր կարծես դժվարությամբ, ծնկին տալով:

Մոտեցավ, կանգնեց ու ծանրացած բազուկներով, խփած որսը բռնեց լուսնի դեմ, իր գլխից մի քիչ բարձր, իրենից մի քիչ հեռու, լավ տեսնելու համար:

Լուսնի գունատ շողերի դեմ բռնել էր նա...

Բիլու դիակը, Բիլու դիակը...»:

Հերոսի անմիջական պատումի կողքին «հայտ-

նըվում է» արձակագիրն իր կոմենտարով. «Մարդ,
ընթերցող, որքան տարօրինակ է լինում որբերի
սերը, որքան տարօրինակ...

Տարիներ են անցել, տարիներ այդ օրից,
բայց ամեն անգամ, երբ լուսընկա է դիշերը, ես փմ
դեմ տեսնում եմ Բիլու դիակը... Իսկ ականջներիս
մեջ խշշում է խռոված անտառը... խռոված ու
լուսնահար անտառը...»:

Հարուստ, խոր, բովանդակալից ենթաբնագիր
ունի Մահարու գրքի այս անդուգական էջը, մի
ենթաբնագիր, որի իմաստը հանդում է քնքուշ
երազի և կոպիտ փրականության, ֆանտաստիկայի
և իրականության, լուսեղեն անուրջների և ողբեր-
գական հանգամանքների բախմանը:

Բիլու ճակատագիրը խորհրդանշում է հաղա-
րավոր հայ որբերի «տարօրինակ», — ո՛չ ծանր ճա-
կատագիրը «խռոված» այն տարիներին, երբ
մարդկային կյանքը ենթարկված էր «կոշոր պատա-
հականությունների» օրինաշափությանը:

Բնությանը մերձեցող, բնությունը իր հոգու
«գեղեցիկ ապաստարանը» համարող ողմանտիկ
հերոսի ողբերգական զգացողությունը փայլուն
կերպով արտահայտվել է Սիամանթոյից բերված
հետևյալ բնաբանի մեջ.

...Բայց իմ հոգին,
Իմ խեղճ հոգին,

Այս բոլոր թաղումներեն
Ու մահացումներեն վիրավոր,
Անտառներուն սարսափին մեջ,
Բանտարկված մնաց:

Փշրվեց անտառի գեղեցիկ հեփիաթը, կործան-
վեց պատանի հերոսի երազների երևակայական
ամրոցը, երջանկության սպիտակ աղավնին ան-
դարձ հեռացավ՝ փոխակերպվելով կապույտ թըռ-
չոճի: Դեպքերի ալիքը հերոսին մի վայրից նետեց
մյուսը, մի կարոտից տարավ մյուսը. նա վերստին
տեսավ հարազատ ու օտար երևույթներ, «տխուր և
ուրախ» դեմքեր: Նրա առաջ ծառացավ նոր ուղինե-
րի որոնման, նոր եզերքների հարցը:

Քսանամյա ընդմիջումից հետո Մահարին
դրեց արիւղգիւյր երրորդ մասը՝ «Երիտասարդու-
թյան սեմին» խորագրով:

Երիտասարդական հասուն հասակը, — այս
հասակի աչքերով է հերոսը նայում կյանքին, —
ունականարար ավելի լաճն իրականութուն է ընդ-
գրկում, ավելի է ընդլայնվում նրա տեսադաշտը:
Գրական ու հասարակական միջավայր, քաղա-
քական պարտիաներ ու հոսանքներ, քաղաքացիա-
կան պատերազմ ու դադթականութուն, դիվանա-
գիտական հարաբերություններ ու «հաշկական
հարց», տնտեսական «առօրյա» երևույթներ ու ռե-
վոլյուցիոն ցույցեր, նոր դեպքեր ու նոր մարդիկ,
բարեկամներ ու ծանոթներ, նոր տեղավայրեր՝

Թիֆլիս, վլադիկավկազ, Բաթում, — ահա, ընդհա-
նուր դժերով, երիտասարդ հերոսի «շիման» նոր
կետերը:

Գուրգեն Մահարին «Երիտասարդության սեմին»
գրքում ևս շարունակում է հայ ժողովրդի ողբեր-
գության թեման, բայց ոչ միայն ականատեսի դի-
տումներն է տալիս, այլև փորձում է «գտնել» ժո-
ղովրդական ողբերգության նախապատճառները,
թե ո՞վքեր են պատասխանատու անլուր տառա-
պանքի ու անթիվ դժբախտությունների համար:

«Խառնակ ժամանակների» Հայաստանն է վեր-
հիշում հերոսը այն ժամանակ, երբ երկիրը կանդ-
նած էր մահվան անդունդի եզրին, երբ «հայն աշդ-
քան հարուստ չէր եղել»: «Հասարակ ջուր ծախողի
օրական վաստակը հազար ռուբլուց պակաս չէր»,
և շնայած դրան՝ «ամբողջ երկրում գործում էր
մահվան սառը գերանդին, «բարեկամներից» լճփ-
ված Հայաստանը դիվանագիտական նիստերում
ճանաչվում էր սոսկ իբրև աշխարհագրական հաս-
կացողություն, նրա «կառավարման մանդատը» մի
«հովանավորից» անցնում էր մյուսին:

Ռեալիստական թանձր ներկերով է վերար-
տադրված «խառն ժամանակների» կենցաղային կո-
լորիտը՝ ջուր ծախող, ոտաբոքիկ երեխաներ, գըր-
քերի կազմից կերակուր եփող գյուղացիներ, ճաշի
հերթի կանգնած տանջահար գաղթականներ, ուղ-
տերի քարավաններ, պարենավորման քարտեր,

պառլամենտի դռների առաջ սովից գալարվող որ-
 րեր, շուկաներում վխտող փերեզակներ: «Դաշ-
 նակցութեան» պարտիան, որ իր ավանսյուրիստա-
 կան գործունեության համար անմեղ և խոնարհ
 ժողովրդին տանում է դեպի կործանում, Մահարու
 գրքում հանդես է գալիս որպես հակաժողովրդա-
 կան պարտիա, որի համար ոչ մի ծեղի արժեք
 չունի մորթվող ժողովրդի բախտը: Մահարու գրքի
 մեջ այս թեման լուծման բարձրակետին է հաս-
 նում այն տեսարանում, երբ դաշնակցության պար-
 տիայի ավանսյուրիզմից խորապես հիասթափված
 ղորավար Անդրանիկը «Մի բաժակ թեյ» պանդո-
 կում շարադրում է իր կարծիքը. «Ի՞նչ լսեցիք, ին-
 շո՞ւ չեք խոսեր: Անդրանիկե՞ն կքաշվիք: Ո՞վ է
 Անդրանիկը: Ի՞նչ է Անդրանիկը: Տաճկահայաս-
 տանի երկինքը սևացավ վառվող քաղաքների ու
 գյուղերի ծխից: Յոթը դարուն, յոթը ամառ, յոթը
 աշուն անձրևի փոխարեն սև ջուր է թափվելու եր-
 կրնքից, յոթը ձմեռ սև ձյուն է իջնելու ավերակ
 Հայաստանի, Կիլիկիայի, Զեյթունի, Սասունի, Շա-
 րին-Գարահիսարի, Մուշի ու Վանի լեռների ու
 դաշտերի վրա: Ո՞վ է մեղավոր... Բայց մեղ-
 քը, ավելի շուտ ոճիրը գործված է: Թափ-
 ված է մեկ ու կես միլիոն հայերի՝ մանուկների
 ու ծերունիների, ուսուրերի ու բռնաբարված
 դուստրերի արյունը... — Ու մեղք է գործված, պետք
 է փնտրել մեղավորին, հանցանք՝ հանցավորին,

ոճիր՝ ոճրագործին... Եթե ես չեմ մեղավորը, հա-
պա ո՞վ է: Փնտրել, դռնել և խաշ հանել ոճրա-
գործին...»:

Ո՞վ է մեղավոր: Դաշնակցության ոճրածին
«քաղաքագետները» և արևմտյան դիվանագիտու-
թյան «բարերարները», — պատասխանում է Մա-
հարին իր դրվածքով: Հասարակայնորեն կարևոր
այս թեման սպառիչ բնութագրություն է ստացել
վեպի գործողություններից առերևույթ ածանցվող,
բայց ըստ էության նրա սլոգանմատիկային սեր-
տորեն մերվող «Արարատյան միջ կամ ապագա
պատմաբանի համար հում նյութեր» գլխում: Զա-
րենցյան «Երկիր Նաիրի» վեպի ահեղ երգիծանքին
բնորոշ «միամիտ» ծաղրի ձևով Մահարին վերար-
տադրում է դաշնակցության Արտաքին գործոց
մինիստր Դաշունու և նրա կնոջ՝ Եկատերինա
Պարսամովնայի զրույցը համաշխարհային քաղա-
քականության մեջ Հայաստանի պատմական դերի
շուրջը, նրա պաթետիկան լրացնելով հետևյալ մեր-
կացնող մանրամասնով. «Նրա (Դաշունու) ականջ-
ներում ցնծության զանգեր էին հնչում, սաղա-
վարտների և վահանների շաշյուն, սուսերների
շառաշյուն:

