

ՀԱՅԿԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

СИЛЬВА БОДОСЯН

ГУРГЕН МААРИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1981

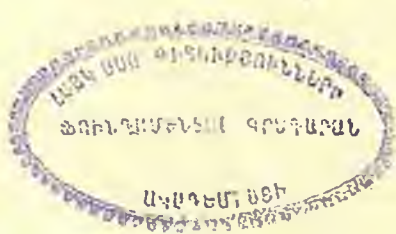
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

A $\frac{11}{66006}$

ՄԻՋԱԲՈՂՈՍՅԱՆ

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

3311-80



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1981

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր
բանասիրական գիտությունների բեկնածու
Ն. Մ. ԱԴԱԼՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության է երաշխավորել գրախոս,
բանասիրական գիտությունների դոկտոր Զ. Ղ. ՂՈՒԿԱՍՅԱՆԸ

Բողոսյան, Ս. Ս.

Մ19բ Խուրդեն Մահարի /Պատ. խմբ. Ն. Մ. Աղալյան.—
Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981.—225 էջ

Մենագրությունն ընդգրկում է գրողի ստեղծագործությունն ամ-
բողջությամբ, հանդիսանում է նրա գրական ուղու մանրազնի
պատկերը, որը սկսվում է 20-ական թվականներից և ընդհատում-
ներով, վերելքներով ու վայրէջքներով հասնում է մինչև 60-ական
թվականների վերջը:

Բ 4603000000
703(02)—81 43—80

ԳՄԴ 83.327
8Աբ2

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Գուրգեն Մահարին անցել է երկար ու քարոյ ստեղծագործական ուղի: Ճակատագրի բերումով նրա կյանքը ընթացավ հայրենի եզերքի բախտորոշ իրադարձությունների միջով՝ եղեռն, գալլթ, հեղափոխություն, ազգային վերածնունդ, անձի պաշտամունքի տարիների դառն փորձություններ, լեհիկյան ճորմերի վերականգնում: Այդ իրադարձություններով էլ, ի վերջո, կամխորոշվեց նրա ստեղծագործական դիմանկարը:

Իր դարաշրջանի հետ սերտորեն կապված Մահարին թողել է մեզ պատմաճանաչողական ու գեղարվեստական անվիճելի արժեք ներկայացնող արձակի ու բանաստեղծության անգուգական էջեր:

Գ. Մահարին կանգնած է սովետահայ գրականության սկզբնավորման ակունքների մոտ: Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Ստ. Զորյանի և ուրիշների հետ կողք-կողքի նա ստեղծագործեց և՛ պոեզիայի, և՛ արձակի սուսարեգներում, ուղիներ հարթելով նոր ավանդների համար՝ ավանդներով հարուստ մեր գրականության մեջ:

30-ական թվականների վերջերից նրա ստեղծագործական բուռն թափը ընդհատվեց և վերսկսվեց 50-ական թվականներին. դրանով են պայմանավորված նրա կյանքի և գործի երկու շրջանները, որոնք բաժանված են գրեթե երկու տասնամյակով:

50-ական թվականներից սու աշտօր լույս են տեսել Մահարու բանաստեղծությունների և արձակ երկերի ժողովածուներ, երկերի հինգհատորյակի չորս հատորները, որոնցից առաջին երկուսը պատրաստվել ու տպագրության են հանձնվել հեղինակի ձեռքով: Երրորդ ու չորրորդ հատորները լույս են տեսել հետմահու և, չնայած այս հանգամանքին, հեղինակի խիստ ու բժախնդիր վերաբերմունքը դեպի իր ստեղծագործությունը երևաց նաև այստեղ. չորրորդ հատորում զետեղված «Այրվող այգեառուներ» վեպը ներկայացվեց մշակված տեսքով, մի գործ, որին Մահարին նվիրեց իր կյանքի վերջին տարիները:

Դեռ 20—30-ական թվականներից Մահարու ստեղծագործությանը նվիրվել են նրա գործը հաստատող կամ հերքող բազմաթիվ հոդվածներ: 50-ական թվականներին սկսվեց գրողի ժառանգության գնահատության նոր շրջանը, օբյեկտիվորեն արժեքավորվեց նրա ստեղծագործության դերն ու նշանակությունը սովետական գրականության զարգացման պատմության մեջ:

1959 թ. լույս տեսավ Ս. Աղաբաբյանի մենագրությունը նվիրված Գ. Մահարու ստեղծագործական կյանքի առաջին փուլին, նրա «Մըր-գահասին» և ինքնակենսագրական «Մանկություն», «Պատանեկություն» վիպակներին: Զ. Ղուկասյանը և Ս. Արզումանյանը սովետահայ վեպին նվիրված իրենց ուսումնասիրություններում անդրադարձան Մահարու առաջին վեպերին, Ն. Աղալյանը՝ ստեղծագործական առաջին փուլի պատմվածքներին և այլն: Ավելի ուշ, 1974 թ., լույս տեսավ Կ. Աղաբեկյանի «Գուրգեն Մահարի» գրքույկը, ուր փորձ էր արվում վերհանելու Մահարու ստեղծագործական կյանքի նաև երկրորդ փուլը:

Այսպիսով, Մահարու ստեղծագործությանը նվիրվել են և, հավանաբար, կնվիրվեն գիտական բազում ուսումնասիրություններ, քանի որ նա այն եզակի արվեստագետներից է, որոնք ծնվում են լոկ արվեստի համար ու հեռանալով՝ տանում իրենց հետ անկրկնելին ու միակը, որը չես շփոթի ուրիշի խոսք ու բանի հետ:

Ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող սույն աշխատությունը գրողի անցած ստեղծագործական երկու փուլերի համակողմանի լուսաբանման փորձերից է: Այստեղ, թերևս, առաջին անգամ լայն շրջանառության մեջ են դրված Մահարի-բանաստեղծի ու արձակագրի տպագիր ու անտիպ երկերը, գրական հարցերին նվիրված նրա հոդվածներն ու ելույթները, բացահայտվում են Մահարու ստեղծագործության արժեքն ու հմայքը, վարպետության գաղտնիքները և, վերջապես, քննվում են գրողի գործը արժեքավորող գիտական ուսումնասիրություններն ու հոդվածները:

Մահարու ստեղծագործության վերլուծության ընթացքում օգտագործել ենք ինչպես 20—30-ական, այնպես էլ 50—60-ական թվականների մամուլում սփռված նրա երկերն ու հոդվածները, մինչ այսօր լույս տեսած բոլոր ժողովածուները: Օգտվել ենք նաև գրողի այրու՝ Անտոնինա Պովիլայտիտի, տրամադրած անտիպ երկերից ու Մահարուն նվիրված նրա հուշապատումներից, որի համար հայտնում ենք նրան մեր խորին շնորհակալությունը:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՓՈՒԼ

Ախ, ծղրիդներ՝ շատախոս՝
Լուսնկայի հետ,
Ծնվեցի ձեր պատճառով
Այսպես պոետ...

Գ. ՄԱՀԱՐԻ

1

Ա. ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գուրգեն Մահարին ծնվել է գեղատեսիլ Վանում, 1903 թվականի օգոստոսին:

Գրողի նախնիները, ինչպես ինքն է վկայում, գաղթել էին Պարսկաստանից՝ Աճմոց երկրից, ուր նրանք զբաղվելիս են եղել գորգավաճառությամբ: Տոհմի մի ճյուղը, որի շառավիղն էր հայրը՝ դպրոցի տեսուչ Գրիգոր Աճեմյանը, արդեն մտավորական խավին էր պատկանում ու ասպարեզ հանեց հայ հոգևոր-մշակութային կյանքի երկու նշանավոր դեմքեր՝ բանաստեղծ-արձակագիր Գուրգեն Մահարուն (Գուրգեն Աճեմյան) և ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանին:

Վաղ հասակում. Մահարին, քենու արձակած գնդակից, կորցրել է հորը: Նրա եղերական մահը երկար տարիներ տանջել է գրողին՝ ոճիրի՞, թե՞ դժբախտ պատահարի առեղծվածով: Նրա երեխայական հիշողությունների մեջ դրոշմվել է մանկան նման լացող ալրիացած մոր պատկերը:

Մահարու մանկությունն անցել է Այգեստանում, իր Յուդաբեր տառի տանը, որի մեծ սիրով գծագրված կերպարին հանդիպում ենք գրողի արձակի բազմաթիվ էջերում:

12 տարի է վիճակվում Մահարուն սպրել Վանում: Հիրավի, պետք էր ծնվել «այսպես պոետ», որպեսզի հոգում մնար Վանի այն հիասքանչ պատկերը, որը հետագայում գրողը շնորհեց սերունդներին: Վրա հասած աղետավոր առաջին համաշխարհային պատերազմը արմատախիլ է անում այն ամենը, ինչ հոգեհարազատ էր նրան: 1915 թվականն էր: Տեղահանված Վանը սարսափահար փախչում էր Կովկաս, գաղթի ճանապարհին թողնելով անթիվ ու անհամար զոհեր: Մահարին ընդմիջտ կորցնում է տատին, քրոջը՝ Ադրինեին, կորցնում է մորը՝ Անուշին, եղբայրներին՝ Սուրենին ու Խորենին, որոնց, բարեբախտաբար, գտնում է տարիներ անց, իր նման հրաշքով փրկվածների մեջ:

Հիշելով մանկության դաժան օրերը, Մահարին արձանագրում է. «1915 թվականին ես էջմիածին ընկա, հետո Դիլիջան, հետո Երևան, քաղաքից քաղաք, փողոցից փողոց, մայթից մայթ, որբանոցից որբանոց, մահճակալից մահճակալ» (I, IV)¹: Դա եզակի կյանքի եղերական դրսևորման արգասիք չէր, այլ ազգի հավաքական ճակատագրի ամփոփ պատկեր. ողջ Հայաստանն էր դարձել «որբերի երկիր»:

Գաղթի, որթության տարիները խոր հետք են թողնում Մահարու հոգեաշխարհի վրա և դառնում ոչ միայն ստեղծագործության նյութ, այլև պայմանավորում նրա բնատուր լավատեսական աշխարհըմբռնմանը հակասող հոռետեսական հայացքները, որոնց պայքարի բովում էլ ծնվում ու արմատավորվում են նրա լույսով ողողված թախծոտ քնարըն ու ծիծաղկոտ արձակը:

Վանի Երամյան դպրոցի սան Մահարին դառնում է Դիլիջանի, ապա Երևանի թեմական դպրոցի աշակերտ, հարազատ տանը փոխարինելու է գալիս որբանոցը: Այս տարիներին է սկսվում պոեզիային մերձենալու պատանի Մահարու ուղին: Այն ընթանում է տարերայնորեն: Ահա թե ինչ է գրում նա. «Սիամանթոյի ահարկու տեսիլներով էի հուզվում, Վարունժանն էր ինձ տանում մինչև հեթանոսականը, թափառում էի Մեծարենցի «Շամփաներուն վրա». ինձ գրավում էր Թեքեյա-

¹ Այսուհետև փակագծի մեջ հոդվեական թվերով կնշվեն Մահարու երկերի ժողովածուի հատորներն (I—1966, II—1967, III—1975, IV—1979) ու առաջին հատորում զետեղված ինքնակենսագրության էջերը, արաբական թվերով՝ մեջբերումների էջերը:

նի «Հանըմը», Կնուտ Համսունի «Պան»-ը» (II, 364): Այնուհետև՝ «Իր տխրաշունչ ու թավշե շնչով ինձ օրորել է Վահան Տերյանը, և անձրևով ու մշուշով լցվել էի ես, որբանոցը, Երևանը, աշխարհը» (II, 364):

Պատանեկական հափշտակումներից ամենախորն ու տևականը պատկանում էր «Մթնշաղի անուրջներին» և պատահական չէ, որ Մահարու ամենատերյանական, սրտառուչ «Կածան մենավորը» նվիրված է սիրելի բանաստեղծի հիշատակին.

