
ՊԱՏՄՈՂ ՀԵՂԻՆԱԿԸ Գ. ՄԱՀԱՐՈՒ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ Ս. Ա.

Բազմազան են հնարավոր այն մոտեցումները, որոնցով կարելի է ուսումնասիրել գեղարվեստական գրականությունը: Ամենահետաքրքիրներից մեկն էլ հեղինակի ստեղծագործական անհատականության իրողությունների որոշակիացումն է՝ ըստ իր գրական ժառանգության: Ինչպես ցանկացած ստեղծագործություն, գեղարվեստական գրականությունը ևս այլ բան չէ, քան իր հեղինակը: Գրական երկը չի կարող լինել ավելի նշանակալի, ինքնատիպ և այլն, քան է հեղինակը՝ բնական օժտվածությամբ, կենսափորձով, մտավոր-ստեղծագործական կարողություններով: Նրանում հեղինակի մարդկային և ստեղծագործական նկարագրից, կարողություններից ու ընդգրկումներից դուրս ոչինչ չի կարող լինել: Հաճախ անգամ հեղինակի համար հեշտ չէ բացատրելը, թե ինչ գումարելիների արդյունքով է ի վերջո ամբողջացել իր ստեղծագործությունը՝ գիտակցականի և ենթագիտակցականի, կենսափորձի և երևակայության, կանխամըտածվածի և հանպատրաստիցի, բազմաթիվ այլ գործոնների ինչ մասնաբաժնով կամ ինչպիսի համադրություններով: Սակայն մի բան անվիճելի է. ստեղծագործությունն ինքը հեղինակն է: Նույնիսկ ամենաանկարևոր թվացող ստեղծագործության մեջ պատահաբար առկայողի տպավորություն թողնող երկրորդական իրողությունները հեղինակի գիտակցված կամ բնազդային ստեղծագործական ակտի արդյունքն են: Ի վերջո՝ դա արարում է հայտնի բանաձևով՝ ըստ իր պատկերի ու նմանության: Մենք այդ մասին մեզ հաշիվ տալիս ենք, թե ոչ, բայց ցանկացած ստեղծագործության ուսումնասիրություն հանգում է մի բանի՝ հեղինակի և իր ստեղծագործելու խորհրդի ճանաչման փորձին: Սա շատ հաճախ անսպառ խնդիր է նույնիսկ ոչ դարակազմիկ նշանակություն ունեցող հեղինակների ստեղծագործության ուսումնասիրության դեպքում: Այլապես նույն հեղինակի ժառանգությանը չէին անդրադառնա ընթերցողների ու մասնագետների տարբեր սերունդներ:

Ճիշտ կլինի այստեղ մի վերապահում անել. ժամանակի մեջ գեղարվեստական գրականությունը կարող է նաև վերաիմաստավորվել, ձեռք բերել մինչ այդ չնկատված բովանդակային նրբերանգներ: Սակայն այս դեպքը կարող է պայմանավորված լինել ժամանակների փոփոխությամբ: Այսինքն, նոր սերնդի՝ արդեն զգալիորեն փոփոխված աժեքային համակարգի չափանիշներով իրենից առաջ ստեղծված գեղարվեստական փաստի վերագնահատմամբ: Ոչ թե ստեղծագործությունն է լրջորեն փոխում իր բովանդակությունը, երևում մինչ այդ թաքցրած անմատչելի ու անճանաչելի ինչ-ինչ արժեքներով, այլ ավելի հաճախ նոր սերունդն է դրանում առկան գնահատում ոչ այն արժեքներով ու տեսանկյունով, ինչ նախորդը: Այս դեպքում չի բացառվում հեռացումը ստեղծագործության օբյեկտիվ բովանդակությունից, ինչպես նաև հեղինակի նպատակա-

դրումից և մարդկային նկարագրի ճիշտ ճանաչողությունից: Այդպիսի հեռացումները, եթե նույնիսկ հասարակական անհրաժեշտություններ էլ լինեն, միննույն է, զգալիորեն վտանգում են թե՛ ստեղծագործության, թե՛ հեղինակի, թե՛ հասարակական հանգամանքների ճշմարիտ պատկերի ճանաչումը՝ դառնալով հավելագրումների, չպատճառաբանված իմաստավորումների դրսևորում: Անցյալի արժեքների վերագնահատումը տարբեր ժամանակների և սերունդների երկխոսության, փոխըմբռնման, մշակութային ժառանգորդման ձևերից է, որը, սակայն, կարող է արդարացվել միայն ճիշտ ու չափավոր գործադրմամբ: Առավել կարևոր ու առաջնահերթ պետք է համարել իրողություններն ըստ իրենց ժամանակի հասարակական կեցության և մտածողության ճանաչելն ու գնահատելը: Միջնադարյան մշակույթի կանխակալ մերժողական գնահատականների մասին խոսե-լիս Ս. Գուրնիչը հենց այդպիսի մոտեցման կարևորությունն է ընդգծում՝ իբրև ճշմարիտ ճանաչողության մեթոդ. «Միջին դարերի նրկատմամբ պետք է գործադրել համարժեք չափանիշներ, միջնադարյան մշակույթը քննարկել իր սեփական տրամաբանության լույսի ներքո, փորձել այն հասկանալ «ներսից»¹: Ժամանակների մեջ փոխվում են մարդկանց համար հիմնարար նշանակություն ունեցող կենսական արժեքները: Հետևաբար, անցյալի արժեքների գնահատման մեջ չսխալվելու, արդիականացումից խուսափելու երաշխավորված տարբերակը համակարգայնության և պատմականության մեթոդների համատեղումն է: Ինչպես ասվածից ակնհայտ է, խոսքն այստեղ նույն ստեղծագործության, մշակութային իրողության տարժամանակյա տարբերությունների, տարբերակումների մասին է: Մինչդեռ խնդիրը միայն սրանով չի ավարտվում: Նույնիսկ նույն ժամանակի մեջ ստեղծագործության ամբողջական, սպառիչ ընկալումն է համարյա բացառվում, ինչպես նշում է Ջ. Ավետիսյանը. «Երկի ներքին օբյեկտիվ կյանքը մշտապես ենթարկված է սուբյեկտիվ ընկալմանն ու գնահատմանը: Գեղարվեստական երկի համակառույցը կոդավորվում է հեղինակի հայեցակետով և ընթերցման ժամանակ ընկալվում է ընթերցողի սուբյեկտիվ ըմբռնմամբ: Ընդ որում՝ իմաստա-հոգեբանական առումով կոդավորում ու ընկալում «կադապարները երբեք էլ համարժեք չեն»²:

Վերադառնալով գեղարվեստական գրականություն և հեղինակ փոխհարաբերության խնդրին՝ կարելի է եզրակացնել, որ հեղինակին ճանաչելու հարցադրումն է այն ամենաընդարձակ տեսանկյունը, որով կարելի է ձեռնամուխ լինել ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Գաղափարական բովանդակության, պոետիկայի, ոճական առանձնահատկությունների մեջ հեղինակի լեզվամտածողության, մարդկային էության և փորձի ինքնատիպությունը ճանաչելու հսկայական փորձ է կուտակել ռուսական գրականագիտությունը թե՛ տեսական, թե՛ առանձին գրողների ստեղծագործությունների

¹ Гуревич А. Категории средневековой культуры, М., 1984, с. 17.

² Ավետիսյան Ջ., Գեղարվեստական ստեղծագործության հետքերով, Ե., 1985, էջ 4:

ուսումնասիրության մակարդակում (Վ. Վինոգրադով, Մ. Բախտին, Գ. Գուկովսկի և ուրիշներ)³։ Խորհրդահայ գրականագիտությունը ևս այդ տեղում էական ձեռքբերումներ է արձանագրել։

Բայց հեղինակի և ստեղծագործության առնչության հարցը կարող է առաջադրվել նաև ավելի սահմանափակ, նեղ ընդգրկմամբ։ Այս դեպքում հեղինակ ասելով ուղղակիորեն պետք է հասկանալ տեքստը գրելով պատմողը։ Այդպիսի մոտեցմամբ, ինչպես արդեն նկատվել է, կարելի է արձանագրել հեղինակի ստեղծագործական վարքագծի երկու ակնհայտ տարբերակ. «...դեպքերի և կերպարների մասին օբյեկտիվ և «անտարբեր» պատմությունից (օրինակ՝ Շիրվանզադեի «Քառսը») մինչև շարադրանքի ընթացքի և հերոսների ճակատագրի մեջ անկաշկանդ «ներխուժումներ»՝ հեղինակային միջամտությունների, քնարական և հրապարակախոսական շեղումների ձևով (Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»)»⁴։ Ստեղծագործական ոճի առանձնահատկությունն ցույց տվող այսպիսի տարբերակումը գործնականում դիտարկելու համար բավական հետաքրքիր նյութ է Գ. Մահարու ստեղծագործությունը, մանավանդ արձակը։ Ի սկզբանե դժվար չէ միանգամից նկատելը, որ գրականագետի որոշակիացրած երկրորդ տարբերակի դրսևորումներից է մահարիական արձակը։ Ինչպես յուրաքանչյուր տաղանդավոր գրողի դեպքում, նրա արձակում ևս ամենանշանակալի զեղարվեստական խոսք հյուսելու վարպետությունն է։ Դրա բաղկացուցիչ գումարելիները ոճական հնարանների ողջ բազմազանություն են կազմում։ Եթե առանձնացնելու լինենք առաջնային նշանակություն ունեցողները, ապա այդ թվում անհրաժեշտ կլինի նկատի ունենալ նաև մեկը, որը կարելի է բնորոշել իբրև հեղինակի գործուն, մշտադադար չունեցողություն իր տեքստում։ Այստեղ նկատի չունենք միայն այն, որ Գ. Մահարու արձակը զգալիորեն ինքնապատում է, որում ինքը ներկա է որպես հերոս։ Այլ առաջին հերթին այն, որ նա ջրբաժան չի թողնում իր և իր ստեղծած զեղարվեստական իրականության միջև։ Ստեղծագործելով՝ նա ոչ միայն արարում է զեղարվեստական այդ պայմանականությունը, այլև իր հերոսների նման ուղղակի ապրում է դրա մեջ։ Նա իր ստեղծած զեղարվեստական իրականության բնակիչն է, ինչպես խաղով հրապուրված, ինքնամոռաց երեխան, որն իր հորինած պայմանականությունն ապրում է որպես իրականություն։ Կարծում ենք՝ դրան առնչվող և համահունչ դրսևորումներից մեկն էլ ստեղծագործող անհատականության նրա կենսակերպին վերաբերող և շատերի վկայած հետևյալ փաստն է. «...նա ամենագրական մարդկանցից էր, այսինքն՝ ապրում էր գրական մթնոլորտի բոլոր մանրամասներով։ ...Ազատախոհ էր և արտահայտությունների մեջ

³ Виноградов В. О теории художественной речи, М., 1971; Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, М., 1975; Լույսի՝ Проблемы поэтики Достоевского, М., 1979; Гуковский Г. Реализм Гоголя, М.-Л., 1959.