Այդ միջոցին էր, որ Գուրգեն Վահանյանը 50
դեղին թուրքական ոսկիներ հնչեցնելով թափեց
թեյի պարագաների սկուտեզի վրա, ու նրանց ձեռ-

ները միացան փոխադարձ սիրով ու պետական
վստահությամբ»:

Մահարու մերկացնող պաթոսը յուղված է ոչ
միայն դաշնակցության տխրահռչակ կառավարող-
ների արտաքուստ «հրաշագործ», «ազգանվեր»,
բայց ներքուստ՝ ողորմելիության շափ խղճուկ գոր-
ծելակերպի, այլ արևմտյան պետությունների կեղծ
բարեսլաշություն դեմ. «Մենք ի՞նչ իմանայինք,
որ հայերը շափտի կարողանան փրենց վայելուչ
պահել. մի մասը դնացել, առանց ծանր ու բարակ
կշռադատելու կոտորվել է...», — ասում է Քերզոնի
դիվանագիտության բանբերը, — ասլա խոսքով լու-
ծում տալով «հայկական հարցին, բռնում է դարձի
համփան՝ «անհետաձգելի դործերը» կարգավորելու

Մահարու տրիլոգիայի բարձրակետում հնչում
է ռևոլյուցիոն ճանապարհով, Սովետական Ռուս-
սաստանի օգնությամբ Հայաստանի ազգային ու
սոցիալական ազատագրման թեման: Գրքի հերոսը
դտնվելով խաչածե աղդեցությունների կենտրո-
նում, արդեն իր կյանքի հասոցնության շեմին, —
կանդնում է մուրճ ու մանգաղի իշխանության դրո-
շի տակ, որին ապավինեցին հայ ժողովրդի բոլոր
ազնիվ զավակները, դրանց թվում՝ Հ. Թումանյա-
նը, Վ. Տերյանը, Ե. Չարենցը...

Մահարու տրիլոգիայի «Վերջերգը» ժամանա-
կի հերոսի կյանքի ողիսականը ամփոփում է նոր
իրականության ու երկրի ապագայի վերաբերյալ

լաւատեաւական պատկերով. «Մորս եմ տեսնում
հաճախ երազումս: Տառիս վաղուց է, որ չեմ տես-
նում: Բայց ի՞նչ կապ ունի այս գրվածքիս վերջա-
քանի հետ: Ոչ մի կապ: Ես ուզում էի միայն ասել,
որ հաճախ մորս տեսնում եմ երազումս: Իսկ կողքի
սենյակում, ննջարանում, դարձնել է շորս ամսա-
կան երեխաս և խոսում է... Ի՞նչ է խոսում, ի՞նչ
լեզվով: Հաստատ կարելի է ասել, որ դա աղավ-
նինների բարբառն է,—դո՛ւ-դո՛ւ... և պետք է են-
թադրել, որ նա պատմում է իր հարուստ կենսա-
գրությունը. «Ծնվել եմ շորս ամիս առաջ, Երևան
քաղաքում:

Այսպես էլ է սկսվում մանկությունը, ո՛վ դու,
որ հայելու միջից նայում ես ինձ թափված դան-
դուրներով, ալեհեր մազերով պսակված հաղատով
և այնուամենայնիվ ժպիտով»:

Ակներե է, որ այս վերջաբանով Մահարին
հաստատում է ժամանակակից մանկության նոր
որակի ձևավորումը, այն մանկության, որի ոչ
թե ակամա, այլ իրական, գալիքին վստահ ժպիտը
հերքում է հին մանկությունը: Այս կոնցեպցիան է
Մահարու տրիլոգիայի մեջ մարմնավորվել գեղար-
վեստական նուրբ վարպետությամբ և գրական հե-
տաքրքրական հնարներով:

Մահարու պրոզան նոր էջ բացեց մեր գրա-
կանության մեջ: Մահարին բերեց բոլորովին փնթ-
նատիպ, միայն իրեն պատկանող, միայն իր աշ-

խարհը արտահայտող գրական ոճ ու գեղարվես-
տական սկզբունքներ: Նա «հեռացավ» տրադիցիոն
գեղարվեստական մտածողությունից՝ իր սեփական
ձևը դնելու համար: Բայց այդ շեղումը չկատար-
վեց տրադիցիան ոտնահարելու հաշվին, տրա-
դիցիան հախուռն ժխտելու հաշվին, երևույթ, որ
20—30-ական թվականներին բնորոշ էր:

Հենվելով հայ և օտար գրականությունների
կուտակած փորձի վրա (Նզիշե Չարենց, Շուրմ-
Ալեյխան, Կնուտ Համսուն), Մահարին, սակայն,
այդ «ազդեցությունների» մեջ պահպանեց իր գրա-
կան անհատականությունը, իր սեփական ոճի գույ-
ները, «շկորցրեց» իրեն:

Արվեստի մեջ ինքնատիպությունը վերջին
հաշվով իրեն արտահայտելն է, իր մարդկային և
քաղաքացիական գծերը, փր մեջ ներդրված հոգե-
կան ուժերը արտահայտելը, իրականությունը դի-
տելու իր կետք ունենալը:

Մահարու համար իրականությունը դիտելու
այդպիսի եղանակ է նրա շուրջ հումորը:

Նրա տրիլոգիան լեցուն է հումորով, ծաղրով,
ժպիտներով, առավելապես հումորով, բայց դա
յուրահատուկ հումոր է՝ նուրբ, անսպասելի, շարա-
ճրճիության հասնող, որի մեջ զգում ես հեղինակի
սուբյեկտիվ ինտոնացիան, նրա պարզ հայացքը,
աշխարհի վրա, նրա ապրումների և ներկայացրած
կյանքի ողբերգական ընկալումների ուժգնությու-

նը: Եթե համեմատութեամբ համար զուգահեռ քե-
րենք կերպարվեստի բնագավառից, ապա կարող
ենք ասել, որ Մահարին հաճախ պայծառը դիտում
է մուգ ֆոնի վրա կամ հակառակը՝ առավել տպա-
վորիչ դարձնելու համար իր խոսքի ներդրութեան
ուժը: Ահա մի հատված պատանի հերոսի որբա-
նոցային օրագրությունից. «Այսօր եկավ Արտաշի
մայրը և գտավ Արտաշին: Արտաշի մայրը լաց
եղավ, Արտաշն էլ լաց եղավ: Հետո հավաքվեցին
որբեր, նրանք էլ լաց եղան: Եկան օրիորդներ,
օրիորդներն էլ լաց եղան: Բոլորն էլ մի խոսքով
լաց եղան: Շատ ուրախ էր...»:

Ահա երկրորդ օրինակը: Լուսանկարիչը «հայ
մանկությունը» հավերժացնելու համար որբերի
խմբանկարն է ստեղծում. «Լուսանկարիչը կանգ-
նեց կազմ ու պատրաստ:

—Տխրեք, լացեք,—կարգադրեց նկարիչը:

Ինչ վերաբերում է տխրելուն, այդ միանգա-
մայն ավելորդ կարգադրությունն էր, որովհետև բո-
լորն էլ տխուր էին, իսկ գալով լալուն, այդ նույն-
քան դժվար էր, որքան ծիծաղելի, այդ իսկ պատ-
ճառով ոչ ոք չարձագանքեց կարգադրիչի մար-
տական կոչին:

Կարգադրիչը, ենթադրելով, մենք շենք հաս-
կանում նրա լեզուն, դիմեց իլյուստրացիային:

— Լացեք, լացեք, այ, այսպես, հ՛ը-հ՛ը-հ՛ը-
հ՛ը-հ՛ը...

Ու ցուցամատով ճմրթեց աչքը:

Բոլորն էլ գործի անցան: Բարձրացավ մի
անգուր հրաժշտություն:

Նկարչական գործիքը շխկաց: Բայց պատահեց
մի դարձմանալի բան. — ցուցադրական լացը փոխ-
վեց իսկական լացի, և իդուր կարգադրիչը կար-
գադրում էր.