Կածա՛ն մենավոր,
Համի հոգին իմ տար
Մինչև գիրկդ անդորր,
Ու մինչև անտառ:
Հեռանալ մի օր
Այսպե՛ս անհաղորդ,
Անեզր ու դանդաղ
Մշուշի նավով,
Ցավո՛վ հեռանալ,
Կածա՛ն մենավոր... (I, 46):

Որբանոցի պատերի ներսում եռուզեռի մեջ էր «տեղայնական» գրական կյանքը: Պատանի որբերը բռնկվել էին ստեղծագործական կրքով: Նրանց հուզում էին հայրենիքի ու սիրո թեմաները, որոնք արծարծվում էին անվարժ գրիչներից հատուկ վճռականությամբ ու կրում չմարսված ազդեցությունների կնիքը: Հետագայում, բնութագրելով ժամանակի, ինչպես նաև որբանոցային գրական աշխարհի «դժգույն ու աղքատ» պոեզիան, Մահարին անվանում է դա «գաղթականական» (II, 364):

Տասնչորս տարեկան էր Մահարին, երբ տպագրված տեսավ իր բանաստեղծություններից մեկը «Աշխատանք» (1917 թ. № 58) թերթում: «Հուզված ու տագնապահար», «թերթը դրոշակի նման գլխից բարձր բռնած», նա մտնում է որբանոց: «Պատանեկություն» կենսագրական վիպակում Մահարին գրում է, որ ահա այդ օրվանից նրա մեջ ամրապնդվում է իր անուրը թերթի էջերին տեսնելու ցանկությունը:

Պատանի ստեղծագործողի տպագիր առաջին բանաստեղծությունը նվիրված էր հեռավոր, անվերադարձ անցյալին, հարազատ տանը, որի թոնրատան բաց երդիկից «անուշ օրորով, հեզուն ու նազուն» թափվում էր ձյունը, իսկ ինքը կատվի հետ միասին ծվարած տաք թոնրի կողքին լսում էր նրա մեջ դրված պոստուկների երգը.

—Չը'խկ, չը'խկ,—կծեծեն մեր դուռը ահա,
Հո'յ-հո'յ, քեռիս է բաշղով ծածկված,
Մինչ պառավ կատուն քովս կխորթա.
Ու կիջնա ձյունը մեր երդիկեն բաց...

Այս մանկան հուշ-բանաստեղծության մեջ պատկերավոր մտածողության, ապրումի փաստացիության գրավականներ կան:

Կարելի՞ է արդյոք, այս հիման վրա, Մահարո՛ւ իբրև բանաստեղծի ծննդյան տարին համարել 1917 թվականը: Թերևս, ոչ: Եվ ահա թե ինչու:

1959 թվականին Մահարին տպագրության հաճաճեց «Հնձաններ» բանաստեղծությունների ժողովածուն, ուր հնարավոր եղավ «Մրգահատում» գետեղված և մամուլում ցան ու ցիր հրատարակված բանաստեղծությունները ի մի քերել, ենթարկելով խիստ ընտրության: Ամենավաղ շրջանի բանաստեղծության տակ նա դրեց 1919 թվականը: Նույնը կրկնվեց 1966 թվականին՝ Երկերի ժողովածուի առաջին հատորում: Այսպիսով, հասարակության դատին ներկայացնելու արժանի նա գտավ այն բանաստեղծությունները, որոնք գրվել են 1919 թվականին, որը և պետք է համարվի Մահարու բանաստեղծական գործի սկզբնաղբյուրն տարին:

2

Ինչպիսի՞ն էր սկսնակ բանաստեղծի ստեղծագործական «ուղեբեր» 1917—1919 թվականներին, որը չդիմացավ Մահարի-խմբագրի խիստ քննությանը: Դա այն բանաստեղծությունների գումարն էր, որոնք տպագրվել էին «Վան-Տոսպ», «Աշխատանք», «Հորիզոն», «Ժողովուրդ» թերթերում ու ամսագրերում՝ Գ. Արփունի, Գ. Միհրունի, Գուրիս, Գուրգեն և վերջապես՝ Գ. Մահարի կեղծանուններով: Իր այդ տարիների բանաստեղծությունների ու նրանց ոգուն համապատասխանող գրական կեղծանվան ստեղծման մասին Մահարին գրում է. «...երրորդը՝ ամենասարսափելի բանաստեղծությունը՝ լույս տեսավ «Վան-Տոսպ»-ում, «Լքում» վերնագրով, որն օժտված էր փմվղիստական դպրոցի բոլոր ախտահիշներով. այստեղ մի կողմից Տրամության արքաները լքումի սև ժայռին քով փաղփում դաշույններով մորթում են ոսկե հույսեր, ունայնությունը փորում է իր ահուն թե անհուն փոսը, իսկ մյուս կողմից խոհերս վերադառնում են «Մոռացումի հովիտեն»... Զանձրացած «ունի»-ներից, այս բանաստեղծության տակ ես ստորագրեցի «Գ. Մահարի», ելնելով բանաստեղծության մոայլ ոգուց» (II, 218):

Դա 1918 թվականն էր: Հարազատներին՝ մորը և եղբայրներին այցի եկած Մահարին, Վանից Թիֆլիս տեղահանված «Վան-Տոսպ» թերթի խմբագրի հովանավորությամբ, տպագրում էր իր «Հեթանոսական խոյանքներ» բանաստեղծությունների շարքը: Պատանի բանաստեղծին նկատեցին: «Վան-Տոսպ» թերթում լույս է տեսնում մի գրախոսական, ուր հռովմագիրն այն միտքն է հայտնում, թե «թուրքահայ որք գրականությունը որք մահարիներով պիտի ծաղկի» (II, 218):

Այդ տարիների իր ստեղծագործական «ուղեքեռի» մասին Մահարին թողել է մի այլ վկայություն ևս, որն անմիջականորեն առնչվում է Չարենցի ու Մահարու հոգևոր կապի, ազնիվ ու մեծ բարեկամության ակունքների հետ: «Երիտասարդության սեմին» վեպի «Եղիշե Չարենց» գլխում Մահարին հիշատակում է աշակերտական տետրակների մասին, որոնք լիքն էին բանաստեղծություններով: Մինչև 1959 թվականը սրանցից շատերը մնացել էին անտիպ և միայն «Հնձաններ» ժողովածուում գետեղվեցին «Արտամետյան գիշերներ» շարքում:

Ի՞նչ էին իրենցից ներկայացնում այդ բանաստեղծությունները:

Ինչպես աշխարհի շատ բանաստեղծներ, այնպես էլ Մահարին, մինչև կգտներ իր բանաստեղծական ուրույն ուղին, անցավ ավելի կամ պակաս կայուն ու երկարատև, պատահական կամ օրինաչափ գրական ազդեցությունների բովով:

«Արտամետյան գիշերներ» շարքի բանաստեղծությունները գրված են սիմվոլիզմի՝ 20-րդ դարի սկզբի գրական ցայտուն դպրոցներից մեկի շնչով, որը կարող էր «փոխանցվել» սկանալ բանաստեղծին ոչ թե սկզբնաղբյուրներից, այլ Մեծարենցի, հատկապես Տերյանի ու վաղ շրջանի Չարենցի ստեղծագործությունից: Պատանի Մահարու բանաստեղծությունները լի են մահվան, վերջին սիրո, մեծ կորստի, մահացող երգերի թախծոտ զգացմունքներով.

Դու մի նուրբ աղջիկ ես,
Դու մի սև վերջալույս,
Ես քո դեմ կապույտ կայմ,
Նրբաթև, միգասույզ...

Մի օր, երբ կլռեն ծովերը մշտաբթուն,
Ծղրիդները կերգեն պարտեզում ու արտում,
Մի օր, երբ լեռներում արևը կքնի,
Ծերացած լուսինը մահվան ծովը կընկնի,

Կապույտ կայմը հոգնած
Կկորչի մթնասույզ,

Դու ստոա՛ծ կմնաս,
Դու մի սև՝ վերջալույս... (I, 12):

Աշխարհը բանաստեղծին թվում է խորթ ու օտար, նա փակվում է իր «խենթ հոգու քաղաքում», ուր «մեռնում են սրտակեզ երգերը»: Սիրո «կապույտ նազանքների մոժում» է որոնում նա այն, ինչ «վաղուց-վաղուց մոռացվել է», սակայն անգամ իր սիրտը դարձել է ցանց, ուր երգեր «դառն ու անսիրտ» պիտի լան «որք ու դժգոհ» (I, 4): Եվ ամեն ինչ թվում է ապարդյուն. «Մթնշաղի կապույտ թևն՝ արևի ոսկին, ձորում ջրերը հնչուն, շրջումը հասկի և ուղիները ճերմակ, ուղիներն անծայր» (I, 10): Կորել, մոլորվել է սերը իրիկվա մշուշում, խաբել են իրեն «արևի ոսկին», «հասկերի շրջումը» (I, 10):

Հուսահատության, անվերադարձ կորուստների, մենակության տրամադրությունները բնորոշ էին նախահեղափոխական հայ քնարերգությանը և ունեին սոցիալ-քաղաքական խոր արմատներ: Մահարու համար այդ արմատները նաև սեփական կենսագրության էջերն էին. հայկական ջարդեր, գաղթ, որբանոց, համաճարակ, քաղց: Սրանց գումարվում էին նաև պատանեկան ցանկություններն ու ձգտումները, կյանքի խաբկանքների սուր զգացողությունը, որոնց գեղարվեստական մարմնավորումը եղավ «կորած երջանկության ոսկե բանալիի» պատկերը՝ ստեղծված նույն՝ 1920 թվականին.

Փնտրեցինք երկար ոսկե բանալին,
Չար կյանքում չկար ոսկե բանալին:

Մենք շղթայվեցինք մեկ-մեկու բախտին,
Ծղթան բաց՝ չկար ոսկե բանալին:

Ու բաժանվեցինք կյանքի մեծ ճամփին,
Երկուսս էլ գտանք ոսկե բանալին:

Երբ հանդիպեցինք, շղթան կորել էր,
Մի կորած բախտ էր ոսկե բանալին... (I, 8):

Ինչպես Տերյանն ու Մեծարեցը, Մահարին ևս ցուցաբերում է հակում դեպի բանաստեղծությունների գունալին, հնչյունալին ձևավորումը (ինկրուստացիա), նախընտրությունը տալով կապույտի երանգների, սևի ու սպիտակի հակադրությանը, ոսկեգույնին («սպիտակ ճամփա», «սև վերջալույս», «կապույտ կայմ», «մթնշաղի կապույտ թև», «արևի ոսկի» և այլն): Հնչյունները մաքուր են ու ջիմջ, խորության, տարածության պատրանքով («մոխրագույն հեռավոր զանգեր», «անլուելի երգ, զանգ ղողանջուն», «ձորի ջրերը հնչուն» և այլն):

Տերյանական ոգով է լուծվում բնության երևույթների ու սեփական ապրումների փոխկապակցությունը. ապրումը գուգորդվում է բնականների հետ, որն իր հերթին գունավորվում է մարդկային զգացումներով.

Ձյուն նագուն, մեղմօրոր ու խաղաղ՝
Երկնքում մահացած թռչունի
Փետուրներ, փետուրներ՝ Երբամաղ,
Ու կարծես սկիզբ ու վերջ չունի:

Ինձ տիրել է հիմա մի անուծ,
Մի անգոր, ամոքող մաքառում...
— Կանցնի այս ձմեռը վաղ թե ուշ,
Ու կգա արևոտ մոր գարուն:

... Երկնքում թռչուններ են մեռել,
Մաղո՛ւմ են փետուրներ հեռավոր,
Սուգվում են մշուշում դաշտ, լեռներ.
Ձյուն նագո՛ւն, ձյուն խաղա՛ղ, մեղմօրո՛ր... (I, 7):

Մահարու այս բանաստեղծությունների անմիջական քննադատը, ճակատագրի երջանիկ բերումով, Չարենցն էր: Երբեմն դատը դաժան էր լինում. «Անհամբեր ու ջղային կարդաց,—հիշում է Մահարին,— շուտ տվեց, էլի կարդաց, չհավանեց, անցավ, կրկնեց և մատը դրեց մեկի վրա.