⁴ Ջրբաշյան Է., Գրական ստեղծագործության տարրերի բազմազանությունը և միասնությունը (տե՛ս ՀՄՄՀ ԳԱ, Գրական ստեղծագործություն։ Վերլուծության ուղիները և սկզբունքները, Ե., 1983, էջ 29)։

անգուսպ»⁵: Ստեղծագործելու՝ վերը նշված կերպը Գ. Մահարի մարդուն դարձնում է շատ ավելի բաց, մատչելի: Խոսք ու գրույցի, սեփական կարծիքն ասելուն մշտապես պատրաստ ու սխալվելուց չըվախեցողի, մարդկային շփումներից չզգուշացողի պահվածք է դա, որը դրսևորվել է նաև գրականության մեջ:

Եթե փորձենք որոշակիացնել Գ. Մահարու ներկայության ձևերն իր գեղարվեստական աշխարհում, ապա կունենանք հետևյալ երեք տարբերակները՝

1. հեղինակի ներկայություն, որն իրականացվում է որպես տեքստը շարադրելու ժամանակին բնորոշ փաստերի, դատողությունների, գնահատականների հավելադրում ստեղծագործությանը,

2. հեղինակի ներկայություն ստեղծագործության գեղարվեստական ժամանակի մեջ՝ հերոսների կողքին, նրանց կենսատարածքում,

3. հեղինակի ներկայություն ստեղծագործության մեջ գործող հերոսի տարբերակով: Ընդ որում, այս դեպքում հեղինակը պատումը ծավալում է առաջին դեմքով, հերոսի անունից: Ինչ խոսք, այստեղ հեղինակը (տեքստը շարադրողը) և ստեղծագործության մեջ հեղինակին ներկայացնող հերոսը չեն կարող բացարձակ նույնական լինել: Գլխավոր պատճառներից մեկն էլ այն է, որ տեքստը գրող հեղինակը և իր անցյալը ներկայացնող հերոսն արդեն տարբեր մարդիկ են: Իսկ վերջինս ներկայացվում է հեղինակի ստեղծագործելու պահի հասակի մոտեցումներով, կենսափորձով: Այլ կերպ ասած՝ ստեղծագործության մեջ հեղինակի ներկայության այս ձևը կարելի է համարել գրողի տարբեր հասակների հանդիպում, որտեղ առավել կարևորը ստեղծագործելու պահի հասակի տեսանկյունն է:

Վերջին տարբերակը՝ հեղինակին, որպես գործող հերոսի, առավել հետաքրքիր է դիտարկել կեպարակերտման պոետիկայի համակարգում՝ հատկապես ստեղծագործողի փոխակերպման անհրաժեշտ նախապայմանի տեսանկյունով: Մյուս երկու ձևերի տարբերակման հիմքում առաջնային նշանակություն ունի ժամանակի գործոնը, որի շնորհիվ ձևավորվում է բազմապլան և հետաքրքիր գեղարվեստական-ստեղծագործական «խաղ»: Մի դեպքում հեղինակը ստեղծագործության ժամանակի մեջ է, ապրում է հերոսների հետ ու կողքին: Մյուս դեպքում ստեղծագործելու ժամանակ հեղինակն ինչ-որ հարմար պահի միջամտում է նկարագրվող պատկերին: Անկախ այն բանից՝ Գ. Մահարին՝ որպես պատմող հեղինակ, իր անունից, թե իրեն փոխարինող հերոսի անունից է գրում, միևնույն է, հեղինակի ներկայության երկու ձևերն էլ ակնհայտորեն դրսևորվում են վեպերում:

Այս երկուսից ամենահեշտ նկատելին այն է, որը դրսևորվում է որպես հեղինակի ուղղակի, անպայմանական միջամտություն շարադրվող տեքստին: Հետին թվով այդպիսի միջամտությունների համար օրինաչափություններ ցույց տալը դժվար է: Գ. Մահարին տարբեր նկատառումներով է դիմում այդ միջոցին: Միակ օրինաչափությունն այն է, որ բոլոր դեպքերում այդ անդրադարձները գրու-

⁵ Թամրազյան Հ., *Հուշերիս հետ*, Ե., 2002, էջ 113:

թյան ժամանակի անունից հեղինակի անմիջական գրույցն են ընթերցողի հետ: Դա կարող է լինել հետադարձ հայացք-գնահատական, ինչպես «Մանկություն» (1928 թ.) վիպակում: Վանում մնացած դառնանուշ իր մանկության մի հարմար պահին հակադրում է խորհրդային երկրի մանուկների խոստումնալի ներկան. «...պայծառ է ձեր երթը, ավելի պայծառ ձեր ճանապարհը. հիմա ես էլ եմ ապրում ձեզ հետ և կրում ձեր պայծառ իմաստությունը, չնայած, որ իմ մանկության օրերին ինձ վիճակված էր ապրել դեղին զառանցանքում և շնչել թունավոր խաշխաշներ»⁶: Թեև հակադրությունն ընդգծված ու կտրուկ է, բայց կասկածից դուրս է հեղինակի անկեղծությունը: Մինչդեռ, թերևս տեղին է նշել, որ վիպակի առաջին տպագրության (1929 թ.) առիթով մերժողական անդրադարձներից մեկում, որքան էլ տարօրինակ է, փաստարկվում է ստեղծագործության նաև այս հատվածը: Անցյալին անդրադարձը ներկայացվում է որպես փախուստ խորհրդային իրականությունից, որին հեղինակը չի կարողանում հարմարվել: Դրա համար էլ, իբր, նա իր մխիթարությունը գտնում է անցյալում: Իսկ վիպակի «թունավոր ծաղիկների սերունդ» արտահայտությունը համարվում է «միամիտ ընթերցողին շլացնելու (իմա՝ հիացնելու-հիմարացնելու – Ա. Ս.) համար»⁷ ասված խոսք:

Ստեղծագործության սյուժեից այդպիսի մի այլ շեղումով էլ գրության ժամանակների պատմական փորձով հեղինակն ընթերցողին տեղեկացնում է Դաշնակցություն կուսակցության քաղաքական ճակատագրի մասին⁸: Գ. Մահարու հետադարձ հայացքը ոչ միայն գնահատողական է, այլ նաև եղած-անցածի վերապրում: Ցավով շաղախված ու տարիների մեջ չմարող կսկիծի դրսևորում է «Պատանեկություն» (1929-1930) վիպակի «Եղնիկը» գլխի շարադրանքի մեծ մասը: Դա ողբերգական պատահականության հեղինակային վերապրումն է վիպակի գրության պահին:

Ստեղծագործելու պահին անդրադարձն անցյալին կարող է դրսևավորվել նաև որպես ռեպլիկ, ի միջի այլոց, բայց տեղին ասված դիտարկում: Այդպիսին է Երևանում Վ. Տերյանի դասախոսությանը ներկա լինելու առիթով գրողների մասին իր միտքը. «(Երբ ես փոքր էի, իմ կարծիքը շատ մեծ էր գրողների մասին...)»⁹: Հասկանալի է, որ ակնարկը հետագա տասնամյակների իր փորձից է և մագաչափ անգամ չի վերաբերում Վ. Տերյանին: Ճիշտ հակառակը՝ Գ. Մահարու համեմատությունը հոգուտ Վ. Տերյանի է: Համարյա նույն ժամանակի մեջ մի ուրիշ առիթով գրողների վերաբերյալ իր կարծիքի ուղղակի դրսևորումը դրա վկայություն է. «Այդ այն ժամանակներն էին, երբ գրողն ինձ համար աստվածության պես բան էր, և նրանց տեսնելը՝ մեծ բախտ»¹⁰:

⁶ Մահարի Գ., *Երկերի ժողովածու*, հ. 2, Ե., 1967, էջ 24:

⁷ *Երիտասարդ բայլշնիկ*, 1929, N 1-2, էջ 92:

⁸ Մահարի Գ., *նշվ. աշխ.*, հ. 2, էջ 60:

⁹ *Նույն տեղում*, էջ 169:

¹⁰ *Նույն տեղում*, էջ 212:

Հայտնի է, որ ինքնապատում գրականությունը, անկախ նրանում փաստագրության, թե հոգեբանական վերլուծության գերակայությունից, կայանում է հեղինակի կողմից անցյալը վերապրելով: Ժամանակների հեռավորությունից անցյալի այդ վերապրումը նկարագրվող նյութի վերաբերյալ ձևավորում է նաև զուգահեռ ապրումներ ստեղծագործական ներկայի մեջ: Յուրաքանչյուր դեպքում դա յուրովի առանձնահատուկ կարող է լինել, մինչև անգամ տաժանակրության տարիների կարոտի պարադոքսալ զգացում. «...Բրուտանոց իմ, բրուտանոց, ինչո՞ւ եմ կարոտում քեզ... «այնքան կրակ, այնքան կարոտ» մնաց քո փոշում ու դեռ արցունքներ թափված ու կուլ տված... քաղց ու նվաստացում, ցուրտ ու ինքնուրացում, քո սեփական հոր ծանր սապոգների տակ տրորված... - է, ինչո՞ւ կարոտում եմ քեզ»¹¹: Հաջողությամբ գտնված հոգեկան ապրումի ինքնատիպ նկարագրությունը, սակայն, այսքանով չի ավարտվում: Գ. Մահարին այն ընդարձակում է՝ ի մի բերելով նաև ... իր մանկության տարիների կարոտը, դրանց մեջ անհավանական թվացող կապ գտնելով.

«Եվ ինչպե՞ս այրող կարոտով տենչում եմ լինել գեթ մի անգամ Վարազա լեռան պարզ ու խորունկ հայացքի տակ փռված աստվածաշնչական, հնամենի այն քաղաքում, նստել հին տան ավերակներին և ազատություն տալ արցունքներիս, ճիշտ այդպես, ճիշտ այդպես կուզենայի՝ տեսնել քեզ, բրուտանոց: ... Գուցե քո պատերից մեկն ու մեկը կանգնած է դեռ ... նստել և լալ, լալ կարոտով ու սիրով, փայփայել քո մնացորդները ...

Ես գիտեմ՝ ինչու, ես գիտեմ:

Որովհետև եթե Վանի բերդի պարիսպների խստահայաց, քարե թարթիչների տակ թաղվեց իմ գանգրահեր ու խլրտուն մանկությունը, ապա քո փլատակների տակ թողի ես իմ ձղակոտոր ու խոշտանգված երիտասարդությունը, ահուշ ու անվերադարձ, անհուշ ու անվերադարձ:

Բրուտանոց դու իմ, բրուտանո՛ց»¹²:

Անդարձ ու անմխիթար կորսվածի առիթով Գ. Մահարու ամենասրտառուչ պոթեկումներից մեկն է սա: Սակայն միայն տարիների խնդիրը չէ, որ այստեղ էական նշանակություն ունի: Նաև, ըստ տարիքի ու կենսական հանգամանքների, այն անկեղծ, անանց ապրումները, որոնք մեկընդմիջտ դաջվել են իր հոգում: Կորուստը, տառապանքը երևի թե ավելի սերտ կապ են ստեղծում անցյալի հետ, քան անհոգության, վայելքների մեջ անցածը:

Բայց Գ. Մահարուն բնորոշ չէ կյանքում միայն ցավալին ու ողբերգականը նկատելը: Նա կարող է երեսունհինգ տարվա հեռավորությունից չարաճճի դիտարկումների առիթ դարձնել մարդու նույնիսկ ամենօրյա առտնին հոգսի նկարագրությունը («Այդ երանելի պահից...»¹³):

¹¹ Մահարի Գ., *Ծաղկած փշալարեր*, Ե., 1988, էջ 47:

¹² Նույն տեղում, էջ 48:

¹³ Մահարի Գ., *Երկերի ժողովածու*, հ. 2, էջ 261: Ի միջի այլոց նշենք, որ «Երիտասարդության սեմին» (1952-1955) վիսպակի «Դեպի Վլադիկավկազ» գլխի վերջին տեսարանը (էջ 260-261), որին հղում ենք, չի եղել տպագիր առաջին տարբերակում:

Ստեղծագործելու պահին վիպական գործողություններին միջամտելու Գ. Մահարու ոճական կայուն նախասիրությունը նաև կոմպոզիցիոն նախասիրության հատկանիշ է դրսևորում: Նույնիսկ հպանցիկ հայացքով էլ դժվար չէ նկատելը, որ գրողի եռագրության («Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին») և «Այրվող այգեստանների» (1935-1964 թթ.) վերջին գլուխները մտահղացվել են նույն սկզբունքով: Դրանք ստեղծագործությունների մեջ նկարագրվածի առիթով ու վերաբերյալ հեղինակի ամփոփիչ, գնահատողական խոսքն են գրության օրերի հայացքով:

Թերևս այսքանով ավարտենք իր ստեղծագործություններին գրության պահին միջամտելու հեղինակային ոճի նկարագրությունը՝ անցնելու համար մահարիական ոճի ավելի էական ու դրսևորման ձևերի մեջ բազմազան մյուս յուրահատկությանը: Խոսքը ստեղծագործության գեղարվեստական ժամանակի մեջ հեղինակի մշտապես զգացվող ներկայության մասին է: Մխաված չենք լինի, եթե պատումի այդ առանձնահատկությունն ունեցող գործերն անվանենք ոճական պայմանականությամբ հեղինակից չօտարված ստեղծագործություններ: Դրանց մեջ է. Ջրբաշյանն ընդգծում է հատկապես կառուցվածքային բարդությունը. «...շատ ավելի բարդ է այն երկերի կառուցվածքը, որոնց մեջ հեղինակը կամ պատմողը, փաստորեն չլինելով դեպքերի ուղղակի մասնակից, ընտրում է, սակայն, իրադարձությունների ընթացքով և հերոսների ճակատագրով կենսականորեն շահագրգռված, իր վերաբերմունքի և գնահատականի բոլոր կողմերը բացահայտորեն դրսևորող անձնավորության դիրք: Այդ կարգի երկերում է, որ բացի գործող հերոսներից, գծագրվում է նաև պատմողի կերպարը (ընդգծումը հեղինակին է - Ա. Ս.), մի անձնավորություն, որը ոչ միայն պատմում է ամեն ինչի մասին, այլև գունավորում է դեպքերի շղթան հուզական-գաղափարական գնահատականի և վերաբերմունքի լույսով»¹⁴: Գ. Մահարու ստեղծագործություններից այդպիսին է հատկապես «Այրվող այգեստաններ» վեպը: «Այրվող այգեստաններում» Գ. Մահարին չի ստեղծել պատմող հերոսի կերպար. պատմում է հեղինակը: Հետևաբար, պատմողի մասին ասվածը վերաբերում է հեղինակին: Ուրեմն մեր դիտարկումները ևս վերաբերելու են իր ստեղծագործության մեջ պատմող հեղինակի վարքագծի այն տարբերակին, որը բնութագրել է Է. Ջրբաշյանը:

Դրանց մեջ առաջին հերթին նշենք այն, որ Գ. Մահարին զարմանալիորեն անկաշկանդ, խոսքաշեն պատմող-նկարագրող է: Նրա խոսքն ինքնահոսի է. բնականորեն լինի, թե մարդկային փոխհարաբերություն կամ հոգեբանական լրջագույն իրավիճակ, նա ճիգ ու ջանք չի գործադրում. ասելիքի ձևակերպման դժվարությունը և անհրաժեշտ բառի փնտրտուքը նույնպես նրա համար գոյություն

¹⁴ Ջրբաշյան Է., *Գրական ստեղծագործության տարրերի բազմազանությունը և միասնությունը (ՀՄՄՀ ԳԱԱ, Գրական ստեղծագործություն..., էջ 29)*:

չունեցող դժվարություններ են: Ի հարկին նա հմտորեն օգտագործում է և՛ Վանի բարբառը, և՛ այլ գրողներից ծանոթ արտահայտություններ, և՛ գրաբարյան բառաձևեր: Թե՛ Գ. Մահարին, թե՛ իր հերոսներն առնվազն սակավախոս չեն: Ու շատ դեպքերում հենց այդ անկաշկանդ, ինքն իրեն առաջ մղող, ինքն իր համար նյութ ստեղծող խոսք ու երկխոսությունն է, որ ծավալում է վեպը պատկերից պատկեր: «Այրվող այգեստանների» սյուժեն հենց սկզբից երկու կարևոր իրավիճակներ ունի, որոնք էական են հեղինակային ասելիքի առումով: Խոսքը երրորդ և հինգերորդ ասքերի մասին է: Երրորդ ասքում Գ. Մահարին նկարագրում է երկրորդ տղայի ծննդյան առիթով կազմակերպված խնջույքը և դրանում՝ Օհանես աղայի նշանավոր պարը, նաև «քոլոզներից» ստացված պահանջագրին հաջորդող իրադարձությունները: Հինգերորդ ասքում ներկայացվում են «Վասպուրական» բառի յուրօրինակ մեկնությունը տխրահոյակ վարժապետ Գևորգի կողմից և Աղթամարի ողբերգական անց ու դարձը: Դրամատիկական հզոր շնչով, երգիծանքի ու ողբերգության շաղախով գրված այս էջերի ընթերցումից հետո անմիջապես հարց է առաջանում, թե հաջորդ էջերում ինչ պատկերներ պիտի ստեղծի հեղինակը, ինչի մասին և պատկերավորման ինչ միջոցներով պիտի շարադրի իր ասելիքը, որ պատումի թափը չկոտրվի: Մինչդեռ վեպի ոչ միայն հաջորդ՝ վեցերորդ, նույնիսկ մնացյալ քսաներկու գլուխների զգալի մասի նյութը կենցաղագրական է, առօրեական: Բայց դրանից պատումի շունչը համարյա չի թուլանում, ընթերցման համար նյութի հետաքրքրությունը չի պակասում¹⁵: Եվ դա, իհարկե, առաջին հերթին շնորհիվ հեղինակի պատմելու, անմիջական խոսք հյուսելու զարմանալի վարպետության: Վեպի յուրաքանչյուր էջում իրեն զգալ տվող այդ որակը կամա-ակամա դառնում է ընթերցողի կողքին հեղինակի մշտառկա ներկայությունն ապահովող գործոն:

Ցավոք սրտի, միշտ չէ, որ Գ. Մահարուն հաջողվում է պահպանել պատումի այն ցանկալի տարբերակը, որը կարելի է անվանել հեղինակի թույլատրելի, գեղարվեստորեն հաջողված ներկայություն: Երբեմն արձակագիրն այնքան է բացահայտում իրեն, գալիս առաջին պլան, որ ասես ինքն իրեն պարտադրում է իր ստեղծագործությանը: Այսպիսի դեպքերում թուլանում է պատումի գեղարվեստական ուժը. անգամ հաջողված երգիծանքը չի մեղմացնում հեղինակի անցանկալի դերը: Օրինակ, տասնչորսերորդ ասքը, որտեղ պատմվում է Դավոթ-Մարինե-Արամ միջադեպի ու հետևանքների մասին, ունի այդպիսի հատվածներ: Հեղինակը պատմողից վերածվում է

¹⁵ Ավելի հետևողական լինելու դեպքում հնարավոր է «Այրվող այգեստաններում» ցույց տալ առանձին կտորներ, որոնցում թուլանում է վեպին ընդհանուր առմամբ բնորոշ դրամատիզմը: Մասնավորաբար այդպիսին է տասներորդ ասքի սկիզբը՝ մինչ երրորդ մասը՝ Օհանեսին ոստիկանապետի այցելության և հաջորդող դեպքերի նկարագրությունը: Այդ հատվածը հիմնականում ներկայացնում է Օհանեսի՝ «դգեզի բնի» հետ խաղալու փիլիսոփայությունը: Մի անգամ ևս ճշտենք. մեր դիտարկումն այստեղ վերաբերում է ոչ թե այդ մտայնության ճիշտ ու սխալին, այլ պատումի գեղարվեստականությանը, որով աչքի է ընկնում վեպն ընդհանրապես:

մեկնաբանողի և գնահատողի, հրապարակախոսական կրքով սկսում մերժել ինչ-որ ճշմարտություն՝ հանուն մի այլ ճշմարտության: Նա երբեմն այնքան է հրապուրվում իր այդ դերով, որ խոսքի մեջ հեզմանքին գումարվում են նաև ոգևորությունն ու պաթետիկան՝ վեպի մեջ ստեղծելով ակտիվ բանավիճային մթնոլորտ: Այդ հատվածները¹⁶ տեքստից դուրս դիտարկելու դեպքում միգուցե և իսկապես հետաքրքիր նյութ են ազգային պատմության, նկարագրի, վարքագծի վերաբերյալ քննարկումների համար, սակայն վեպի գեղարվեստական մթնոլորտին ու պայմանականությանը դժվարությամբ ձուլվող: Այս հատվածներն, ըստ էության, հեղինակի գրույցներն են ընթերցողի հետ, և դա վեպում իր ներկայության դրսևորման ձևերից մեկն է: Նա չի խուսափում պատումի այդ ձևից և նույնիսկ ընդմիջում է պատկերը, որպեսզի ընթերցողին տա փակագծային լրացուցիչ տեղեկություն: Անգամ այնպիսի գրույց կարող է սկսել, որը կապ չունի այդ պահին նկարագրվող նյութի հետ («Իսկ մենք հեռացանք...», «Բանագողության մեջ չմեղադրուելու համար...» և այլք)¹⁷:

Բայց հեղինակն ավելի հետաքրքիր է իր վարքագծի մեկ այլ ձևի մեջ, որը կարելի է համեմատել էքսկուրսավարի աշխատանքի հետ: Դա պայմանավորված է վեպի ամենանշանակալի առանձնահատկություններից մեկով՝ կոլորիտային հարստությամբ ու բազմազանությամբ: Գ. Մահարին դա հասցրել է հանրագիտարանային ընդգրկման՝ զարմանալիորեն չվնասելով ստեղծագործության գեղարվեստականությունը: Քաղաքային պատկերներ, փողոցներ, շենքեր ու բնակարաններ, կենցաղավարություն, բնակիչներ՝ իրենց ազգ ու տոհմի ներկայով և անցյալով, կեցության և աշխատանքի մանրամասնություններով: Վանի՝ իբրև ժամանակով ու տարածությամբ որոշակի պատմամշակութային իրողության նրա իմացությունն անմրցելի է: Ընդ որում, այստեղ առաջնահերթ կարևորն այդ ամենի ոչ այնքան փաստական ճշտությունն է, որքան ճշմարտացիությունը և գեղարվեստական համոզչությունը: Սա առանձնապես կարևոր է հետևյալ պատճառով: Հայտնի իրողություն է, որ արհավիրքներից փրկված վանեցիները ոչ միայն լարված հետաքրքրությամբ սպասում էին ստեղծագործության ավարտին ու տպագրությանը, այլ նաև ոգևորում, կարողացածի չափով նյութեր էին տրամադրում հեղինակին: Վերջինիս էլ, ստեղծագործական մտահղացումից զատ, հակառակ առողջական ոչ նախանձելի (մեղմ ասած) վիճակին, առաջնորդում էր նաև պարտքի զգացումը. «Պիտի գրվի այդ գիրքը, ես պարտք եմ ոչ միայն մեռածներին, այլև կենդանի վանեցիներին, որոնց վերաբերմունքը չի կարող ինձ չոգևորել»¹⁸: Հայտնի է նաև, որ վեպը տպագրվելուց հետո եղան և դժգոհող վանեցիներ: Ոչ միայն չէր իրականացել հերոսամարտի մասին վեպ ստանալու նրանց ակնկալիքը (հեղինակի մտահղացումը միանգամայն այլ էր)։ Դժգո-

¹⁶ Մահարի Գ., *Այրուող այգեստաններ*, Ե., 2004, էջ 165, 275-277, 281-282, 472 և այլք:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 165, 166, 443 և այլք:

¹⁸ Բանբեր Հայաստանի արխիվների, 2003, N 1, էջ 229:

հում էին նաև վանեցիների կենսակերպին, որոշ հայտնի տոհմերին վերաբերող փաստական անճշտություններից: Մինչդեռ Գ. Մահարուն առաջնորդել էր ոչ թե փաստագրական ճշգրտությունը պահպանելու անհրաժեշտությունը, այլ արդեն անդառնալիորեն կորսված Վանի իր ընկալման գեղարվեստական նկարագիրը ստեղծելու պահանջմունքը: Դա Գ. Մահարու Վանն է, որն ամենից լավ գիտե հենց ինքը, որն ստեղծել, ապրել ու վերապրել է ողջ կյանքի ընթացքում: Իսկ որպեսզի (ըստ ստեղծագործելու սեփական սկզբունքի) կարողանա իր «ստեղծած աշխարհի «քաղաքացի»¹⁹ դարձնել նաև իր ընթերցողին, պատրաստակամությամբ «հանձն է առել» էքսկուրսավարի պարտականությունը: Այդ կամավոր հանձնառությունն իրականացնում է նախանձելի սիրով ու նվիրումով: Իր Վանը նա չի ներկայացնում միայն աչք շոյող երանգներով: Բայց լավ, թե վատ, բարոյապես բարձր, թե ցածր ամեն ինչը նա իր ընթերցողի առաջ բացահայտում է տեղացուն բնորոշ հարազատությամբ, ինքն էլ դրա մասնիկը լինելու անթաքույց սիրով: Ահա թե ինչու նրա առաջնորդությամբ Վանը պատկերից պատկեր բացահայտվում ու տեսանելի է դառնում ընթերցողի համար: Եթե դրան հավելենք նաև հեղինակի պատկերավոր լեզվի եզակի կարողությունները, ապա տարօրինակ չի լինի ասելը, որ «Այրվող այգեստանների» ընթերցումը նկարագրվածի տեսանելիությամբ հաճախ նույնանում է կինեմատոգրաֆի հնարավորություններին: Գ. Մահարու առաջնորդությամբ ընթերցողը վայելում է Վանա լճի, քաղաքի առավոտների հմայքը, այգեստանների կենսալի զվարթությունը, ծանոթանում շուկայի բազմաժխոր առօրյային, արհեստավորների հետ, քաղաքային կյանքի կենտրոններին, կուսակցությունների գրասենյակներին, հարաբերվում նշանավոր վանեցիների հետ, մասնակիցը դառնում հյուրընկալության, ծես ու տոնական միջոցառում կազմակերպելու մեջ ավանդականին ու դրսեկին և այլն, և այլն: Հեղինակի այս առաքելությունն ապացուցող էջեր ցույց տալը նույնիսկ անիմաստ է, որովհետև ամբողջ վեպն է ներծծված դրանով: Վանի՝ և՛ համայնապատկերի, և՛ ներքին կյանքի նրա իմացությունը նախանձելիորեն բազմազան է, կենսափորձային, գեղարվեստականորեն համոզիչ ու հետաքրքիր:

Իր ստեղծագործության մեջ Գ. Մահարու ականառու ներկայության ինքնատիպ մի ձևն էլ դրսևորվում է իբրև հերոսի խոսքի իրավունքը յուրացնելու նախատրամադրվածություն: Այսինքն՝ վեպում կան բազմաթիվ պատկերներ, որոնցում հերոսների տեղում սկսում է խոսել, նրանց ակնհայտ կամ ենթադրվող ասելիքը շարադրել հեղինակը: Դա կարող է երկխոսություն, ներքին խոսքի մաս կամ կոնկրետ այդ իրավիճակում ենթադրվող խոսք լինել: Գ. Մահարին այդ անցումներն այնքան աննկատ է իրականացնում, որ հաճախ նույնիսկ դժվարանում է որոշակիացնելը, թե դա ում խոսքն է՝ հեղինակի՞նք, թե՞ հերոսին: Բերենք մի քանի օրինակ: Շուկայի իր վաճառատանը նստած Միմոն աղան մտովի համադրում է խեղճի ու թշվառի իր անցյալն ունևորի ներկայի հետ, դանդաղորեն մտմտում