— Բավական է, բավական է, էլ պետք չէ»:

Ի՞նչն է բնորոշ Մահարու գրքից մեջ բերված
այս և նման ուրիշ հատվածների համար: Այն, որ
արձակագիրը հաճախ է ընտրում այնպիսի դրու-
թյուններ և մտցնում հյուսվածքի մեջ, որոնք ծիծա-
ղելի են արտահայտման ձևով և կատարելապես
ողբերգական՝ իրենց բովանդակությամբ: Սա Մա-
հարու հումորի էսթետիկական առանձնահատկու-
թյունն է և միաժամանակ նրա գաղափարական
յուրահատուկ «պոզիցիայի» արտահայտման ձևը:
Այս գրելակերպի վրա ականել է շեխովյան
տրագիցիայի ազդեցությունը՝ ծիծաղի և ժպիտի
խառնուրդը թախծի և տխրության հետ, ընդ որում
ծիծաղը և ժպիտը արտաքին երևույթ են (պաշտո-
ն), իսկ հեկեկանքը և թախիծը, լացը և տխրու-
թյունը՝ ոճի ներքին հատկանիշը (իրական բովան-
դակությունը): Այսինքն երևույթների արտացոլման
համար ընտրված տխրագին հումորի այս փնտո-

նացիան որքան դժվարին ու համարձակ դեղար-
վեստական հնար է, նույնքան էլ հետաքրքրական
ու թարմ, որով Մահարու դիրքը առանձնանում է
մանկության և պատանեկության թեմայով հայ
գրականության մեջ ստեղծված ուրիշ մնացուն ար-
ժեքներից, ինչպես Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատ-
մությունը», Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին Հոռոմեա-
կան ճանապարհի վրան»:

Այս դրքերը տարբերվում են միմյանցից ոչ
միայն մանկության թեմայի լուծման դեղարվես-
տական առանձնահատկություններով: Տարբեր է
նաև նրանց հումորի աչտպես կոչված էսթետիկա-
կան լիցքը: Վ. Թոթովենցի գրքում հումորը հյուս-
վում է սրամիտ դիտողություններից ու սրամիտ
ոճերից, Զորյանի մոտ խշխում է ժողովրդական
խոսքի կենդանի ինտոնացիան, հումորը խառնը-
վում է տխրությանը, ստանալով դրամատիկ բո-
վանդակություն, իսկ Մահարու մոտ ողբերգական
երևույթը առաջ է բերում ժպիտ ու ծիծաղ, բայց
դա կոտրված, աղավաղված ժպիտն է ու ակամա
ծիծաղը:

Այս մաներան, որ դարձել է Մահարու ոճի օր-
դանական հատկանիշը, որով հեղինակը աշխա-
տում է դիմադրողական ուժ ձեռք բերել՝ չհեկեկա-
լու համար տանջահար մանկության ու ծանր
պատանեկության հիշողություններից, միաժամա-
նակ դադարաբաշխական առանձին վերաբերմունք է

նույն այդ կյանքի նկատմամբ՝ հագեցած դատա-
պարտման, ժխտման մոտիվներով:

Այն կյանքը, որ նկարագրում է Մահարին, որ
դիտել է նա, ինքնին յուրախ չէր, շատ էր տխուր,
թախծոտ, բայց նա հատուկ դիտավորութեամբ այդ
ամենը մատուցում է ծիծաղի միջոցով, ծանր կյան-
քից սահմանադատելու համար գալիք կյանքի ու
ապագա եղերքի թեման:

Յուրահատուկ են ոչ միայն Մահարու հումո-
րը, այլ նաև մանկութեան և պատանեկութեան թե-
մայի բացահայտման նրա սկզբունքը, նրա մեթո-
դոլոգիան, նրա գրքի կառուցվածքը:

Մահարու գրքի գլխավոր հերոսը ինքը՝ հեղի-
նակն է՝ տարբեր հասակներում: Մանուկ Գուրիսը
ապրում է Վանում, ապա բռնում է գաղթի սովա-
հար ճանապարհը, հասնում է Կովկաս, շփվում է
նոր շրջապատի հետ, հանդիպում նոր մարդկանց,
և հասունանում իբրև մարդ ու քաղաքացի: Ուրիշ
Ֆաբուլա, կողմնակի սյուժետային ճյուղեր հակիր-
ճախոս Գուրգեն Մահարու համար ծավալով այս
«վիթխարի» երկը շունի:

Բայց նրա թողած տպավորությունը և բովան-
դակությունը հակադարձ համեմատական են նրա
հասարակ ու պարզ ֆաբուլային: Մահարին ամ-
բողջ գրքի ընթացքում քաջ առ քաջ վերլուծում է
իր հոգեբանությունը, — պատմում է իր մանկական,
պատանեկան, երիտասարդական հասակի տպա-

վորությունները, և ապա որպէս հեղինակ հեռա-
նում, բաժանվում է իր հերոսից՝ վերաբերմունք
արտահայտելու համար:

Արձակագիրը վերլուծելով իրեն, խստորեն
պահպանում է տարբեր հասակի ընկալումների
վավերականութունը, երևույթները մատուցում է
այնպէս, ինչպէս անդրադարձել են դրանք հեղի-
նակի յուրահատուկ հոգեբանական ապարատի
մեջ:

Գեղարվեստական նուրբ տակտով Մահարին
պահպանում է իրականության երևույթների ճշմա-
րիտ արտացոլման սկզբունքը, դրանք մատուցում է
այնպէս, ինչպէս երևացել է սկզբում երեխային,
ապա՝ պատանուն, այնուհետև՝ երիտասարդին:

Նա այնքան ճշմարտախոս ու անկեղծ է, որ
կարծեք թե ոչինչ չի ավելացնում դեպքերի հետա-
դա՝ իմաստավորումից, այն մարդու փորձից, որը
տարիներ հետո՝ անցած-հեռացած իրադարձու-
թյունների մասին պատմում է հասուն գիտակցու-
թյամբ: Այս մոտեցումը՝ ամեն ինչ տալ իր նախ-
նական բնական փայլով, ինչ-որ ֆրազմենտարու-
թյուն է մտցնում Մահարու պատումի մեջ, բայց և
նրան հեռացնում է սոցիոլոգիական տկլոր սխեմա-
ներից ապավինելու դայթակղությունից: Որ Մա-
հարին չի գայթակղվել հասուն հասակի փորձով և
չի դավաճանել տարբեր հասակների հոգեբանու-
թյունը, երևում է նրա գրքի հետևյալ առանձնա-

հատկությունից. որքան հասունանում է հերոսը դեպքերի հորձանապատույտի մեջ, այնքան Մահարի-հեղինակը ավելի է մերձենում Մահարի-հերոսին, տալով իր ուրույն բնութագրությունները մարդկանց ու դեպքերի մասին:

«Մանկություն» գրքում ամեն ինչ մանկական է, չկա «վերլուծություն» հեռավոր նշույլ անգամ, «Պատանեկության» մեջ ուժեղանում են հեղինակի սրտի զարկերը, սրվում է նրա միտքը, առաջվա «անհոգությունը» թողած նա տանջագին է: Վերապրում հայ մանուկների ողբերգության, հարազատ ժողովրդի տառապանքի ծանրությունը, իսկ «Երիտասարդության սեմին» գրքում հերոսը դառնում է ավելի ծանրախոհ, «նըստած», դատողական, խուզարկու, առաջվա հումորին ու ժպիտներին փոխարինում են փայլատակող ծաղրն ու ուղղակի մերկացնող ինտոնացիաները: Եվ թերևս այս պարագայով պետք է բացատրել այն, որ Մահարու տրիլոգիայի վերջին մասին պակասում է ոճի այն անմիջականությունը, որը հատուկ է գրքի առաջին երկու մասերին: Այո՛, Մահարու գրիչը «կորցրել է» առաջին տպավորության անմիջականությունը, բայց դա ոչ թե գեղարվեստական հասունների կորստով պետք է բացատրել, այլ պատմողի հասակին բնորոշ շրջությանմբ: Ահա թե ինչու մեզ սխալ են թվում գրքի երրորդ մասի վերաբե-

բյալ քննողատուիցան կողմից արված վերապահու-
թյունները:

Երիտասարդական հասակի մասին Մահարին,
արդարև, չէր կարող գրել նույն ոճով, ինչով գրել է
մանկական տարիքի մասին: Պատումի ոճի փոփո-
խությունը ինքնին նշանակում է, որ հեղինակը
խուսափել է միօրինակությունից, նոր նյութը թե-
լադրել է արտահայտման նոր հնարներ, ավելի
ճիշտ՝ նույն ոճարանական հնարների նոր կիրա-
ռություն: Դա արդեն տեսանք Մահարու հոմոթի
օրինակով՝ մի տեղ ժպտացող, ծիծաղող հոմոթ,
մի այլ տեղ՝ ծաղրի աստիճանի հասցված: Բայց
Մահարու արիլոգիայի միակ առանձնահատկու-
թյունը հոմոթը չէ:

Մյուս ցայտուն տեսանելի հատկանիշը դա
այն է, որ արձակագիրը երևույթների բազմադա-
նության միջից առավելապես ընտրում է այն ման-
րամասները, որոնք անհրաժեշտաբար հաստա-
տում են այս կամ այն երևույթի նշանակութունը
և հեղինակի ուշադրությունը չեն ցրում դեպի
«արձակի լայնությունը»:

Երբ խոսում ենք մանրամասնի հանդեպ ունե-
ցած նախաափրության մասին, ապա դա շպետք է
շփոթել մանրակրկիտության հետ: Մահարին հեն-
վում է մանրամասնի վրա ոչ այն իմաստով, որ
մանրամասնությամբ նկարագրում է երևույթները,
դիտողի աչքին երևացած բոլոր առարկաները և

դրանք փոխադրում դրքի էջերը: Նրա պատումի մեջ
այդ բանը բոլորովին չկա. նա խորշում է երկարա-
բանությունից, նկարագրական հանդարտ, ան-
շտապ ոճից, ժլատ է արտահայտչական միջոցների
ընտրության մեջ, դերագանցորեն օգտվում է
«խոսքի նեղվածության» սկզբունքից:

Վերցնենք, օրինակ, այսպիսի մի պատկեր.
Պատանի Գուրիսը և նրա մանկության ընկերը՝ Նա-
զելին մանկական շարաճճիությամբ նայում են
ջրհորին՝ մեծ բավականություն ստանալով դեմքե-
րի անդրադարձումից: «Հեռու, հորի հատակում,
հատակ ջրի հայելում, ես տեսնում էի իմ գլուխն ու
Նազելու գլուխը կողք-կողքի, և զարմանալի ներ-
դաշնակ»: Բայց այդ հաճույքը շուտով փոխա-
կերպվում է տխրության. «Երբեք, երբեք այնքան
չեմ դառնացել, որքան այս օրը, ջրհորի մոտ, երբ
Նազելին ներս փախավ և ինձ թողեց մեն-մե-
նակ, ջրհորի մոտ, ջրհորի մոտ...»:

Հերոսի շքեղ երևակայության աշխարհն է
մուտք գործում դառնությունը: Այս «մանրուքը»
օգնում է հասկանալու այն երեխայի հուզմունքը,
որը աղոտ կերպով զգում է, որ աշխարհում ամեն
ինչ չէ «ջինջ», որ տեղի է ունենում ինչ-որ գեղեցիկ
և ինչ որ դաժան մի բան. «Ես թեքվեցի ջրհորի
վրա և նրա հայելում տեսա իմ մենակ, մերժված,
որբացած գլուխը»:

Ահա մեկ ուրիշ օրինակ. նույն նազելուն դուր
գալու համար Գուրիսը ամբողջ գիշեր մտածում է
ձի գտնելու մասին: Առավոտյան նա գտնում է այդ
ձին. «Ամայի այգում, ածուկների մեջ արածում էր
լղար մի ձի, առանց սանձի ու կապի:

Գլխապտույտ թռա դեպի ձին:

Ջրհորի մոտ ընկած է մի հին պարան: Ըստ
երևույթին կտրել և դուլլը տարել են: Այնտեղ գտա
ես նաև մի ծաղկաման: Ես վերցնում եմ պարանը
և ծաղկամանը ու մոտենում ձիուն: Ձին թողեց
արածելն ու հնազանդ իշու պես կանգնեց: Մի կերպ
պարանը կապեցի վզից և քաշեցի: Ձին առանց
դիմադրության հետևեց ինձ...

Գնում եմ փողոցով իմ թանկագին ավարի հետ
և ուրախությանից ոտներս գետնին շեն կաշում:

Միայն թե շուտ հասնեմ: Նազելին, Նազելին,
որքան կուրախանա Նազելին: Ես նրան կղնեմ, ձիու
վրա և կտանեմ — շուր աշխարհի ծեր...»:

Ամբողջովին պոետական գեղեցկությամբ
շնչող հերոսի հոգեբանության մեջ մի ծանր կսկիծ
է մտնում ոչ այնքան նազելու մերժումից, որքան
այն բանից, որ պարզվում է հետևյալ գաղափարը.
«Ես նրանց բակից դուրս թռա, մտա մեր տուն,
սանդուխքների տակից վերցրի մի հաստ փայտ և
մոտեցա կատաղած ձիուն: Ձին կանգնել էր ան-
շարժ, գլուխը բարձր: Ամբողջ ուժով ես բարձրաց-

րի փայտը նրա գլխին խփելու համար: Ձին տեղից
չարժվեց:

Սա ուշադրութեամբ նայեցի նրա գեմքին:
Ձին երկու աչքով կույր էր:

Սա ևս սիմվոլիկ մանրուք է, մանկության թե-
մայի լուծման մեջ հնչում է ներգործոն ուժով,
լցված է այնպիսի բովանդակութեամբ, որ գաղա-
փարական որոշակի ֆունկցիա է վերցնում իր վրա:

Ամբողջ տրիլոգիան հյուսված է նման լու-
սաստվերներից՝ ուրախության և տխրության խառ-
նուրդով, նման խոստեն մանրուքներից, որոնք
գրողի պոետական-լիրիկական պատումը մոտեց-
նում են իրականությանը:

Ամեն մի երևույթ ունի փր սկիզբը և պատմու-
թյունը: Մահարին արձակի բնագավառն է թևակո-
խել շափածոյից, և այս վերջինից է բերել շատ
հասկանալիներ՝ ոճաբանական սինոնիմների առա-
տությունը, բառի էմոցիոնալ երանգավորումը,
էպիտետի անսպասելիությունը, բնության գույնե-
րի արտահայտման պոետական գիծը, հոգեբանա-
կան պաուզայի հնարը, նույնիսկ կետադրության
ստարօրինակությունները»:

Բայց դա իսկական ռեալիստական արձակ է,
ինչպես հենքն էին ասում՝ պոեզիայով հերկված
արձակ է:

Եթե Մահարու մի շարք պատմվածքներում
զգացվում է դրական սեթևեթությունը, եթե նրա
գրառումները երբեմն մոտենում են կոնցենտրա-
տի՝ չափից դուրս խտացած լինելով, լիրիկական
գիծը ստվերում է իրական առարկաների նկարը,
ապա տրիլոգիայում ամենևին չեն զգացվում ինք-
նանպատակ էսթետիզմին բնորոշ այդ արատները:

Լիրիկական-պոետական սկզբունքը, որը Մա-
հարին կիրառում է մարդկային փոխհարաբերու-
թյուններ և բնության պատկերներ գծագրելու հա-
մար, չի ստվերում երևույթների նյութական կոն-
կրետությունը, և մի դուրեկան ցուլք է գցում ամ-
բողջ հյուսվածքի վրա:

Մահարին առանձնապես սիրով ու նրբու-
թյամբ է վերարտադրում բնության կյանքը: Ան-
տառի նրա նկարագրությունը մի ամբողջ նկար-
չություն է, այնքան հիանալի են տրված նրա լու-
սաշող գույները, հնչյունները, յուրահատուկ
բույրը: Բերենք մի հատված նրա նկարագրու-
թյունից.