— Ա՛յ, այս մեկը լավ է...

Արտասանեց առաջին «տունը»... (II, 371):

Ահա այն բանաստեղծությունը, որն արժանացել էր Չարենցի հավանությանը.

Փռել եմ քո կապույտ նագանքների մուծում
Ինչ որ վաղուց-վաղուց մոռացել եմ, խառնել
Հին օրերի երգին, հին օրերի փոշուն:

Տխրադալուկ դեմքի քո գծերը Երբին
Ու քայլերիդ փափուկ շենքերը հուզիչ,
Որպես կապույտ մշուշ փարվում եմ իմ դեմքին:

Ինձ հուզում են ճերմակ քո ձեռները բեկուն,
Ու խոսքերդ փութկոտ, խոստումները քո ջերմ
Մեղմ հնչում են կապույտ իրիկնային միգում...

Ու ժողվում են կապույտ նագանքներիդ մուծում
Ինչ որ իգուր ու զուր ցրել եմ ու թողել
Հին գյուղերի ճամփին, ճամփաների փոշում... (I, 5):

Մեծ բանաստեղծի «բարի ուշադրությունը» ոգևորում է Մահարուն:

Յ

Հոկտեմբերյան հեղափոխության առաջին զանգերը Մահարին լսեց Վլադիկավկազում, ուր, միանալով հոր նախկին ընկերներից մեկի՝ Մ. Կաքավյանի ընտանիքին, փախել էր թուրքերի կողմից Թիֆլիսի եմթադրվող գրավումից: Դեպքեր, դեմքեր, մեկը մյուսից խաչտաքղեսու ու նշանակալից, և ամենազվախիորը՝ ոռոսական հեղափոխության գաղափարներով տոգորված կովկասյան քաղաքների ըմբոստ տրամադրություններ, որոնք անմիջական արձագանք էին գտնում բանաստեղծի տպավորվող հոգում:

Մահարու հանդիպումը աշխարհի հեղափոխման անհրաժեշտության հետ անակնկալ չէր: Այն նախապատրաստվել էր որբանոցային կյանքի բովերում, սակայն այստեղ էլ Չարենցը խաղաց ուսուցչի իր դերը:

Չարենցից ստացած իր տպավորությունը Մահարին համեմատել է «ոռմբի պայթյունի» հետ: Նա ներկա է եղել այն դասախոսությանը, ուր ի լուր աշխարհի հայտարարվում էր մոր բանաստեղծի՝ Եղիշե Չարենցի ծնունդը: Օրեր անց կարդացել էր նրա «Դանթեական առաապելը», «Սոման», «Ամբոխները խելագարվածը»: «Նոր էր այդ աշխարհը, իրերը, ոիթմը, պատկերները, գույներն ու ստվերները: Նոր էր աշխարհը, առնական, խորին»,—խոստովանել է Մահարին (II, 365):

«Ի՞նչ գազելի վախտ է... Ուրիշ բան է հարկավոր հիմի, ա՛յ տղա...

Գազելն ինչ է որ... մեկ է թե՛ սպիչկա վառես, գցես... պաժառ կարա՞ս տալ, պաժառ...» (II, 367—368),—այրվում էր Չարենցը և հրդեհում շրջապատողներին: Թերևս այդ պահին ամեն ինչ չէ, որ հասավ Մահարու գիտակցությանը, սակայն անհանգստության կրակը բռնկվում է նաև նրա մեջ. նա կանգնում է անշրջանցելի խնդիրների դեմ-հանդիման, ջանում հասկանալ շրջապատող կյանքի իրադարձությունները, կողմնորոշվել: Այդ ժամանակ Մահարու երևակայության մեջ հեղափոխությունը երևում է չարենցյան հրեղեն ձիերի տեսքով.

Թոչ՞ում են, թոչ՞ում են անվերջ, սրընթաց
Կարմիր ցծույզները, բաշերը-փրփուր,
Վառվում, հրդեհվում են հետքերը նրանց —
Կարմիր ցծույզները հրդեհ են ու հուր...²

² Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 163:

Մահարու աշխարհայացքի ձևավորման խնդրում պակաս չէր մակ կոմունիստական երիտասարդական «Սպարտակ» կազմակերպության անդամ, հետագայում Երևանի կուսքաղկոմի և Հայաստանի Կ(Բ)Կ Կենտկոմի առաջին քարտուղար Ա. Խանջյանի դերը։ Մահարին իր կենսագրական վեպերում ու հուշերում գրում է այն գաղափարական մթնոլորտի մասին, որը տիրում էր նրանց զրույցների ժամանակ։ Ծիշտ կողմնորոշվելով, Խանջյանը գտել էր այն բանալին, որով կարելի էր բացել որբության տարիներին մեկուսացած, աշխարհին թախծոտ աչքերով նայող պատանւի բանաստեղծի հոգին։ Այդ բանալին սիրված բանաստեղծների՝ Չարենցի, Թումանյանի, Իսահակյանի պոեզիան էր.

«—Տերյանին սիրո՞ւմ ես։

Ես հիշեցի Վլադիկավկազը, Աբրահամ Գալսյանին, նրա մուլն հարցը։

— Սիրում եմ...

— Հիշի՞ր,—շարունակելով խաղալ տերևի հետ՝ ասաց նա,—ժամանակակից երկու մեծ բանաստեղծներ՝ Վահան Տերյանը և Չարենցը բոլշևիկներ են։

— Իսկ Թումանյա՞նը,—հարցրի ես։

Աղասին մտածեց։

— Չի կարող պատահել,—ասաց նա, կարծես ինքն իրեն,—որ Թումանյանը հետագայում չընդունի Սովետական իշխանությունը։

— Իսահակյա՞նը,—առաջ գնացի ես։

— Իսահակյանն էլ ժողովրդական բանաստեղծ է.. պիտի անցնի մեր կողմը,—պատասխանեց Աղասին խոր, վարակիչ հավատով...» (II, 405)։

Ահա, այսպե՛ս, մի կողմից կյանքը, մյուս կողմից Չարենցն ու Խանջյանը ընդարձակում են Մահարու աշխարհայացքի հորիզոնները։ «Դասերը» գուր չէին անցնում՝ սերմերն ընկնում էին պարարտ հողի մեջ։ Սակայն կկարողանա՞ Մահարին մինչև վերջ հաղթահարել դաժան տարիներին ծնված տխրությունը, սթափ և առողջ հայացք նետել կյանքի վրա։ Այս հարցին մենք կանդրադառնանք քիչ ուշ, իսկ այժմ որոշ է մի բան՝ թախծի ու մշուշի միջից դուրս են պոռթկում կյանքի հանդեպ վստահության, սիրո ու ջերմության խոսքեր.

Ես երգում եմ, լսի՛ր, ես քո ձայնն եմ լսել,
Լսիր, ե՛ս եմ կանչում,
Թե՞ քո ձայնն է հնչում,

Դու լավում ես այնպես, կարծես ես եմ խոսել,
Հայացքներիդ կանչում կարկաչում եմ ես էլ... (I, 23):

Կյանքի նրբանցքներից նրա լայն պողոտաները դուրս գալու համար պետք էր նախ՝ պարզել սեփական դիրքը դեպի այն նորը, որը ուժգին թափով ներխուժում էր Հայաստան աշխարհը, ապա նաև «վերանայել» երեկվա որդեգրած, բայց արդեն նեղ թվացող բանաստեղծական ձևերի կապանքները:

Մահարին, առաջին հերթին, մի «տխուր վճռականությամբ» հրաժարվում է իր այդ տարիներին ստեղծած բանաստեղծություններից.

Օտա՛ր եմ իմ հին երգերին հիմա,
Նրանց նայում եմ տխուր, ակամա:

Ջիճջ հնչյունների կարկաչուն այդ չուն
Հեզունում է ներկան, ինձ չի՛ նաճաչում:

Նրանց երգել է պոետ մի աններ,
2Է՛ր տեսել ծաղիկ, արև չէ՛ր տեսել... (I, 24):

Իհարկե, սա չափազանցություն է: 1918—1919 թթ. մամուլի էջերում տպագրված, ինչպես նաև «Արտամեայան գիշերներ» շարքի թեկուզ ազդեցություններ կրող բանաստեղծություններում կա անկեղծություն, գեղարվեստական խոսքի նուրբ զգացողություն, բանաստեղծական կերպար ստեղծելու կուլտուրա, որը ժառանգված էր հայրենի քնարերգության հարուստ ավանդներից և որը այնպես պակասում էր իր սերնդակիցներից շատերին:

Ինքնաքննադատական այս հայացքից էլ Մահարու կյանքում սկըսվում է ստեղծագործական նոր փուլ՝ իր դրական ու բացասական դրրսնորումներով:

4

Հեղափոխության հաղթանակը Մահարու կյանքում ունեցավ շրջադարձային նշանակություն: Նախ փուլովեց հին աշխարհը, որի դառնությունները նա զգացել էր սեփական մաշկի վրա, և, ապա, հիմք դրվեց հեղափոխության թեմաներին նրա ստեղծագործության մեջ: Վերջացավ նաև որբանոցային ողիսականը... Մահարին մեկնում է Ալեքսանդրապոլ՝ այնտեղի «սկսուտանոցում» գրադարան կազմակերպելու համար: Այստեղ նրա հորեղբայր Պանոսիչի հովանու տակ էին եկել նաև մայրն ու եղբայրները:

Այդ տարիների Ալեքսանդրապոլը գավառական քաղաք էր՝ «մոր-
մոք ու լուռություն»։ Մահարու միակ միութարությունն էր կայարանային
եռուզեղը, ինչպես ինքն է գրում, ժամանող և մեկնող գնացքների ճի-
շերը, անակնկալ հանդիպումները։ Այդպիսի անակնկալ հանդիպում-
ներից մեկը Աղասի Խանջյանի հետ արժանի է հիշատակության։
Խանջյանի ու Մահարու կարճ ռեպլիկներից հալտնի է դառնում, նախ,
բանաստեղծի՝ «Բանվոր» թերթում սրբագրիչ աշխատելու փաստը, աշ-
նուհետև ուսումը համալսարանում շարունակելու միտքը, որը հուշում
է կյանքի առաջին գծով քայլող Խանջյանը։

Դեպի հեղափոխությունը հակված Մահարին գեղարվեստական
նոր միջոցների որոնման մեջ է։ 1920—1922 թվականներին գրած բա-
նաստեղծությունները դեռևս սլատկանում են գեղարվեստական հին
դպրոցին, թեև այս ձևի մեջ էլ նա ջանում է դնել նոր բովանդակու-
թյուն։

Գավառական Ալեքսանդրապոլը չէր կարող նոր ուղիներ հուշել
երիտասարդ բանաստեղծին, չնայած արթնացնում էր գավառական
տաղտուկը պայթեցնելու հախուռն ցանկություն։

Նորը, հեղափոխականը Մահարու գիտակցության մեջ կապվում է
չարեմցյան ուղիների հետ՝ առնական ու պայծառ, իսկ Ալեքսանդրա-
պոլը՝ «փոշոտ ու միրհում», գրողի փեշերից կառչած դեպի հինը քա-
շող մի զանգված էր։ Բարձրանում է ըմբոստ երգերի մի ալիք, որ
ոռմբեր են պայթում, շչակներ են սուլում, երկաթն է արշավում, որ
կործանի հին կյանքը։ Իսկ բանաստեղծի հոգին՝ «անհամգիստ ու ալե-
կոծ հրապարակ է, զանգը՝ փողոց», երգերի հասցեատերը՝ ողջ երկիրը։

Օ՛ր, Ձերն է, օ՛ր, Ձերն է էսօրը,
Ոտքի ե՛՛ր, գազագիր, պայթիր,—

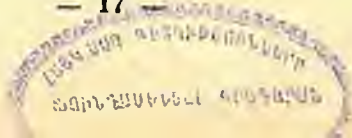
Կոչ է անում պատանի բանաստեղծը համաշխարհային պրոլետարիա-
տին և հավաստիացնում, որ իր հոգին «միշտ պայծառ, հզոր, հուր է
ապրել» ու

Նետել է հորձանք աշխարհի վրա,
Զարթնումի դրոշ ու կանչ ու թև...