¹⁹ Մահարի Գ., *Միբիբական*, Ե., 2009, էջ 45:

երջանիկ լինելու վերաբերյալ իրար հակասող մտքեր: Իսկ երբ հասնում է պահը վերջնական եզրակացության, Միմոն աղայի՝ հենց իրեն ուղղված իր իսկ միտքը շարադրվում է որպես հեղինակի խոսք («Չէ, Միմոն, չէ, վայելիք աշխարհը...»²⁰): Ճիշտ նույն ձևով Գ. Մահարին, ասես իր հերոսի կողքին կանգնած և նրա գործը հեշտացնելու համար, իբրև հեղինակային խոսք, ներկայացնում է Օհանեսի մտքերը նախորդ օրվա իրադարձությունների վերաբերյալ («Սուրենը, չար Սուրենը չի թողնում...»²¹): Այս տպավորությունն ավելի է ամրանում նշված տեղերի լեզվական կառույցին ծանոթանալով: Նա չի օգտագործում համապատասխան բայաձևեր կամ կետադրական նշաններ, որոնցով ցույց կտար, որ այդ հատվածները նաև շարադրվելու ձևով են հերոսի ներքին խոսքը: Ահա բնորոշ մի օրինակ ևս: Համբարձումից մահագույժ նամակ է ստացվել: Որպեսզի մայրը՝ Սրբուհին, մնա դրան անգիտակ, Օհանեսը կոպտորեն վանում է նամակի բովանդակությունն իմանալու նրա յուրաքանչյուր փորձը: Դա առիթ է դառնում, որ միանգամայն տարբեր նկարագրերով ու ճակատագրերով չորս զավակների մայրը նորից ու նորից ծանր ու թեթև անի իր ունեցած-չունեցածի, ապրած-չապրածի մեջ չարն ու բարին («...Չէ, Սրբուհու տեղ ով էլ լինե...»²²): Շարադրման ձևով դա ներքին ուղղակի խոսք չէ, բայց, անկասկած, Սրբուհու չբարձրաձայնված միտքն է, որը, սակայն, ներկայացված է որպես հեղինակի խոսք:

Հերոսի խոսքն իր պատմողական խոսքին ձուլվելու հեղինակի ոճական հնարանքը երբեմն այնքան է ծավալվում, որ ուղղակի դժվարանում է տարբերակելը: Իհարկե, բառապաշարից, շարադրանքի ոճավորումից կարելի է ենթադրել, որ դա հերոսի միտքն է: Այդպես թերևս հնարավոր է մոտավորապես տարբերակել հեղինակի խոսքը վանական համալիրի շարքային աշխատողների, քարտուղար Միհրանի և Արսեն հայ սուրբի մտքերից²³: Նման այլ տեղեր կարելի է ցույց տալ նաև մյուս արձակ ստեղծագործություններում: Ինչպես, օրինակ, «Ծաղկած փշալարեր-ից (1965) Լյուդմիլայի ենթադրվող ներքին խոսքը («Մամոն, այդ խեղճ, բարի Մամոն...»²⁴) և այլն:

Ինչ խոսք, այսքանով չի սպառվում իր արձակ ստեղծագործություններում Գ. Մահարու՝ որպես հեղինակի ներկայության ձևերի բազմազանությունը: Այդ շարքում կարելի է դիտարկել նաև պատումից շեղումները, ընթերցողին ուղղակի դիմելու ոճական հնարանքը և այլն: Սակայն դրանից պատումի նրա նախընտրած տարբերակի բնույթը չի փոխվի: Ընդհակառակն, նոր փաստերով ավելի կամրապնդվի արդեն իսկ ակնհայտը՝ այն, որ Գ. Մահարու արձակը՝ որպես ինքնատիպ գեղարվեստական լեզվամտածողություն, կայանում է իր նկարագրածին տարբեր ձևերով հեղինակի գործուն միջամտությամբ: Ընդ որում, նա չի փորձում որևէ չափով զսպել ստեղ

²⁰ Մահարի Գ., *Այրուող այգեստաններ*, էջ 48-49:

²¹ *Նույն տեղում*, էջ 63:

²² *Նույն տեղում*, էջ 111:

²³ *Նույն տեղում*, էջ 99-105:

²⁴ Մահարի Գ., *Միբիրական*, էջ 284:

ծագործելու կերպի իր այդ նախասիրությունը: Նույնիսկ ավելին, անթաքույց անկաշկանդությամբ է անում դա՝ ընթերցողի առաջ անկեղծորեն բացելով իր իսկ ստեղծած կենսական հանգամանքների, մարդկային նկարագրերի և վարք ու բարքի վերաբերյալ համակրանքների ու հակակրանքների դաշտը: Այս ամենն ի վերջո հանգում է մի բանի. Գ. Մահարին չի թաքցնում ակնհայտորեն արտոնյալի իր վարքագիծն իր ստեղծած գեղարվեստական աշխարհում:

АВТОР-РАССКАЗЧИК В ПРОЗЕ Г. МААРИ

АГАДЖАНИЯН С. А.

Резюме

Изучение любого произведения является попыткой познания творческого пути автора. Сказанное относится и к Г. Маари, поскольку его творчество являет собой активное присутствие автора в излагаемом материале, что проявляется в виде публицистических вкраплений в сюжетную канву произведения. Одним из проявлений этого стиля является “вмешательство” в действие романа в процессе его написания. Другая его форма заключается в постоянно ощущимом присутствии автора в художественном времени произведения. Оно выражается в мастерстве Г. Маари, свободно и непринужденно владеющего словом, в его манере “экскурсовода” в описываемом им художественном мире, в стилистических приемах писателя.