«Խորունկ, վիթխարի գիշեր:

Կսվում է գետի միալար վշտոցը վարից, ծառի-
րի արանքից նայում են մի քանի գունատ, էլեկ-
տրական լամպեր, իսկ վերից լուսինը հոսում է աշ-
խարհի վրա ու նրա լույսը կարծես գնալով ավելի
է մոլեգնում, ավելի է շատանում ու հորդում:

Ամեն ինչ լուսնով է հարբած:

Նա առանց մի փոքրիկ վախ անգամ զգալու՝
մտնում եմ անտառ:

Գնում եմ ծանոթ կաժանով, քայլում եմ ըստ-
վերների ժանյակների վրայով, իսկ սիրտս եր-
գում է:

Նրգում է սիրտս, իսկ ես լցվում եմ նոր ճաշ-
թող հունդերի, նոր ծաղկող ծաղիկների և հասնող
առաջին պտղի երգով:

Թվում է, որ ես լսում եմ ծիլերի ծլելը, լսում
եմ ավիշի երգը, նա երգելով բարձրանում է դեպի
ծառերի գագաթը, և ապրում են ծառերը, իսկ լու-
սինքը նրանց քաշում է:

Հուլիսն ըստում է անտառին, — դրանից է,
որ հաճախ կանգնում է ավիշների ընթացքը նրա
երակներում, և անտառի սիրտը սկսում է ավելի և
ավելի արագ բաբախել:

Նա լսում եմ իմ սրտի տրոփը, այդ իմ սիրտն
է, իմ սիրտն է տրոփում, անտառի սիրտն է տրո-
փում, աստծո սիրտն է տրոփում...»:

Լեզվա-ոճակա՞ն միջոցների ստեղծագործա-
կան նուրբ ընտրությամբ, բառերի ինքնահատուկ
դուզակցումով Մահարի՞ն կարծեք թե թարմացնում
է բառի նշանակությունը, խոսքին հաղորդում է
իարժեք հնչեղության համար անհրաժեշտ ազա-
տություն:

Արձակագիրը մեր առաջ փռում է անտառի
պոեզիան՝ առվակի միալար խոխոջ, մեծավոր կա-

ծաններ, վարարած լուսին, ծառապատ բլուրների՝
«կանաչավուն գլուխներ», թիթեռնիկի հետևից վա-
զող երեխաներ, անտառապահի տնակ, անտառա-
պահի աղջիկը կրակի առաջ, անտառի վրա որո-
տացող ամպ և անտառի վրա իջնող անձրև:

Անտառի նկարագրությունը՝ արված իմպրե-
սիոնիստական թեթևությամբ, միաժամանակ հյուս-
ված է ճշգրիտ նկարչական մանրուքներից:

Մահարու արձակը ութմ ունի, որը չի թույ-
լատրում, որպեսզի նախադասությունը աղոտանա,
բեկբեկվի, կորցնի իր ձևը: Հենց այդ պոետական
ութմն ու նուրբ ինտոնացիան Մահարին հմտու-
թյամբ օգտագործում է ոչ միայն բնություն նկա-
րելիս կամ երգելիս, այլև մարդկային փոխհարա-
բերություններ ու ապրումներ ցուցադրելիս, այլև
երկախոսության դեպքում:

Նրա դիալոգը առանձնապես արտահայտիչ է,
ծառայում է հերոսների ոչ միայն խոսքի բնութա-
գրությանը, այլև հոգեբանական բացահայտմանը:

Ահա, օրինակ, Գուրիսի և անտառի աղջկա
հանդիպման ժամանակ ծայր առած և գրեթե «նույ-
նություն» գրի առնված դիալոգը.

«— Անունդ ի՞նչ է, — հարցրի ես նրան,

— Նունիկ...

— Ի՞նչ կանես էստեղ...

— Հերս մեշի պահապանն ա... ապրըմ եմք...

— Ես որք եմ,— ասում եմ ես,— Բիլին էլ
որք է...

Բիլին բարակ հառաչեց, համոզվելով իմ
լիրիկական տրամադրությունը, իսկ աղջիկը հազիվ
նայեց նրա վրա:

— Գիտեմ...

— Ի՞նչ գիտես...

— Իմացա, որ որք է... ցավո՞ւմ ա...

— Չէ, անցավ...

Բիլին վազեց մի թիթեռնիկի հետևից:

— Բիլի, չկորչես,— կանչեցի ես:

— Չէ,— կենսուրախ ճիշով պատասխանեց

եւս:

— Քո անունն ի՞նչ ա...

— Գուրգեն...

— Վայ, էդ ինչ լավն ա...

— Ի՞նչը...

— Անունդ... դու էլ լավիկն ես...

Ես որպեսզի կարողանամ վարձահատույց լի-
նել, ասում եմ.

— Դու սիվտակ, սիրուն, մեծ կատու ես...

— Դու էլ՝ դե շուն ես... մատս կծես ոչ...

Ու ծիծաղեց զրնգուն ծիծաղով, ծիծաղեց և
ավելացրեց.

— Թե ուզում ես՝ էստեղս կծի.—

Ու ցույց տվեց երեսը:

Ոչ միայն երեխաների, այլև մեծահասակների միջև ծավալվող բնական դիալոգը Մահարու տարերքն է։ Նա առանց իր գաղտնիքները բացելու, միամիտ ձևանալով, բայց նրբանկատ արվեստագետի հաշակով այնպես է խոսեցնում մարդկանց, որ թվում է, թե հենց նոր դրի առավ խոսակցությունը և ոչ մի միջամտություն չկատարեց։ Վերահիշյալ օրինակի մեջ (իսկ օրինակները կարելի է բազմապատկել), երկու պատանիների մասին համարյա թե ոչինչ չի ասվում, բայց մենք ոչ միայն լսում ենք նրանց խոսակցությունը, այլև կարծես թե տեսնում ենք նրանց շարժումները, հայացքների մեջ փայլատակող ուրախությունը և թաքուն հուզմունքը։

Թե՛ բնության, թե՛ մարդկային փոխհարաբերությունների, թե՛ դիալոգի ցուցադրման վարպետությունը արդյունք է այն բանի, որ Մահարին զգում է բառը, նրանից քաղում է բոլոր կենսահյութերը, հնչեցնում է դարձվածքը։

Մահարին արձակի մեջ, — ինչպես ասացինք, — շափածոյին հատուկ ոճաբանական հնարներ է օգտագործում՝ ածականի ետադաս կիրառություն («անտառը դանդրահեր», «լուսինը ջինջ»), դարձվածքի երկհերթ կրկնություն («ծիծաղեց, զբրբնդուն ծիծաղով ծիծաղեց»), պատմվող դրվագից հետո նրա հիմնական շեշտը պարունակող արտահայտության ընդգծում («Անտառապահի

տունը...», «...Մայր արագիլը»), անսովոր էսքի-
տեսներ («բարակ հառաչանք», «վարար գիշեր»,
«վիթխարի գիշեր», «վարարած լուսին»), մի պար-
բերության վերջին տողի մյուսի առաջին տող դարձ-
նելու հնարը («քայլում եմ սովերների ժանյակ-
ների վրայով, իսկ սիրտս երգում է» — «երգում է
սիրտս, իսկ ես լեցված եմ նոր ճայթող հունդե-
րի...») և այլն:

Բառի նման կիրառություններով, Մահարին,
անպայման, ելնում է այն սկզբունքից, որ ժամա-
նակը պահանջում է իր արտահայտչական նոր
ձևը, որ ժամանակը առաջ է քաշում ոճի թարմաց-
ման հարցը: Եվ իր այդ որոնումներով նա հայ ար-
ձակի ավանդական նկարագրի մեջ բերեց ոճական
նոր գծեր, նոր եղանակներ:

Մահարու արձակը մեր գրականության ընդ-
հանուր նկարագրի մեջ մի յուրահատուկ երևույթ
է, և մի նոր ապացույց սոցիալիստական ռեալիզմի
մեթոդի շրջանակներում գրական բազմապիսի
ոճերի ոչ միայն անհրաժեշտություն, այլև լայն
հնարավորությունների մասին:

Մահարու տրիլոգիան հայ արձակը հարստաց-
րեց ոչ միայն իր թեմատիկայով, գեղարվեստական
առանձնահատկություններով, այլև սոցիալիստա-
կան ռեալիզմի մեթոդի շրջանակներում գրական
այլ ուղղությունների առանձին հատկանիշների

օգտագործման առողջ տենդենցով: Իմպրեսիոնիս-
տական շարիխը, նատուրալիստական մանրուքը,
սիմվոլիկան Մահարին համարձակորեն մտցնում է
գրքի հյուսվածքի մեջ, դրանք ենթարկելով ռեա-
լիստական արտացոլման նպատակին: Բիլիի հետ
կապված պատմությունը՝ սպանությունը «պատա-
հական» զնդակից, սիմվոլի ձևով արտահայտում է
մահարիական ողբերգական մոտիվը և դրանով
ուժեղացնում է նրա ռեալիստական հնչեղությունը:
Որբային կյանքի կամ դաղթի ու տեղահանության
տպավորություններին անդրադառնալիս արձակա-
գիրը հաճախ է հիշում խելագար ու գզգզված մա-
զերով կանանց, նեխող դիակներ, տալիս է մարդ-
կային տառապանքը պատերազմի արհավիրքների
մեջ և բոլոր այս նատուրալիստական մանրամաս-
ները կարողանում է հմտորեն ենթարկել ռեալիս-
տական վերարտադրության պահանջին: Նա
առանձնապես մեծ շափով է օգտվում դիտված
առարկայի առաջին և ականթարթային տպավորու-
թյուններից, և հատկապես բնությունը (հիշենք
դարձյալ անտառի նկարագրությունը) պատկերե-
լիս դիմում է լույսի և ստվերի, գույների տարբեր
երանգների կոնտրաստին, իմպրեսիոնիստական
ընկալումը դարձնելով ռեալիզմի ձևերից մեկը:

Տասը տարվա ակամա դադարից հետո, 1947-ին Գուրգեն Մահարին նորից վերադառնում է դրական աշխատանքի, գերազանցորեն զբաղվելով թարգմանություններով: 1948-ին լույս է տեսնում Հայրենական պատերազմի մասին սովետական դրականության լավագույն երկերից մեկի՝ է. Կադակեվիչի «Աստղը» վիպակի թարգմանությունը:

Սակայն Մահարին ավելի արդյունավետ է աշխատում 1954-ից հետո, վերահրատարակելով նախորդ շրջանում գրած չափածոն («Նրկեր», 1954) և արձակը («Նրխասարգության սեմին», 1956, «Детство и отрочество», 1956), գրելով նոր գործեր՝ բանաստեղծություններ, պատմվածքներ, մանրապատումներ, հոգվածներ և վերջապես՝ «Փորձություն» վերնագրով պիեսը:

Ստեղծագործական աշխատանքի նոր շրջանը Մահարին բնութագրում է լուսավոր տրամադրություն արտահայտող «Ողջուն արև ու օր» բառերով: Գրողին համակած այս տրամադրությամբ են շնչում նրա նոր երկերը, մասնավորապես պատմվածքը, որտեղ նա կարողացել է անվթար ու թանկ պարգևի նման պահել իր ձեռք բերած գեղարվեստական հաստումները, իր ինքնատիպ գրելաձևի գծերը:

Մահարու ստեղծագործության համար՝ և՛ անցյալի փորձի խմաստավորման և՛ հեռանկարը որոշելու խմաստով, բնորոշ է «Կարմիր կակաշներ» պատմվածքը (1947—48 թթ.): Այստեղ նա, Վահան Տերյանի կյանքի մի խմաստալից դրվագի միջոցով, արծարծում է ուսուցչիայի և արվեստի, ավելին՝ ուսուցչիայի և դեղեցկի փոխհարաբերության պրոբլեմը: Մոռացված մի պատմության վերհուշ է պատմվածքի սյուժետային հիմքը. քաղաքում հայտնի ծաղկավաճառատուն է աչցելում նրեան ժամանած մեծ բանաստեղծը՝ Վ. Տերյանը և ծաղկավաճառի աղջկան պատվիրում է կարմիր կակաշներ պահել իր համար: Իսկ հայրը Տերյանի համար պահված ծաղիկները հանձնում է «լավ տղերանց»: Դեպքն առերևույթ մեծ տարողություն չունի, բայց էական են այն դատողությունները, որ հյուսվում են ծաղիկների շուրջը: Վ. Տերյանը՝ ծաղիկների բանաստեղծը, արդեն ոտք դրած ուսուցչիոն պայքարի ուղին, — այնուամենայնիվ, — չի մոռանում ծաղիկները՝ դեղեցկությունը, և ժողովրդի ազատագրական պայքարի խմաստը տեսնում է այն բանի մեջ, որ արդարություն լինի, «ծաղիկներն էլ ուրախ լինեն», որ այլևս «շթախծեն աշխարհի ծաղիկները», աշխարհը մարդու առաջ բացվի իր բոլոր պայծառ, արևավոր դույներով:

Գրողի հայացքը անցյալից թևակոխում է ներկան. նախկին ծաղկավաճառատան տեղում, տովի

մտա «16 տարեկան մի աղջիկ փռել է կարմիր կա-
կաշներ: Մոտենում են անցորդները, ոմանք հա-
տով, ոմանք փնջերով դնում են կարմիր կակաշ-
ներ, վճարում են և քայլում առաջ»: Նրանց մեջ է
ծաղկավաճառի դուստրը՝ «սև մետաքսե շորերով
կինը», որը կարմիր կակաշներով փունջը ձեռքին
«Տերջանի փողոցով բարձրանում է դեպի վեր և
կարմիր կակաշների թերթիկները հատ-հատ պո-
կում ու նետում է մայթին»:

Ռեուլյուցիան, — ասում է արձակագիրը կար-
միր կակաշների սիմվոլով, — ոչ միայն չի խորտա-
կել գեղեցկությունը, այլև սովետական մարդուն է
բաշխել «միլիոնավոր կարմիր կակաշներ», որոնց
«ուրախության» համար նահատակվեցին ժողո-
վրդի լավագույն զավակները: Մահարին ընտրել
է և ոչ թե «հորինել» մի եզակի մանրուք՝ ցուցա-
դրելու հասարակական գիտակցության մեջ կա-
տարված տեղաշարժերը: Կակաշների խորհրդա-
նշանը պարունակում է հարուստ կենսական բո-
վանդակութուն:

Պատմվածքում, ինչպես արձակագիրն է խոս-
տովանում, չկան «լայնարձակ» արձակին բնորոշ
«կենդանի մարդիկ», որոնք «ապրում են, շնչում,
սիրում են, տանջվում, ժպտում են, լալիս,
պայքարում են, հաղթում», բայց դա չի խանդա-
րել նրան՝ խտացված ձևով, ընթերցողի համար
անտեսանելի ուղիներով ցուցադրել մարդու մեջ

ռևոլյուցիայի ազդեցութեամբ արթնացած գեղեցկութեան սերն ու ծարավը:

Կյանքի և արվեստի փոխհարաբերության պրոբլեմը, դարձյալ խոհական երանգավորումով և խորհրդանշանների արտահայտչական միջոցի օգնութեամբ, դրված է Մահարու «Թե ինչ պատմեցին»¹ («Հոկտեմբերյան քանդակներ») մանրանկարների շարքում: Պատմում են երաժշտական շորս դորժիք՝ դաշնամուրը, սրինգը, ջութակը, շեփորը: Նրանցից յուրաքանչյուրի միջոցով վերարտադրված է ռևոլյուցիայի աստիճանական ընթացքը և այդ ընթացքի մեջ արտահայտված ժողովրդի կյանքում արվեստի դերի ըմբռնումների մեջ կատարված փոփոխությունները:

Յուրաքանչյուր դորժիք բացում է իր սիրտը՝ ժամանակավոր կառավարության օրհասն է, ճարձատում են հին աշխարհի հիմքերը, վիթխարի աղմուկներում լռել է դաշնամուրի ձայնը, լքվել ու մոռացվել՝ իր նախկին տերերի կողմից:

Դաշնամուրի շուրջը, — պատմում է նա, — այլևս չեն հավաքվում կյանքի տերերը, այլևս մեծ դահլիճում չեն հնչում ռոմանսներն ու վալսերը, թվում է, թե եկել է արվեստի կործանման սկիզբը... Ժողովուրդը ռևոլյուցիա է կատարում՝ էլ ի՞նչ երաժշտություն, ինչ ռոմանսների ժամանակ է, ժո-

¹ Սովետական գրականություն, 1957, № 11:

դովուրդը կենինին է լսում, ուրեմն անհրաժեշտ է լռել, — ավարտում է իր խոսքը դաշնամուրը:

Զուլթակի ինքնադովերգությունը՝ «իմ լարերը կարող են հնչեցնել և օրորոցի երգի պայծառ բերկրանքը, և ո՞րդեկորույս մոր կսկիծն ու դառնությունը», ընդհատվում է փողոցում պայթած համազարկից, որը ստիպում է զուլթակին մտնել իր պատյանը՝ մինչև դա ժամանակը: «Իսկ առայժմ՝ կարմիր աստղակիրը մատը պարզեց դեպի փողոցը (դեպի զինվորական նվազախմբի մարտական քայլերգը)», — այս է պահանջում ժողովուրդը»:

Գյուղի երիտասարդ հովիվը՝ վարժ սրինդահարը զնաց կռիվ, — պատմում է սրինդը, — «հրացանի հետ ինձ էլ վերցրեց հետը»:

Սրինդը նույնպես լռում է. «իմ տերն էլ կրակում էր, կրակում ու շէր էլ մտածում իմ մասին: Իսկ եթե հիշեր ինձ և փորձեր նվազել... շէր լավի իմ երգը, իմ երգը, որը սիրում է արձակ դաշտերի խաղաղությունը և լռությունը կանաչապատ բլուրների»:

Սոցիալական մեծ ցնցումների ժամանակ հընչում է միայն շեփորը, ոտքի հանելով «ով ճորտ է, մերկ է, և ստրուկ», կռվի կոչելով ազատության զինվորներին: «Ես չպետք է լռեմ, — ասում է շեփորը, — որպեսզի երկրում բարձր, ավելի բարձր և արվեստով հնչեն դաշնամուրի, զուլթակի և սրնգի երգերը»:

Հոկտեմբերյան քանդակների մեջ Մահարին վերադառնում է դեպի «ահեղ ու թևավոր» պատմության այն օրերը, երբ կյանքից ահաբեկված էսթետները, ռևոլյուցիայի մեջ «գուշակում էին» բոլոր գեղեցկությունների կործանումը, «մաքուր արվեստի» դիրքերից ողբում էին մեռնող, հոգեվարքի մեջ գտնվող անցյալը, շկամենալով ըմբռնել կյանքի հրկաթի տրամաբանությունը՝ ժամանակավորապես լռում է նուրբ երաժշտությունը, որպեսզի նոր ուժով հնչի ռևոլյուցիայով նորոգված երկրի վրա:

Այլաբանական կերպար-սիմվոլների միջոցով Մահարին արտահայտում է արվեստի և կյանքի, գեղեցկի և ռևոլյուցիայի փոխհարաբերության փիլիսոփայական իմաստը. միայն այն գեղեցիկն է պիտանի, որը բավարարում է կյանքի պահանջները, որը սնվում է իրականության կենսահոսքերով, որը սահմանադատում է իրեն կեղծ, կյանքից կտրված «գեղեցկության» ըմբռնումներից:

«Նկարչի աշխատանոցում»¹ մանրաքանդակում Մահարին արժարժում է ստեղծագործության պրոր-լեմը: Երիտասարդ նկարիչը, հավատացած, որ իսկական արվեստը կապ չունի քաղաքականության հետ, առանձնացած իր «փղոսկրե աշտարակում» նկարագրում է կիսամերկ կանանց, աշնանային

¹ «Սովետական արվեստ», 1957. № 11:

պէջգաթներ, հնամյա վանք: «Բայց ահա արվես-
տանոցի պատուհանից դուրս նայելով դեպի փո-
ղոցներն ու հրապարակները, նա զգում է, որ փր
պասսիվ հայեցողական, ներանձնացած «արվես-
տը» շունի կյանքի վրա ներգործելու, ժողովրդին
մեծ հույզերով տոգորելու ուժ, ժողովուրդը հոսում
է փողոցներով՝ և դրոշների վրա նկարված է...
Մուրճ ու մանգաղ: Չկան այստեղ ոչ նրբերանգներ,
ոչ պոնզիա, ոչ էքսպոզիցիա: Նայում է ժողովուրդը
այդ պարզ նկարին, ոգևորվում է նրանով, հավա-
սում է նրան ու քայլում է առաջ:

Իսկ ի՞նքը... ինչո՞ւ է զբաղված իմքը:

Ու թվում է երիտասարդ նկարչին, որ ծանր
սապոգներով բարձրանում է մեկը սանդուղքներից
վեր և հաստատուն քայլերով մոտենում է իր աշ-
խատանոցին:

Քաղաքականությունը...

Մոտենում է նա արվեստին հաստատուն քայ-
լերով:

Նկարչի ստեղծագործության մեջ սկսված բե-
կումով Մահարին հաստատում է ճշմարիտ, ժողո-
վրդային արվեստի գեղեցկությունը, արվեստա-
գետի ակտիվ փոխհարաբերությունը կյանքի հետ,
առաջ է քաշում արվեստը ժամանակին նուրբ զգա-
յարանը դարձնելու գաղափարը:

Մահարու նոր պատմվածքների մի մասը
նվիրված է մեր երկրի Հյուսիսում ապրող մարդ-

կանց կյանքին: Մահարու Հյուսիսը նույնքան հե-
տաքրքրական է և առօրեական, որքան նրա նկա-
րագրած Հայաստանը: Նրա պատմվածքների հյուս-
վածքը նույնպիսի արևով ու զվարթությամբ է
ողողված, ինչպես տաք, արևային Հայաստանին
նվիրված գործերում: Սա, անշուշտ, անհատական
ընկալում է՝ Մահարին այնպես է տեսնում աշ-
խարհը, որ Հյուսիսի դաժան բնությունը դառնում
է հարազատ, նրա ներկայացրած մարդկային
փոխհարաբերությունները՝ շատ սովորական:

Մահարին կարողանում է գրավիշ դարձնել
պատմվածքը՝ առանց «գրավիշ», «հետաքրքրա-
շարժ» սյուժեների: Հոգեբանական պայքարը կամ
կենցաղային հասարակ մանրուքը, — ահա նրա
ստեղծագործական ուղեցույցը: Այս սկզբունքով են
գրված «Մի անգամ գերեզմանատանը», «Արջը
ծխամուրճով», «Անմեղ մեղավորներ», «Ողբերգու-
թյուն թռչնանոցում» պատմվածքները:

«Մի անգամ գերեզմանատանը» պատմվածքի՝
հիմքում դրված է մի շատ սուր դրություն. մահա-
ցել է ֆերմայի ջրկիր վասյայի կինը՝ յոթանասու-
նամյա Մարիա Մախանշուկը և նա մեծագույն
հպարտությամբ է հիշում հավատարիմ կողակցին,
որը խնդրեց, որ իր գերեզմանը միայն վասյան
փորի, ոչ մի «օտար» մարդ չմոտենա: Չնայած

վշտի՛ն, Վասյան աշնուամենայնի՛վ գոհ է կյանքից,
դոհ անցյալից, իր պառավից, բայց նրա երջանկու-
թյունը կյանքի մայրամուտին խռովում է մի հա-
սարակ միջադեպ: Գերեզմանաժուռն է գալիս կու-
տնտեսության հաշվապահ Իվան Սերգեյիչը և նը-
րանց մեջ տեղի է ունենում հետևյալ խոսակցու-
թյունը.

«Տուր... դու հանգստացիր...

Վասյա դային բահը հեռացրեց ու մոմռաց.

— Պետք չէ... ես կփորեմ:

— Հանգստացիր, էլի կփորես, — պնդեց Իվան
Սերգեյիչը:

— Պետք չի կրկնեց Վասյա դային, — հան-
գուցյալը հրամայեց, որ ես... ես շթողնեմ օ-
տար մարդիկ...

— Օտա՛ր, — հատ ու կենտ աստամների մի-
ջից մրթմրթաց Իվան Սերգեյիչը, և նրա աչքերի
մեջ բռնկվեց մի շար բոց:

— Օտա՛ր... նա ձեռքը մեկնեց դեպի բահը՝
չկտրելով իր հայացքը Վասյա դայու աչքերից:

Վասյան նայում էր նրան կարծես հիպնո-
սացված, կամաց-կամաց նա խեղճացավ, կարծես
սմբեց, փոքրացավ և բահն անցավ, փնքն էլ շիմա-
ցավ թե ինչպես, Իվան Սերգեյիչի ձեռքը»:

Դեպքի վերարտադրությունից հետո, Մահա-
րին, որպես իսկական արվեստագետ, զգացել է
նկարագրված դրությունը լուսավորող լրացուցիչ

այնպիսի պատկերի անհրաժեշտությունը, որը կու-
ժեղացնի նրա ներգործությունը: Մահարու գաած
պատկերը նույնքան բազմաանշանակ է, որքան
պատմվածքի «սյուժետային հատիկը»: Դա դաշ-
տային արահետի պատկերն է. Վասյա դային
«ձեռքը մի քանի անգամ խփեց ծնկին, հողը թափ
տալու համար արդյոք և մշուշված հայացքը հա-
ռեց դեպի դաշտերն ու արահետները: Իսկ արա-
հետները խաչաձևում են իրար, բաժանվում, տեղ-
տեղ զուգահեռվում, հետո կորցնում են իրար, կար-
ծես պատահաբար կանչում են հեռվից և իրար
չեն լսում, չեն լսում»:

Այդպես էլ կյանքն է, — նուրբ ականարկով ա-
սում է արձակադիրը, — ավելի բարդ, հարուստ,
հետաքրքրական, քան թվում է մարդուն առաջին
հայացքից. հին ճշմարտությունը բացվում է նոր
լույսով:

«Մի անգամ դերեզմանատանը» պատմվածքը
գրված է Մահարու դրչին հատուկ հումորի մեղմ
գույներով, կատակերգական երանդներով:

Նույնպիսի կատակերգական մեղմ տոներով
են գրված «Արջը ծխամորձով», «Անմեղ մեղավոր-
ներ», «Անվերնագիր», «Ողբերգություն թռչնա-
նոցում» և այլ պատմվածքները: Եթե մի համառոտ
ձևակերպում անհրաժեշտ լինի այս գործերի հիմ-
նական իմաստը բնութագրելու համար, ապա մենք
դա կանվանենք խանդաղատագին սև դեպի Հյու-