Քաղքեցիների նյարդերը չպետք է դիմանան նրա՝ «գալիքի ան-
խուսափելիության մասին չուզումն երգերին»։

Դա 1923 թվականն էր։

«Մարտակոչում» մեկը մյուսի ետևից տպագրվում են հեղափոխա-
կան ոգով հագեցած բանաստեղծությունները, քաղաքական թեմանե-



րով ֆելիետոնները (№ № 43, 54, 73, 76, 102, 168 և այլն), ագիտ-
օպերետներից առաջինը՝ «Խնդիր մ'նալ առեքը»: Ընթերցողի դատին
են հաճնվում «Հեղափոխություն» պոեմից առանձին մասեր:

Այս շրջանում Մահարու ամենաբնորոշ ստեղծագործությունն է
քաղաքացիական պատերազմին ու կարմիր բանակի կողմից Երևանի
գրավմանը նվիրված «1920?—1923!» պոեմը:

Ըստ ձևի, դա ընդարձակ մենախոսություն է, ուր քնարական հե-
րոսի ապրումները ունեն սոցիալ-քաղաքական ստույգ նկարագիր:

«1920?—1923!» պոեմը բաղկացած է մի քանի գլուխներից՝
«Սկիզբ», «Մշուշ-կարմիր», «Հետո», «Բուսյակ», «Արնոտ դունչեր»,
«Միգում կարմիր լամպեր», «Քաջքայման անձրևներ», «Սուլիշ-ազդա-
նշան», «Ողջույն», «Արևը՝ Կարմիր աֆիշա», ինչպես նաև էպիլոգ-վեր-
ջաբանից:

Պոեմի քնարական հերոսը գտնվում է սահմանագծի այն կողմում,
ուր արնահոտ ու հարբած մեռնում է հին աշխարհը, որը ցանցապատել
է նրան անտեսանելի թելերով, մթագնել գիտակցությունը ու գցել պան-
դոկի կեղտոտ հատակին: Նա գերմարդկային ճիգեր է գործադրում՝
ազատվելու գինարբուքի հեղձուցիչ մթնոլորտից ու, ըմբոստանալով
այդ աշխարհի դեմ, «խուլիգանություն» է անում:

Գնամ հիմա բուսյակի պես ընկնեմ փողոց ընկեր գտնեմ,
Ու մտնեմ բաց դռներից ներս հաց ու գինի ու կին գտնեմ,
Ու կիսահարք՝ կեպիս ծած, ծեծեմ դարպաս ու լուսամուտ,
Բռնեմ, խեղդեմ հենց ով դուրս գա ու հեկեկած դռների մոտ
Ու ջարդոտեմ լամպերը մառ նեղ, հետընկած փողոցների...

Հերոսի ապրումների դրամատիզմը շիկանում է այն գիտակցու-
թյունից, որ նա ուշանում է, կարող է չհասնել հեղափոխության քայ-
լերին:

Հիմա արնոտ թոքերով ճշում ենք՝ մեզ էլ վառեք,
Դուրս քաշեք մեզ վիհերից, հրաշագործ ընկերներ...

Սակայն, ավա՜ղ, ուշացավ, չկարողացավ ձուլվել հեղափոխության
շարքերին, հեղափոխությունը անցավ կողքով և միայն իր «հրաշագործ
ձեռքով» դիպավ նրան:

Ու հետո ցավ մի ծուլ...

Մահարին չի լքում իր հերոսին այդ ծանր կացության մեջ:

Հին աշխարհի դեմ ծառացած մարդը ներքին ուժ ու կորով է գրտ-

նում՝ ազատվելու «ցավերից մաշող ու մշուշ»: Սակայն իր հետագա անելիքի մասին նրա պատկերացումները նախվ են և հագեցված «կոսմիկական» հումանիզմով.

— Ի՞նչ եմ որոնում անմիտ հույսերով
Այս խաղաղ ճահճում, մթնում անկրակ...
Ելնել, հեռանալ այս անհար կյանքից,
Մի անտունի հետ գնացքը ճատել,
Մի ողջույնի տեղ հագարը ցրել,
Թողնել օրերը սև, դառնակսկիծ:
Չգգալ, որ կյանքը հին Նեոն է հիմել,
Սիրել մարդերին հեռավոր ու մոտ:
— Ողջո՞ւյն քեզ, ընկե՛ր, ծանոթ, անծանոթ,—
Օտար ցավերի հետ եղբայր լինել...
Խեճո՞ւյն պայքարներում գտնել ամոքում,
Անտունների հետ գալիքը հիմել.
Ցուրտ ճահճներից անծանոթ լինել,
Եվ իջևանել էժան պանդոկում:

Տարերային բողոքը հանգում է նույնքան տարերային զգացմունքների տարափին. «հոգին—մի կարմիր թռչուն՝ փարվում է արևին», «սիրտը՝ ողջույնի դրոշ», որը խառնվում է հայրենիքի կրակներին, «խառնվում, զրնգում» նրա «բախտի առաջ»: Եվ ավելի քան բնորոշ է այդ հոգեբանական վիճակի վրա նետված զարմացական-հիացական հայացքը. հենց այսպես են դիտվում քնարական հերոսն ու ինքը, հայրենիքը, նրանց ճանապարհը՝ «անգիտակցությունից... փոշոտությունից» դեպի համամարդկային իդեալների ըմբռնում.

Ի՞նչ եղավ, էս ի՞նչ եղավ, հրա՞շք էր կատարեցի,
Հրաշքո՞ւյ էս հասա Ձեզ մոտ.
Հրաշքո՞ւյ դու, իմ երկիր, օ՛ր փոշոտ իմ Նայիրի
Կանգնեցիր ու զնգացիր թներով հզոր...

Պոեմում տեղ են գտել համաշխարհային հեղափոխության, միջազգային պրոլետարիատի հաղթանակի գաղափարները:

Եվ՝ վերջաբանը: Նա չի ավարտում պոեմի բավականին պարզ սյուժետային գիծը, այլ բացահայտում է երկի գաղափարական բովանդակությունը, հիմնական պաթոսը.

Թող իմ պոեմը թռչի Ձեր դռների վրա փակ,
Պատուհանները ջարդի ու թող զնգա հրափայլ...

Թող պոեմը դառնա «ցնցում ու հուզում», «զարթնում», «թնդանոթի պես պայթի», դառնա «սուլիչ ու դրոշ», «շփոթ ու շառաչ» և «քանդի շղթա առ շղթա կապերը հին ու արնոտ»:

Զնայած շատ ու շատ «մեղքերին», Մահարու անդրանիկ պոեմը խոսում է գրողի հասարակական-քաղաքական բանիմացության, հեղաշրջման ներքին էությունը մարդկային հոգեբանության միջոցով արտահայտելու ձգտումի մասին. հեղափոխությունն այստեղ դեռ շքերթ է դրսևում, սակայն նա կա անհատի մեջ ու վերափոխում է նրան:

5

1923 թվականի աշնանը Մահարին տեղափոխվում է Նրևան և այստեղ իրագործում Խանջյանի խորհուրդը: 1923—1924 թվականներին նա համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի ուսանող է, Հայաստանի պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի անդամ, «Մուրճի» և, մասնավորապես, «Մարտակոչի» ակտիվ թղթակից, «1920?—1923!» պոեմի, բանաստեղծությունների ու պոեմների «Տիտանիկ» անդրանիկ ժողովածուի հեղինակ:

«Տիտանիկ» (1924) ժողովածուն, որը կրում է Մահարու ստեղծագործական վաղ շրջանի բանաստեղծական օտարոտի ձևերի կնիքը, մի կողմից լրացնում է մեր պատկերացումները «Մարտակոչ» ամսագրում տպագրված նրա բանաստեղծությունների և «1920?—1923!» պոեմի գեղագիտական միտումների մասին, մյուս կողմից ցուցադրում մի այլ Մահարու, որի ինքնահաստատումը պետք է շարունակվի հետագա տարիների բանաստեղծություններում:

Զարգացման մի փուլի մեջ՝ երկու հուսանք: Նրա քնարի երկու ջիղը կոնտրաստային է, սակայն ոչ թե ներքին բովանդակության առումով, այլ նույն բովանդակության տարբեր դրսևորումների: Ինքնության լարված որոնումները XX դարի սկզբի բանաստեղծության աղմկոտ օվկիանոսում եթե մի դեպքում բերում էին բանաստեղծական գտարյուն արժեքների հայտնագործումներ, ապա երկրորդ դեպքում վկայում էին վրիպումների մասին:

Հենց սկզբից ասենք, որ երկու դեպքում էլ Մահարին նույն Մահարին է՝ ամուր կանգնած հինը հերքելու և նորը հաստատելու հողի վրա: Համարժեք չեն ստեղծագործական եղանակները, և դա բնական է թվում նոր կյանք մտած, ստեղծագործական ինքնուրույն ուղի որոնող երիտասարդի համար:

Աշխարհի հետ հաշտություն կնքելու, նրա պայքարներին լծվելու

ձգտումների իրագործմանն օգնեց բանաստեղծի մեջ այս տարիներին արթնացած անվեհեր սերը դեպի հայրենիքը, նրա հողը, անցյալն ու ապագան, մի զգացմունք, որը Մահարին կտանի իր հետ մինչև վերջ և որը կդառնա նրա ստեղծագործության հիմնական առանցքն ու սլաթոսը:

Մահարին Հայաստանին ձոնում է արտառույշ բանաստեղծություններ՝ «Գազել Հ.Ս.Խ.Հ.», «Գազել Երևան», որոնք առաջին անգամ տպագրվում են «Տիտանիկ» գրքի «Ողջակիզվող գազելներ» շարքում:

Հայաստանին նվիրված բանաստեղծությունները վկայում են այն խոր հոգեբանական տեղաշարժի մասին, որ սարկեց երիտասարդ բանաստեղծը 20-ական թվականների հենց սկզբին:

Հարազատ եզերքից արմատախիլ արված ծիլը Խորհրդային Հայաստանի արգավանդ հողում նոր արմատներ է արձակում:

— «Երիտասարդության սեմին» վեպում Մահարին հիշում է այն ժամանակները, երբ հայրենիքի զգացմունքը տիրաբար խոսեց իր մեջ. «...Գնում եմ «տուն»: Թողած մորս, եղբայրներիս, բարեկամներիս, Թիֆլիսը, փոքրիկ խանութը՝ լեցուն մրգերով, մայրիկի և Երան քույրիկի համեղ ճաշերը, գնում եմ «տուն», Երևան, որբանոց, մեռում եմ ինձ նորից ցրտի ու քաղցի ճանկը: Բայց այնտեղ.. Երևանն է, հասկանո՞ւմ եք, թե ինչ է նշանակում Երևան...» (II, 326):

Կորցնելով հայրենի Վանը, նա վերստին հայտնաբերում է այն Երևանում: Սահմանները ընդլայնվում են, հայրենիքի կանչը ալվելի խորն է արձագանքում հոգում.

Հուր են հիմա գծերդ, ո՞ր եմ հիմա հեռանում,
Օրդդ հորձանք է դարձել, ո՞ր եմ հիմա հեռանում:

Ահա ես ետ եմ գալիս, ու թվում է, թե դու էլ
Հինը երազ ես կարծել, ո՞ր եմ հիմա հեռանում:

Ահա զվարթ զնգում ես ջրանցքներիդ հորձանքում,
Ու մշուշդ անցել է, ո՞ր եմ հիմա հեռանում:

Ու ցնդել են օրերում տագնապները քո անդեմ,
Ինչ որ ծանր էր, ինչ որ ծեղ, ո՞ր եմ հիմա հեռանում:

Երկի՛ր իմ հուր ու հզոր, թո՛ղ զան, փակեն իմ ճամփան
Քո հրազան բոցերը, ո՞ր եմ, ո՞ր եմ հեռանում...

(I, 181):

Ինչպես այս գազելում, այնպես էլ «Հայաստան» բանաստեղծու-

թյան մեջ Մահարին կերտում է հայրենիքի պատկերն իր երկակի էության՝ անցյալ և ներկա: Դա արդեն արգասիք է հասուն մտքի, որի առջև բաց է կյանքի դիալեկտիկան, նրա թաքնված իմաստը՝ հակասությունների միասնությամբ:

Դեռևս 1922-ին, «Գազել Երևան» ու «Գազել Հ.Ս.Խ.Հ.» բանաստեղծությունների ստեղծումից երկու տարի առաջ, Մահարին «կարող էր» հայրենիքի մասին գրել հետևյալ բառերով.

Երկի՛ր իմ, փխսված երազ—այն մեծ քաղաքում...³

Բայց ահա, անցնում է մեկ-երկու տարի և այդ ընթացքում Մահարին ոչ միայն կարողանում է ըմբռնել երկրի կյանքի ամենաբնորոշն ու էականը, այլև սեփական ձայնով խոսել.

Օ', հրապիրտ ու հրակեզ, լուսապայծա՛ր իմ Հայաստան,
2ի՛ մոռանա պոետը քեզ, լուսապայծա՛ր իմ Հայաստան:
Օ', գյուղերդ՝ միգում կորած, ճամփաներդ՝ նեղ ու փոշոտ,
Ու սիրտը քո վառ ու բոսոր, լուսափայծա՛ր իմ Հայաստան:
Որքան չար էր մութը անդեմ ու գիշերը որքան ճնշող,
Այնքան վառ էր զարթոնքը քո, լուսապայծա՛ր իմ Հայաստան:
Օ', սիրտը քո վառ ու հրկեզ՝ անմարելի խարույկի պես,
2ի՛ մոռանա պոետը քեզ, լուսապայծա՛ր իմ Հայաստան... (I, 185):

Կոնկրետ, շոշափելի հայրենիքի հանդեպ տաժած սերը օգնեց Մահարուն հաղթահարելու նաև այն հրապուրանքները, որոնք սխալմամբ ընկալում էր որպես նորարարությանը համարժեք բաներ:

«Տիտանիկ» գազելների որոշ մասը նվիրված է Գյումրիին, ինչպես նաև՝ Հովհ. Հովհաննիսյանին, Հովհ. Թումանյանին, Վ. Տերյանին, որոնց՝ ժողովրդի տառապանքներով լի երգերը «իջեցնում» էին երիտասարդ բանաստեղծին հողի վրա, ամուր կապում նրա ստեղծագործությունը ժողովրդական ակունքներին: Դրա արտահայտությունը եղավ 1924 թվականին առանձին գրքույկով լույս ընծայված «Գյուղերի երգը» պոեմը:

Այս տարիներին է գրվել Մահարու լավագույն գազելներից մեկը՝ «Գազել Վահան Տերյանին», ուր գնահատվում է ոչ միայն մեծ բանաստեղծի քնարը, այլև նրա հասարակական-քաղաքական գործունեությունը, կյանքը ժողովրդի ազատագրմանը նվիրաբերելու նրա սրխրանքը.

³ Գուրգեն Մահարի, «Տիտանիկ», Լենինական, 1924, էջ 52:

Երգում է բաց երկնքն, օ', տրտում Տերյան,
Դեղնալույս մի կրակով, օ', տրտում Տերյան:

Ահա փռել ես փռչիդ բաղաքի վրա,
Ու թախիծդ հնամյա, օ', տրտում Տերյան:

Ու վառել ես մշտապես անձրևների տակ
Խարույկդ կարմրակրակ, օ', տրտում Տերյան:

Ու սիրտը քո, դրոշակ, հողմերում ընկած,
Ծվառվա՛ծ մինչ լուսաբա՛ց, օ', տրտում Տերյան... (I, 183):

Այս գնահատականը ավելի քան նշանակալից է դառնում Տերյանի ժառանգության ժխտման միակիստական հորձանքի մեջ, որը որպես տենդ ապրել է հայոց գրական հասարակայնությունը 20-ական թվականների առաջին կեսերին:

Խոր ինքնագիտակցումով «Գազել Գուրգեն Մահարի» բանաստեղծության մեջ Մահարին ուրվագծում է իր բանաստեղծական ոգևորության հիմնական աղբյուրը՝ «նաիրական աշխարհը»: Գիտակցաբար, թե տարերայնորեն, Մահարին որսում է այն գլխավորը, ինչը 1924 թվականից սկսած, դառնալու է իր երգի առանցքը: Ամենակարևորը, կարողանում է այնքան հեռանալ սեփական անձից, որ հնարավոր է դառնում ինքնագնահատումը ուրիշի հայացքով, տեսնել իր «սրընթաց», նաև «քիչ ետ» մնացող, «իմաստուն» ու «քիչ էլ խենթ» էությունը և առանձնացնել իր քնարերգության ամենաբնորոշ գծերից մեկը՝ «սրտի ակոսը ոռոգելու» երանգը:

Մահարու ըմբոստությունը հնի, քաղքենիական սահմանափակության դեմ, որ ցայտուն կերպով արտահայտվեց արդեն ծանոթ «1920?—1923!» պոեմում, «Տիտանիկի» էջերում նույնպես դրսևորվեց տարերային ընդլզումներով:

Գրականագիտությունն այս երևույթը կապում է եսեմիցյան ազդեցությունների հետ, չնայած ինքը՝ Մահարին, ըստ իր վկայության. ոռու մեծ բանաստեղծի ստեղծագործությանը ծանոթացել է բավականին ուշ: Չարենցի մասին իր հիշողություններում նա թողել է հետևյալ տողերը.

«Ուշ աշմանային տրտում երեկո:

Հեռագիրը գուժեց Եսեմիցի ինքնասպանությունը:

Ես նրան չգիտեի:

Մի անգամ (Չարենցը—Ս. Բ.) կարդաց իմ մի քանի անտիպները և նկատեց.

— Եսեմիցյան շունչը խիստ զգալի է: Չե՞ս կարդացել:

Զարմանալի է: Կարդա: Շատ կսիրես: Կարդացի: Սիրեցի: Շատ սիրեցի...»⁴:

Դա 1925 թվականն էր: Ըստ երևույթին, «Ես նրան չգիտեի» խոսքը վերաբերում է ավելի վաղ տարիներին: Չեմ կարծում, թե Զարեհը «եսեմինյան շունչ» ասելով նկատի ունենար նրա ստեղծագործությունների ոչ թե քնարական լիցքը, այլ նրանցում արտահայտված «սյանդոկալին» ընդվզումների տարրերը, որոնք իրոք, առկա են 1922—1924 թվականների Մահարու մոտ:

«Եսեմինի այդ ժամանակաշրջանի (1917—1920—Ս. Բ.) ստեղծագործություններում հատկապես արտահայտվեց նրա բունտարական տարերքը,—գրում է Ս. Եսեմինի պոեզիայի գիտակ և գնահատող Կ. Զելինսկին: —Ըմբոստության ոգին, բունտարական ոգին միշտ ապրել է գյուղացիության միջավայրում և լայնորեն արտահայտվել բանահյուսության մեջ: Մ. Գորկին նկատել է, որ տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության պարադոքսներից մեկն այն է, որ այնտեղ բանաստեղծականացվում է ավազակի կերպարը, այսինքն այն մարդու, որը թալանում ու սպանում է՝ այնքան որ ուժեղ է հին կյանքը քանդելու գյուղացիության ծարավը: Եսեմինի մոտ մենք գտնում ենք խռովության, բունտարարության, անհնազանդության բանաստեղծականացումը դեռևս նախահեղափոխական երգերում: Սակայն Եսեմինի բունտարական տրամադրությունները,—հավաստիացնում է Զելինսկին,—սնվում էին ոչ միայն ժողովրդի հեղափոխական պաշքարով, նրանք ծնվում էին մանրբուրժուական այն բռնեմայում, գրական այն միջավայրից, որի հորձանքի մեջ էր գտնվում բանաստեղծը Մոսկվայում եղած առաջին տարիներին:

«Խուլիգան», «Խուլիգանի խոստովանությունը», «Սկանդալիստի բանաստեղծությունները», ահա այսպիսի վերնագրերով էին լույս տեսնում Եսեմինի բանաստեղծությունները: Նա ինքն իրեն նկարում է զգզված մազերով, «ուսերին նավթե լուսամփոփ՝ գլխի փոխարեն...»:

Եվ այսուհանդերձ, Եսեմինն իր բառերի մեջ այլ իմաստ էր ունում, քան մենք այսօր՝ «խուլիգան» հասկացողության մեջ... Եվ ինչպես որ քնքշության զգացումը պարուրվում էր կրոնական հագուստների մեջ, նույն այդ օրինաչափությամբ հուսաբեկության, տագնապի, չհասկացվելու և բողոքի զգացումները պարուրվում էին խուլիգանի կամ սկանդալիստի անհրապույր հագուստներում⁵:

⁴ Գ. Մահարի, Լոռույան ձայնը, Երևան, 1962, էջ 437:

⁵ С. Есенин, Собрание сочинений т. 1, М., 1961, стр. 27.

Մահարու բունտարական տրամադրությունները նույնացնել էսենցիանի հետ, ելնելով արտաքին արտահայտություններից, ճիշտ չէր լինի:

Տեղահանության սարսափները տեսած և զգացած Մահարին, ինչպես գիտենք, մեծանում էր Դիլիջանի, Երևանի որբանոցներում: Մանկության հիշողություններում մնացել էին սրտի համար հարազատ մահապետական կենցաղի պատկերները, սակայն դա գյուղացիական զտարյուն մահապետականություն չէր: Մահարին ծնվել էր Վան քաղաքում՝ այն ժամանակների առևտրական, հոգևոր, հասարակական-քաղաքական կյանքի քաղականին աշխույժ կենտրոնում: Վաղ հասակից նա իր մաշկի վրա զգացել էր սոցիալական անհավասարության և քաղաքական երկպառակության սարսափները, որոնց ուղղակի զոհն էր հայրը: Քաղաքը Մահարու բնական տարերքն էր, և նա չէր կարող ունենալ Եսենիցիի ոչ «ըմբոստության բունտարական ոգին», որը կապվում էր գյուղացիության միջավայրի հետ, ոչ էլ նրա քաղաքամերժ, հակաուրբանիստական տրամադրությունները («Ես գյուղի վերջին պոետն եմ», 1920, «Խորհրդավոր աշխարհ, իմ հիմնավորց աշխարհ», 1924 և այլն):

Եսենիցյան «խուլիգանի» ու թափառաշրջիկի հետ հանդիպումից գոյանում է հին, հեղձուցիչ աշխարհի դեմ «բունտի» խորհրդանշիչը: Մահարին ընկալում է կերպարի արտաքինը. նրան դուր է գալիս «խուլիգանի» կեցվածքը, որը կարող է քաղքենիների երեսին շարտել ահարգ խուսեր, «մաքուր» ազնվականներին հակադրվելով, թափառել կեղտոտ պանդոկներում, բարձրաձայն, ի տես աշխարհի տառապել և ալլն: Սակայն Մահարուն խորթ է մնում Եսենիցյան «հուսաբեկության, տազնապի, չհասկացվելու և բողոքի» զգացումների ներքին էությունը:

Ասենք, որ Մահարու մոտ էլ կան հուսահատության, տազնապի, ինչպես նաև բողոքի տրամադրություններ, սակայն սրանք ուղղված են գավառական հետամնացության, քաղքենիական ինքնագոհության դեմ: Այսպես, «Տիտանիկում» գետեղված «Մեղրալուսին» պոետում Մահարին գծագրում է գավառական հեղձուցիչ քաղաքի պատկերը՝ Երևանի պատկերը «ահոռելի ու շոգ, հորանջից բացված մի բերան»⁶, որտեղից նրա քնարական հերոսը ուզում է փախչել դուրս, ուր «պաշար է, տազնապ ու հերոսացում»: Նա պատրաստ է հոգեկան շուայության, ինքնագոհության, որովհետև «հիմա ոչ ոք չի կարող ասել

⁶ Գ. Մահարի, «Տիտանիկ», էջ 24:

մեկով, ապրել մեկում»։ Նրա մյուս՝ «Պատվանդանը—պոետին (Իլ-լիչի մասին)» պոեմում հերոսը, «խաչտաճամուկ խեղկատակ» բանաստեղծը՝ «Օ՛, Իլլիչը մեր մեջ է, նրան՝ սրտերը մեր հուր» գաղափարը մարմնավորելու համար փշրում է արձանը մանր կտորների, որպեսզի դրանք, թափանցելով քաղքեմիների «փակ պատուհաններից» ներս, արթնացնեն նրանց քնած հոգիները⁷։

Մահարու հերոսի այսօրինակ ըմբոստացումները չվրիպեցին ժամանակի «արթուն» աչքից։ Պրոլետգրողների ընդհանուր ժողովը Ալազանի և Ն. Զարյանի աջակցությամբ վտարեց Մահարուն միության շարքերից՝ որպես «բուսակային ինտելիգենտաշինայի... երգչի»⁸։

Երեք տարի անց, 1927 թվականին Մահարու երգերի բուն էությանը հակասող ձևային այս կարճատև գայթակղությունները որակվեցին «եսենցիզմային» և նրան կուրորեն վերագրվեց Բուխարինի կողմից էսենցիզմականությանը տրված բնութագիրը («արգահատելի մատերշինա, քմապար խառնուրդ՝ որձ շան, սուրբ սատկերի, «մսեղ կանանց», վառ մոմերի, կեչիների...»)՝ Պետք էր ունենալ առնվազն քաղաքացիական արիություն, որպեսզի քաղաքական-գաղափարային պիտակավորումների մթնոլորտում պաշտպանել ոչ թե իր անձը, այլ... բանաստեղծ Եսենցինի էսենցիզմականությունից, ինչպես վարվեց Մահարին իր «Նամակ խմբագրությանը» հոդվածով, միաժամանակ կոչ անելով «խտրություն դնել միջոցների մեջ. «...ուրիշ բան է բանաստեղծ Սերգեյ Եսենցինը, ուրիշ՝ Եսենցինից դուրս, հասարակական երևույթ դարձած էսենցիզմային... Մի՞թե այս ամենը Եսենցինն է ստեղծել։ Իհարկե ո՛չ»⁹,—գրեց նա։

«Տիտանիկ» ժողովածուն վկայում է 1921-ից 1924 թվականների մահարիական մի այլ անցողիկ հափշտակության մասին։ Խոսքը վերաբերում է լեֆիստական տրամադրությունների արձագանքին, որի ծրագրային ձևակերպումը հանդիսացավ «Վերջինը» բանաստեղծությունը՝ «Տիտանիկի» հեռացնելը առաջին էջում։

Մահարին իրեն համարում է վերջին բանաստեղծը, որը եկել է

⁷ Ամբողջության մեջ պոեմները անհաջող էին։ Մահարին դա գգում էր ավելի, քան որևէ մեկը, և հետագայում չվերադարձավ նրանց՝ անգամ լուրջ վերամշակելու նպատակով, ինչպես, օրինակ, վարվեց «Երկու մանուկ եմ նրանք» փոքրածավալ պոեմի հետ։

⁸ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 164։

⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 191։

¹⁰ Նույն տեղում, 1927, № 207։

հողից, հերկից և կանխագուշակում զգացմունքային քնարերգության վախճանը.

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

Վերջին պոետն եմ, որ եկել եմ
Հողի բուրմունքից, հաղից, հերկից.
Այնպես հորդուն է իմ երկիրը,
Ու այնպես խորն է հունն իմ երգի...

Նա հրաժեշտ է տալիս «զգացմունքային» երգերին.

Կմարի երգերիս վերջին մարխը,
Վերջին զանգը խուլ կզրնգա,
Միայն ես կզգամ նրանց վախը,
Նրանց տագնապը լույ ես կզգամ... (I, 28):

«Գուրգեն Մահարի» մեմագրության մեջ Ս. Աղաբաբյանը այս բանաստեղծությունը վերծանում է որպես Տերյանի հանրահայտ հարգի («Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես») դրական պատասխանը: Մինչդեռ Վ. Տերյանի հարցադրումը կոնկրետ էր և ուներ ուղղակի իմաստ: Նա բխում էր Հայաստանի քաղաքական դժվարին պայմաններից, հայ ժողովրդի ոչնչացման ոլբերգական տագնապներից: Մահարու «Վերջինը», որպես ծրագրային բանաստեղծություն, վերաբերում էր պրոլետարական պոեզիայի բովանդակության հարցին: Գրողը պարզապես հրաժարվում էր դասական քնարերգության ավանդույթներից ու ավանդական թեմաներից, հայտարարում իր «վերածնության» մասին.

Կբալեմ հետո դեպի քաղաք,
Ու հին սրինգը նետելով դեմ,
Կվերցնեմ շեփո՛ր բազմադադակ,
Պղնձե երգեր հետո կերգեմ... (I, 28):

Գ. Մահարին, ինչպես միշտ, ժամանակի տրամադրություններին տրվող, դարաշրջանի աղն ու բանը հախտուն կլանող անձնավորություն, շատերի հետ մեկտեղ համակվում է այն մտքով, թե ձուլվել նորի հետ՝ համագոր է «սղնձե երգեր» երգելուն, ասել է՝ եթե դարը «սղնձյա է», ապա երգերն էլ «սղնձյա» պետք է լինեն:

Ի հակադրություն Եսենկինի «Я последний поэт деревни» (1920)

բանաստեղծության, որ ռուս բանաստեղծը գուշակում է իր և գյուղի վախճանը «երկաթե հյուրի» գալուստով («Скоро, скоро часы деревенные прохрипят мой двенадцатый час»), Մահարին քաղաք է մտնում «պղնձե» նոր երգեր ստեղծելու հախտուն վճռականությամբ:

Մի կողմից «պղնձյա դարի», մյուս կողմից՝ Եսենինի հետ ունեցած Մահարու փոխհարաբերությունները ավելի ցայտուն դրսևորելու նպատակով շեղվենք նրա «1920?—1923!» և «Տիտանիկի» պոեմներից ու բանաստեղծություններից և դառնանք «Քառասունք»^{*} պոեմին, որը նույնպես դիտվել է Եսենինյան ազդեցությունների ներքո: Այն, հավանաբար, գրվել է 1920—1923 թվականներին (պոեմի ստեղծման տարեթիվը անհայտ է. հետագայում Մահարին սրան չի անդրադարձել): Նման եզրակացության առիթ է տալիս այն փաստը, որ իր բնույթով և ընդհանուր միտումով «Քառասունք» պոեմը, ինչպես և Մահարու վաղ շրջանի պոեմները ընդհանրապես, գտնվում է տարրաւս սիմվոլիկայի և երևույթների ռեալիստական իմաստավորման սահմանագծում, անցումային մի վիճակ, որը բնորոշ է այս տարիների Մահարու նաև որոշ բանաստեղծություններին և որտեղ սիմվոլիստական կերպարները զուգահեռ գոյակցում են ռեալիստական կերպարների ու սոցիալիստական վերակառուցման շրջանը թևակոխած, սակայն դեռ աղքատության ու հետամնացության կնիքը կրող երկրի սոցիալական պատկերներին («Մեղրալուսին», «Աղաղակ» և այլն):

«Քառասունք» պոեմի թեման ու նպատակադրումը պայմանավորված էր ժողովրդի կյանքում կրոնի տեղի ու դերի վերաբերյալ նոր ժամանակների հայացքներով: Այն նվիրված էր մի կողմից կրոնի կենսունակության սոցիալական արմատների ու նախադրյալների բացահայտմանը՝ աղքատության, հետամնացության պայմաններում, մյուս կողմից՝ նրա հարատևությանը «պղնձյա դարում»:

Պոեմը կառուցված է գեղարվեստական տարբեր արտահայտչական միջոցների խաչավորումներով: Առաջին և երկրորդ գլուխները նկարագրական են: Ռեալիստական պատկերների կողքին հարևանում են մեղքի ու մեղանշումների ռոմանտիկորեն չափազանցված ու խտացված պատկերավորումները, որոնց ներքին մղումը՝ կրոնավորների ու հավատացյալների դիմակազերծումը, արտաքննապես չի կապվում երրորդ ու չորրորդ գլուխների սյուժետային նպատակադրումներին և կատարում է էքսպոզիցիայի դեր: Երրորդ, չորրորդ գլուխները մենախո-

^{*} Զետեղվել է 1927-ին լույս տեսած «Բարդիներ» ժողովածուում:

սության ու դիալոգի խաչաձևումն են: Գլխավոր անձը այստեղ հեղինակն է, ապա և կրոնի, հավատի ոգին, որը պոեմի ընթացքում կերպարանափոխվում է Քրիստոսից վանականի, իսկ այնուհետև՝ հողագործ մշակի: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ Մահարին դիմել է միատիֆիկացիայի: Իրոք, այդ փոխակերպումները միատիֆիկացիայի բնույթ ունեն, սակայն դրանք ծառայեցվում են գեղարվեստական նպատակադրումներին և իրենց բովանդակությամբ հանդես են գալիս որպես պատմականորեն կոնկրետ, սոցիալապես հիմնավորված կերպարներ՝ պատճառաբանված և՛ ռեալ զգացողություններով, և՛ մտածելակերպով, և՛ վարքագծով:

Քնարական հերոսի գեղումների մեջ, ինչպես նաև փոխակերպվող «կրոնի ոգու» մենախոսություններում առկա է կրոնի լինել-չլինելու խնդիրը՝ սոցիալիստական հոգեբանության և մոր տնտեսական փոխհարաբերությունների պայմաններում: Այսպիսով Մահարին լուծում էր ժամանակի հրատապ հարցերից մեկը՝ կրոնի ու ժողովրդի հարցը, ըստ որում՝ լուծում պատմական մատերիալիզմի դիրքերից: Ծշմարտություն ձևակերպելու իրավունքը Մահարին վերապահում է մերկացվող օբյեկտին՝ այս անգամ մաշված դեմքով, հողագործ մշակի կերպարանք ստացած, «մայրանիստ ու հարուստ» Էջմիածնի Քրիստոսին, սրանով իսկ ուժեղացնելով այդ ճշմարտության հուզական ազդեցությունը.

Ագատեցեք դուք մեզ մեր սալից ու կամից,
Գետնափոր տներից ու ճանկերից կեղտի,
Ծիկեք մեր գյուղերում տներ երկհարկանի,
Ու թող ձմռան քամին մեր ցուրտ թոներում չերգի...