սիսի հասարակ, հասարակական կյանքի ոլորտում «աչքի շրնկնող», բայց կենսախիռն, կորովի, հիանալի մարդկանց նկատմամբ: Դրանք են թռչնապահ Մարուսյան, կոլտնտեսության հացի ամբարի պահակ Միրոն Միրոնովիչը, մեղվապահը, հացթուխը: Մահարու վերաբերմունքը դեպի աշխատանքի մարդիկ — անկեղծ է, բարի, գորովագույն, բացսիրտ: Այդ մարդկանց կյանքի մի ակնթարթի ցուցադրումով Մահարին ոչ թե հետապնդում է ինչոր հոգեբանական բարդ խնդիրների լուծում, այլ ասում է, — տեսեք, թե ինչպիսի մարդկային ազնիվ նյութից է կառուցված աշխարհը, ինչպես են այդ մարդիկ իրենց խելական և դժվարին աշխատանքով գեղեցկացնում ու բովանդակալից դարձնում կյանքը:

«Հյուսիսային շարքի» պատմվածքների արժեքը ոչ թե ֆարուային հետաքրքրաշարժության, այլ բնավորությունների նկարչական պատկերման մեջ է: Ահա թռչնապահ Մարուսյան՝ իր հավերի ու հնդկահավերի շրջապատի մեջ. նա ամենամեծ բավականությունը գտնում է այդ ամենահամեստ դործի մեջ: Ահա Միրոնը, որ մախորկայի և օղու սիրուն գետին է տվել իր պատիվը, և այժմ «հազար ձեռքով քվեարկում է» այն բանի օգտին, որ մոռանա անցյալը, որ այլևս ապրի առանց ահուդողի, աչք շտնկի հանրային բարիքի վրա:

Մահարին իր ընտրած մարդկային բնավորու-
թյուններով ընթերցողին տեղափոխում է բնա-
կան, դիտավորյալ շգեղեցկացված մի պոետիկա-
կան աշխարհ: Այդ մարդիկ այն աղյուսներն են,
որոնցից հյուսվում է սովետական ժողովրդի կյան-
քի տարեգրությունը:

Մահարու վերջին շրջանի մանրապատումնե-
րը, սակայն, հավասար ուժով չեն գրված: Արտա-
հայտման հակիրճությունը երբեմն նրա մոտ վեր
է ածվում դատապարտելի ժլատության և պահանջ-
ված գեղարվեստական տպավորությունը չի տալիս:
Վերցնենք, օրինակ, «Թյուրիմացություն» պատմը-
վածքը, որտեղ դեպքի արձանագրումը չի ստա-
նում հոգեբանական նուրբ պատճառաբանություն,
բացակայում է գրական բոլոր տեսակների համար
խիստ անհրաժեշտ այն երրորդ շափումը, որ ունեն
Մահարու պատմվածքներն առհասարակ: «Մերժ-
ված սիրո» պրոբլեմը լուծվում է առանց կողմերի
հոգեբանական բախման, միայն և միայն խոսքերի
միջոցով, ավելի շուտ՝ հեղինակը պատմում է ա-
նեկդոտ հիշեցնող դեպքը և ոչ թե վերլուծում փաս-
տի հոգեբանական ներքին իմաստը:

Սյուժետային սրամիտ քայլերը Մահարու
ստեղծագործության մեջ երբեմն ինքնապատակ
բնույթ են կրում: Այդպիսի մի նմուշ է «Բույն-թան-
դարան» մանրապատումը, որտեղ խոսքի սրա-
մըտությանը զոհաբերվում է դադափարը: Մահարու

գրչին վայել չեն «Հոսպոսի արցունքները» հեքիա-
թային սյուժեի ոճավորումը և «Լուսնյան ձայնը»,
էլի ուրիշ՝ գրչի թեթև հանաքների հիշեցնող, տար-
տամ ու ամորոշ մանրապատումներ:

Մանրապատումից բացի վերջին հնգամյա-
կում Գ. Մահարին առանձնապես եռանդուն գործ է
կատարում քննադատության ասպարեզում: Գրում
է հոգվածների, դրախտությունների, գրական նկա-
տողությունների՝ առաջ քաշելով գրականության
ժողովրդայնության, պոետական նորարարության,
արվեստագետի ինքնատիպության, լիրիկայի տե-
սագաշտի լայնացման հարցերը: Միշտ չէ, որ Մա-
հարու նկատողությունները ճշմարիտ են ու հա-
մոզիչ, բայց միշտ դիպուկ են ու հետաքրքրական
նրա գնահատումները, հեռու շարլոնից ու քննա-
դատական սխեմատիզմից: Գրականության պատ-
մության համար առանձնապես մնայուն արժեք է
ներկայացնում «Չարենց-Նամե» մեմուարը¹: Սա
բաղկացած է «մեծ ուխտի կարմիր ուխտավորի»,
մեր դարաշրջանի տաղանդավոր բանաստեղծի
կյանքը, գրական կենցաղը, բնավորությունը, կա-
պերը բացահայտող առանձին ֆրագմենտար դրո-
վագներից ու հակիրճ, անմիջական բնութագրում-
ներից: Ստուգապատում այդ հիշողությունները՝
գրված «հերոսական ընկերոջ և ազնիվ ուսուցչի»

¹ «Սովետական գրականություն», 1957, № 9:

մասին, արժեքավոր նշույթ են մատակարարում գրականության պատմաբանին՝ մասնավորապես Չարենցի ստեղծագործական անհանդիստ ու ալեկոծ որոնումների վերաբերյալ:

Գ. Մահարու արձակը, միաժամանակ որոշ իմաստով գրամատուրգիական արձակ է. բացի սուբյեկտիվ պոետական խնտոնացիայից, նրա արձակ երկերում մեծ տեղ է գրավում գործողության մեջ գծագրված մարդը, դիալոգի մեջ բացահայտվող մարդկային բնավորությունը, երևույթի մատուցման գրամատիկական, «բոունցքի պես» սեղմված ձևը:

Ճանաչելով իր դիալոգի գրամատուրգիական այս հատկությունը, Մահարին վերջերս գրեց «Փորձություն» պիեսը, որը պատրաստվում է բեմադրության Գ. Սոնդուկյանի անվան թատրոնում: Դեռ վաղաժամ է խոսել պիեսի մասին, — հեղինակը նորից վերանայում է որոշ դրույթներ, — սակայն ականերև է, որ նա գրել է թե՛ Կոնֆլիկտի, թե՛ հարցադրումների, և թե՛ ձևի տեսակետից հետաքրքրական մի գործ՝ հայրենագարձության և մարդկային արժանապատվության թեմայով: Արտասահմանից հայրենիք վերագարձած երկու հերոսի՝ ճարտարապետ Մեհրաբյանի և վիրաբույժ Շահրիկյանի ուրույն ճակատագրի ու նրանց բնավորությունների բախման միջոցով Մահարին արվեստի միանգամայն թարմ հնարներով ցուցադրում է նոր

ճիշտվայր ընկած մարդու հայացքների ոչ թե
առերևույթ, այլ իսկական, ապրված շրջադարձը՝
տառաճանձներից դեպի սովետական կյանքի ճշ-
մարտության ընդունումը:

Մահարիճն ներկայումս դրում է «Կոմիտաս»
ողբերգությունը և «Այրվող աչդեստանը» վեպը:



ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԳՈՒԽԻ Ա.Ղ.Ա.ԲԱՐՅԱՆ

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

Պատ. խմբագիր՝ Ա. Մ. ԻՆՃԻԿՅԱՆ

Հրատ. խմբագիր՝ Տ. Ա. ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ

Տեխ. խմբագիր՝ Դ. Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Վերստուղող սրբագրիչ՝ Ս. Կ. ԶԱԲԱՐՅԱՆ

ՎՋ 07603, պատվեր 312, հրատ. 1720, էջեր 554, տիրաժ 1500

Հանձնված է արտադրություն, 8/VII 1959 թ., Ստորագրված է տպագրություն 17/X 1959 թ., Թուղթ, $70 \times 92^{1/32}$, Տպագրական $9^{1/2}$ մամուլ
+ 2 ներդիր, հրատ. 4,25 մամուլ Գինը 2 ռ.

Հայկական ՍՍԽ Գիտությունների ակադեմիայի Հրատարակչության
տպարան, Երևան, Արուսյան, 124.

ԳԻՆԸ 2 Ռ.

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0034079

A ^I
398