Ու քանի կա մի գյուղ հողաշեն ու խարխուլ,
Քանդված սալի մասեր, աթար, հյուղ ու ոջիլ,
Քանի լղար վզեր գոմում ու փարսխում,—
Դեռ Հիսուսը պիտի այդ հին գյուղում շրջի...¹¹

Հեղինակը գտնում է, որ սոցիալիզմի հաղթանակով կվերանա կրոնական հավատալիքների հողը և տնտեսական ու կուլտուրական բարձր մակարդակը հաղթանակ կտանի «ռեզին ու չուգուն» հագած մարդկանց շնորհիվ, որոնք կառուցում են «վրճան գալիքը», ներդնելով այնտեղ իրենց «մեքենափայլ կամքը»:

¹¹ Գ. Մահարի, Բարդիներ, Երևան, 1927:

Այն կարծիքը կա, թե Մահարու «Քառասունքը» կրկնում է Եսենինի¹²:

Հնարավոր է, որ Մահարին գիտեր Եսենինի «Քառասունքը» և օգտագործել է անգամ դրա խորագիրը, թեպետ և թույլատրելի է այլ ենթադրություն ևս (աստվածաշնչից քաղված կերպարների ու դրությունների այլաբանական օգտագործումը տարածված երևույթ էր պոեզիայի պատմության մեջ): Սակայն չի կարելի չնկատել, որ գաղափարական բովանդակությամբ վերոհիշյալ պոեմները գտնվում են հակառակ բևեռների վրա: Մահարու «Քառասունքը» հին, մահապետական գյուղի հողարկավորման բանաստեղծական ծես է՝ հանուն նրա «երկաթյա» վերածննդի, միևնույն Եսենինի պոեմը «ողբում է անհետացող մահապետական գյուղը» և անիծում «երկաթյա հյուրին»:

«Տիտանիկում», «1920?—1923!» պոեմում, թերթերի ու ամսագրերի էջերում տպագրված բանաստեղծություններում Մահարին հաճախակի է հրավերք կարդացել «երկաթին», որ սա «չուզումնե» հրաշք կատարի իր «հողաստան» երկրում, անհամբեր անհանգստությամբ սպասել է այդ հրաշքին: Դանդաղումը հուսահատեցնում էր, սակայն իր ոչ մի ստեղծագործության մեջ Մահարին չի նշույթել տեխնիկական նոր դարը, որն արդեն 20-ական թվականների առաջին կեսերին Հայաստան բերեց ջրանցքներ ու էլեկտրականություն (ի դեպ՝ գովերգված Մահարու կողմից):

Եվ եթե պիտի խոսվի Եսենինի և Մահարու բանաստեղծական րնդհանրությունների մասին, ապա ոչ «եսենինշչինայի» առիթով: Ընդհանրությունը նուրբ հոգու և իրականության բախման նվագների, բնության երևույթների այլաբանական օգտագործումների, շեշտված բնականության մեջ էր, որը ո՛չ մասնություն էր, ո՛չ էլ ազդեցություն, այլ բանաստեղծական խառնվածք, բնատուր հատկություն:

«1920?—1923!» պոեմում, «Տիտանիկ» ժողովածուում դրսևորվեց Չարենցի մի կողմից «Պոեզոգուոնայի» (1922), մյուս կողմից՝ լայնաշունչ «Դանթեական առասպելի» ու «Ամբոխները խելագարված» պոեմների ազդեցությունները:

Այսպես, երգի՝ իբրև նորի գալստյան համեմատությունը «պոեզիի» հետ, ուղղակի առնչվում է Չարենցի «Շոգեգալուստ» բանաստեղծությանը: «Փողոցային պշրուհու» հետքերով Մահարին ստեղծում է իր

¹² Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Գ. Մահարի, Երևան, 1959, էջ 20:

«Փողոցայինը»՝ նրա թշվառ ճակատագրի նկատմամբ կարեկցանքի շեշտերով, «Լուսնոտ սերը» և այլն:

«Տիտանիկում» տպագրված է մի հատված «Վերադարձ» (1922) պոեմից, որը մնացել է անավարտ: Այստեղ նկարագրվում է դաշնակցական բանակի զինվորների ընկնվածությունը, կարմիր դրոշի հովանու տակ կանգնելու նրանց ներքին պատրաստակամությունը.

Տնից, հողից մեզ խլեցին հեղեղները պատերազմի,
Աշխատանքը սկսած ձեռքի, վաստակները մեր ծայրածիր,
Մենք թողեցինք, մենք թողեցինք, մեզ զոհեցինք այս երազին,
Խրամ իջանք ու չգիտենք հանուն ինչի կրակեցինք...

Ստավոտ ծեփն բանակն անցնում է ռազմաճակատը և ձուլվում բանվորա-գյուղացիական զորքերին: Դժվար չէ տեսնել, թե ինչպես է Մահարին ընդօրինակում չարենցյան թեմաները, կերպարները, ուրիշն ու չափերը: Սակայն միայն այսքանը: Զարենցի հետ Մահարու սերտ կապը ստեղծվում է ոչ թե ուղղակի կիրառումների հիմքով, ինչպես ցույց տրվեց վերևում բերված ստեղծագործություններում (ի դեպ, դրանցից ոչ մեկը չի մտել հետագայում հրատարակված Մահարու և ոչ մի ժողովածուի մեջ), այլ հոգևոր, գեղարվեստական-գեղագիտական ուրտում:

Վուլգար-սոցիոլոգիզմի ախտանիշներով դեռ չվարակված գրաքննադատությունը արձանագրեց. «Զարենցին ավելի հարազատ է ու գրելու շնորհքով օժտված Գուրգեն Մահարին... Ինձ թվում է, որ նա շուտ կգտնի իր ինքնությունությունը: Նա մեր օրերի երգիչը դառնալու բոլոր տվյալներն ունի... Մահարին կազմակերպվելու է և մեծանալու մեր երկրի վերածնության պրոցեսի հետ... Նա հարազատ արտահայտիչն է լինելու իր երկրի, որի ստեղծագործական յուրաքանչյուր ճիգը արձագանքելու է Մահարու սրտում»¹³:

Այս հոդվածի պատասխանը գրվեց 1927 թվականին, երբ Մահարին արդեն կազմակերպված բանաստեղծ էր իր գեղարվեստական աշխարհով ու նախասիրություններով, կտրել-անցել էր պատանեկան գայթակղությունների ուղին, ստեղծել բանաստեղծության «ավանդական» ձևերի և ժամանակակից թեմաների յուրօրինակ սինթեզի իր արվեստը: Պատասխանողը Գ. Վանանդեցին էր: «Ընկեր Սուրխաթյանը,— գրեց նա,— քաջ գիտե, որ անհատապաշտ գրողները (Մահարին իրոք այդպիսին է) իրենց քաղաքական տրամադրություններով զտարյուն

¹³ «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 1928, № 58:

ազգային գրողներ են: Եվ նա հենկեց ոչ թե Մահարու իսկական հեղափոխական երգերի, որպիսիք Մահարին դժբախտաբար չի գրել, այլ նրա Վան-Տոսայան համբավի վրա...»¹⁴: Ահա այսպես փոխվում էին ժամանակները՝ քննադատության մեջ բույն դնող ամբաստանությունը ուղիներ էր հարթում: «Անքուն գիշերների սիրահար»¹⁵ բանաստեղծը հորջորջվեց «մանրբուրժուական ինտելիգենտ»¹⁶, ոչ-պրոլետարական, բռնեմային գրող, այն դեպքում, երբ Մահարին լարված ունկնդրում էր իր՝ քաղաքացու ամբացող ներքին ձայնին, սրում հնի դեմ մարտնչող, նորը հաստատող, հայրենիքի առաջընթացն ու զարթոնքը ավետող իր գրիչը:

Զարմանալին այն է, որ Մահարու 1922—1924 թվականների ստեղծագործական ուղին մինչև այժմ էլ գնահատվում է որպես իրականության հանդեպ բանաստեղծի «պասիվ» հայեցողության, «գաղափարական անկայուն վիճակի»¹⁷ ցուցանակ, մինչդեռ այն ընթացել է բարձր քաղաքացիականության հունով, իսկ դա արտացոլվեց ոչ միայն «Ողջակիզվող գազելներում», այլև չմարսված, ասել է թե մեխանիկորեն փոխառնված բանաստեղծական ձևերի, ազդեցությունների ներքո:

Ամփոփենք: Գուրգեն Մահարու վաղ շրջանի բանաստեղծությունը վաղանցիկ ազդեցությունների, ուղղակի փոխառությունների, բայց և սեփական ուղիների գիտակցման արգասիք է:

6

Մահարու քաղաքացիական նկարագիրը, օրվա հրատապ ու հրաշեկ խնդիրներին տրվելու նրա խառնվածքը բազմակողմանի ներկայացնելու նպատակով դիմենք նրա նույն այս տարիների ստեղծագործությանը այլ ժանրերում, մասնավորապես երգիծանքի ասպարեզում:

Մահարու երեք ագիտ-օպերետները՝ «Խնդիր մ'նալ ստեք», «Խորհուրդ խորին» և «Կուկասի տերերը» մամուլում տպագրվելուց բացի (առաջինը գրվել է 1923 թվականին, իսկ վերջին երկուսը՝ 1924-ին), լույս են տեսել առանձին գրքով՝ 1924 թվականին, ընդգծված պլակատային ձևավորմամբ:

Առժամանակ ապրելով Թիֆլիսում ու «Մարտակոչի» շուրջ համախմբված գրողների հետ շփվելով, Մահարին, հավանական է, ճանաչել

¹⁴ «Գրական դիրքերում», Երևան, 1927, № 12:

¹⁵ Նույն տեղում, 1927, № 1:

¹⁶ Նույն տեղում, 1928, № 1:

¹⁷ Տե՛ս Կ. Աղաբեկյան, Գուրգեն Մահարի, Երևան, 1975, էջ 25:

է Մ. Դարբինյանին, սովետահայ առաջին երգիծական կատակերգության հեղինակին, ներկա եղել նրա «Միմիստրներ» կատակերգության ներկայացումներին Ռուսթավելու թատրոնում՝ Հայաստան դերասանական խմբի կատարմամբ: Հնարավոր է նաև, որ կարդացած լիներ Զարենցի «Կապկազ-թամաշան», որը աշխույժ մտքերի փոխանակման առիթ էր սովել Թիֆլիսի ու Բաքվի գրական շրջաններում:

Ինչևհետե, Մահարու ագիտ-օպերետները, Դարբինյանի ու Զարենցի սատիրաների նման, թիրախ էին դարձրել ժամանակի հրատապ հարցերը. երիտասարդ հանրապետության թշնամիների մերկացում, կրոնական նախապաշարումների ծաղր, նպատակ ունենալով նոր կարգերի ամրապնդումը:

Ինչպես նմանաբնույթ բոլոր ստեղծագործություններում, հերոսները այստեղ կոնկրետացված չեն, թեև ոմանք կոնկրետ անձինք են՝ սեփական անուններով (սրանք Կովկասի մայրենի «տերերի»՝ դաշնակցության, մենչևիկների ու մուսաֆաթիստների ներկայացուցիչներն են և արտահայտում են իրենց կուսակցության շահերն ու ձգտումները): Գաղափարական ուղղվածությունն այդ երկերում սուր կետի վրա էր դրված՝ հաղորդելով դրանց քաղաքական հրաշեկ երանգներ: Հեղափոխական իրադարձություններից անցած կարճ ժամանակի հեռավորությունից Մահարու այս երկերը հաստատում էին պատմական վերափոխումների անդարձ ընթացքը: Այս ստումով բնորոշ են հավաքական կերպարը խորհրդանշող ֆինալները. ներկայացումներն ավարտվում են «Հայկական խորհրդային Սոցիալիստական հանրապետության» մարդկանց (բանվոր, գյուղացի և այլն) հաղթական քայլերով՝ «Ինտերնացիոնալի» ուղեկցությամբ, որը երգում էին դերասանները, երգում էր և հանդիսատեսը: Դահլիճում ստեղծվում էր հանդիսավորության մթնոլորտ՝ երգիծականի և հերոսականի այն զուգակցումը, որը բնորոշ էր այդ տարիների կատակերգությանը և որի արմատները սովետական գրականության մեջ սնվում են Մալակովսկու «Միստերիա-Բուֆֆից»:

Մահարու ագիտակաները, ուր ծաղրվում էին «անվավեր մեռելները, ընդհանրություններ ունեն նաև ժողովրդական բալագանային թատրոնի հետ: Այստեղ իրար են փոխարինում ծաղրանկարը և գրոտեսկը, բնավորությունների ու դրության կոմիզմը, սրամիտ կատակն ու հանրահայտ երգերի մեղեդիների վրա կառուցված երգիծական քառյակները, ինչպես՝

Սո՛ւտ է, սո՛ւտ է,
Սարսափելի տուտ,
Սուտ սրբեր եմ,
Սուտ աստված,
Տերտերներից պատրաստված¹⁸:

Ագիտակաները հազեցված են հեղափոխական սիմվոլիկայով. դրոշակներ, կարմիր գույն, կարմիր հագած աղջիկ, որը հեղափոխական Կովկասի կերպարն է, երեք բանվոր, երեք ազգերի ներկայացուցիչներ և այլն:

Դեպի մասսայականը, դեպի ժողովրդական թատրոնը ձգտող այս որոշակի միտումը վկայում է ոչ միայն 20-ական թվականներին արվեստի դեմոկրատացման ընդհանուր պրոցեսը, այլև ժամանակի ոգուն Մահարու հավատարմությունը:

1923—25 թվականները Մահարու ստեղծագործական կենսագրության մեջ նշանակալի են նրանով, որ այս տարիներին է դրվում նրա արձակի հիմքը:

Մահարու առաջին պատմվածքը, ինչպես և դրամատիկ երկը, երգիծական էր: «Անգույն մարդիկ կամ մի զույգ մաշիկների պատմությունը» նվիրված էր Հայաստանում քաղաքացիական պատերազմի տարիներին: Այստեղ, ինչպես նաև այդ տարիներին գրված պոեմներում, բախվում են հիմն ու նորը: Սակայն, ի հակադրություն պոեմների քնարական հերոսների, որոնք կյանքի պայքարի և տառապանքների գնով հասնում են հեղափոխության ճշմարտությանը, պատմվածքի «անդեն» հերոսը քամելեոնի մման փոխում է իր գույնը՝ նայած, թե ով է դրության տերը:

Պատմվածքի անսովոր սյուժեն (պատումը տարվում է կոշիկների կողմից) չի խանգարում հեղինակի գաղափարական դիրքորոշմանը, դեպի անդեն մարդիկ ունեցած նրա խիստ-քացասական վերաբերմունքի դրսևորմանը: Սեփական մտքեր, գաղափարական ամուր համոզմունքներ չունեցող մարդկանց նկատմամբ Մահարու արհամարհանքն արտահայտվում է արդեն այն փաստով, որ նրանք հավասարեցվում են կոշիկներին:

¹⁸ Գ. Մահարի, 3 ագիտ օպերետ, Լենինական, 1924:

«Իմ առաջին ոտանավորը լույս է տեսել 1917 թվականին, իսկ առաջին արձակ գործը՝ «Մի գույգ կոշիկների պատմությունը»՝ 1922 թվին: Մեծ երջանկություն էր ինձ համար, երբ նույն թվականին ես Պավլո Տիչինայից ստացա նամակ և ուկրաինական մի ամսագիր, ուր գտա տպված վերոհիշյալ արձակ, սատիրական գործի թարգմանությունն ուկրաիներեն: Գուցե այս անակնկալ հաջողությունն էլ դարձավ իմ, որ չափածոյի հետ զուգընթաց գրեմ արձակ գործեր» (I, XVI), —գրում է Մահարին ինքնակենսագրության մեջ:

Ինչ մի աշխարհ ունես, այնտեղ մերթ
անձրև է,
Մերթ արև է լուսն, հաճախ էլ նա չկա,
Դու կախվում ես մազից սիրած աղջկա,
Տեսար՝ նա երգ դարձավ ու փոխեց իր
ձեռք...
Գ. ՄԱՀԱՐԻ

1

Բ. ՍԵՓԱԿՍՆ ՈՒՂԻՆԵՐՈՎ

Հեղափոխության և քաղաքացիական պատերազմի տարիների ցնցումներին հաջորդում է շինարարական մեծ ծրագրերի իրագործումը, որին ձեռնամուխ է լինում իշխանության գլուխ անցած բանվորագյուղացիական կառավարությունը: Մահարին Հայաստանում արդեն կարող էր տեսնել սոցիալական հեղաշրջման առաջին պտուղները: Խանդավառվում է ջրանցքների, էլեկտրակայանների, հոգևոր օջախների, դպրոցների մասշտաբային շինարարությամբ: Անվերապահ ընդունում է նոր Հայաստանի մշակութային բոլոր նախաձեռնությունները:

Մահարին հանդես է գալիս իբրև թատրոնի ու կինոյի քննադատ, գրում բազմաթիվ ֆեյիետոններ ընթացիկ քաղաքացիական, գրական կյանքի վերաբերյալ, բանաստեղծական ռեպորտաժներ՝ Շիրակի ջրանցքի շինարարության մասին («Երգեր ջրանցքից» — բանաստեղծությունների շարք, «Շիրակի ջրանցքը», «Ջրանցքը» և այլն):

Լենինականը, ուր 1925 թվականի սկզբներին վերադառնում է Մահարին, «ստանց գրական անձնագրի» ապրում էր գրական բալա-

կանին աշխույժ կյանքով: Այստեղ են Մ. Արմենը, Գ. Սարյանը, Ս. Տարոնցին:

Մկրտիչ Արմենի հետ միասին ձեռնամուխ է լինում երգիծական-ազիտացիոն թատրոնի ստեղծմանը և սիրողների ուժերով քեմադրում կոմերիտական ազիտականեր, քաղաքական թեմաներով գրված սկետ-չեր, շարունակում ստեղծագործել գրականության բոլոր ժանրերում:

1924—25 թվականների ժամանակահատվածը գեղագիտական-գեղարվեստական սկզբունքների զտման ու վերահաստատման շրջան էր Մահարու համար: Դրա արգասիքը եղավ «Բարդիներ» (1927)* բանաստեղծությունների սովոր ժողովածուն, ուր շարունակվեցին նրա քնարական լարի բանաստեղծություններում արտահայտված գեղարվեստական ճախասիրություններն ու թեմաները:

Մահարին շարունակեց իր անցումը հեղափոխության տարերային ընկալումից դեպի նրա սոցիալ-քաղաքական նշանակության խոր գիտակցումը, վերացական հումանիզմից՝ կոնկրետ-շոշափելի հայրենիքը, նրա անցյալը, ներկան ու ապագան, օտար հնչյունների գայթակղությունից՝ սեփական եղանակների ու գույների հաստատումը:

«Բարդիներ» ժողովածուի «Դաշտերի սուրհանդակը» (1925) բանաստեղծությունը նվիրված է ապագային, որը գալիս է ողողված լույսերով: Մահարին առաջինը չէր, որ գովերգեց այն՝ նրա իմաստը տեսնելով հայրենիքի տեխնիկական վերածննդի մեջ: Սակայն նա այն քչերից էր, որոնք կարողացան արտահայտել դա պոեզիայի լեզվով՝ հայրենիքի և սեփական ճակատագրերի անբաժանելիության գաղափարի ֆոնի վրա. դաշտերի սուրհանդակը խորհրդանշում էր հայրենիքի և իր ապագայի գալուստը:

Ութ տնից բաղկացած քնարական այս բանաստեղծությունն ունի ներքին մեծ տարողություն: Ինչպե՞ս է հասնում սրան Մահարին: Բանաստեղծությունն անվանելով «Դաշտերի սուրհանդակը», նա ուշադրությունը կենտրոնացնում է դաշտերի վրա: Սակայն արդեն երկրորդ տունն արձանագրում է, որ ապագան գալիս է նաև իր համար և իր սպասումները համընկնում են անբերրի դաշտերի սպասման հետ: Իսկ չորրորդ տան մեջ տեղ է բացվում ավելի լայն հասկացողության՝ «գյուղաստան երկիր» հայրենիքի բնութագրության համար, երկիր, որի երազանքները մույնպես համընկնում են քնարական հերոսի երազանքների: Հայրենիքի ապագան ու հերոսի ապագան խտացված է մի կեր-

* Բանաստեղծությունները գրվել են 1925 թվականին:

սարի մեջ՝ եղբոր կերպարի, որը կապել է կարմիր գոտի և արշավում է դեղին դաշտերով: Ինչպես տեսնում ենք, կարմիր գոտի կապած եղբոր խորհրդանիշը կոնկրետ է պատմական առումով և հրաշալի գյուտ՝ քնարական բանաստեղծությամբ դարաշրջանի գեղարվեստական բնորոշումը տալու տեսակետից: Սպասումի լարվածությունը, քնարական հերոսի և հայրենիքի գաղափարների հարազատությունը արտահայտվում են բանաստեղծական տողերի զգացմունքային հագեցվածությամբ և ուժեղացնում դիմումի ուղղակի ձևով.

— Եղբա՛յրս, եղբայրս ձիավոր,
Կապել ես ալ կարմիր գոտի,
Արշավո՛ւմ ես դեղին դաշտերով... (I, 133):

Անձնական անկատագրի և հայրենիքի անբաժանելիության գաղափարը արտահայտվել է նաև «Երկիր» (1925) բանաստեղծության մեջ, ուր հարևանում են փոխպայմանավորված անցումային երկու վիճակներ: Առաջինը՝ «ես ինձ երգում եմ քո մեջ, երկիր, իսկ քեզ՝ անկաշկանդ իմ հույզերում»՝ արտահայտում է բանաստեղծության ընդհանուր գաղափարը և թելադրում ընդհանուրի տոնայնությունը՝ զգացմունքի նուրբ թրթիռ, սպրումի մտերմություն: Մարդու և հողի, անձի ու հայրենիքի հարաբերակցությունը գոյանում է մի քանի հունով՝ նույնացված ուրախության ու տխրության, նույնացված հույսերի միջոցով: Բանաստեղծության հյուսվածքում այս համամասնությունը արտահայտված է մարդուն և բնությանը վերագրվող զգացմունքների զուգահեռներով.

Ես ինձ երգում եմ քո մեջ, երկիր,
Իսկ քեզ՝ անկաշկանդ իմ հույզերում,
Եվ դրանից չէ՞, որ իմ երգը
Աչքան հորդուն է ու հորձանուտ:

Աչքինքն՝ երգը հորդուն է ու հորձանուտ, որովհետև այն միահյուսված է հայրենիքի հետ.

Դրանից չէ՞, որ ջերմ է շնչում.
Ինչպես կեսօրվա այն քամին է.
Որ, չո՛ւ, թռչում է դաշտի միջով...
Եվ այն, որ խորն է, մարդկային է...

Բանաստեղծության երկրորդ վիճակը՝ «հորձանուտ» իր երգը, «անգոր է ու կատաղի»: Արդյոք Մահարին չի՞ հակադրում իրեն.

Սյս լեռնաստանի բալիդներում,
Ու մեր դաշտերում տրտմաթախիծ,
Ու գյուղերում մեր համր ու ներուժ,
Իմ երգը անգութ ու կատաղի...

Ինչպես տեսնում ենք՝ ոչ, «հորձանուտ» երգը անուժ է ու կատաղի, ռոպոմենտն դաշտերը (կարդա՛ հայրենիքը) տրտմաթախիծ են, գյուղերը՝ համր ու ներուժ (չմոռանանք, որ դա 1925 թվականն էր)։

Վարպետորեն զուգորդելով հայրենիքի կերպարը, նրա «զգացմունքները» իր «եսի», անձնական ապրումների հետ, Մահարին հասնում է այս երկու գաղափարների օրգանական կապի շոշափելիությամբ։

Հիվանդ է հոգիս քո ցավերով (ես, հայրենիք)
Երկաթի սերը տանջում է քեզ, (հայրենիք)
Կարոտս խորն է ու ավերող (ես)
Իսկ քո թևերին աթար ու դեզ... (հայրենիք)

Դեռ գորշ հյուղերն են քեզ գորգություն, (հայրենիք)
Ա՛խ, այդ թախիծն է ինձ օղակել, (հայրենիք, ես)
Սհա թե ինչու իմ երգերը (ես)
Ձեն կարող բարձր սողալակել...

Հայրենիքի հետ լինելն այսուհետև Մահարու համար կնշանակի կիսել ոչ միայն նրա ուրախությունը, այլև վիշտը, իսկ ուրախությունը Մահարու մեջ միշտ ծնվում է նույն աղբյուրից՝ հայրենիքից։

Քո խոփն է կիսել արտիս հերկը,
Քո բույրն եմ շնչում մոտ ու ծանոթ,
Եվ դրանից է, որ իմ երգը
Սյսբան հորդուն է ու հորձանուտ... (I, 137)։

Կյանքի սերը Մահարու մեջ հորդում է հակասական զգացմունքների գումարով, որովհետև ինքը՝ կյանքը, հակասական է և գոյանում է օբյեկտիվ հակասությունների միասնությունից։ Սյստեղից էլ՝ կերպարի միասնությունը ստեղծվում է առարկայի հանդեպ տարբեր հայացքների բախման բովում։ Կյանքի երևույթները, մարդկային հոգին, այդ թվում և իրենը՝ հեղինակին, առնվում են մի ընդհանուր ոլորտի մեջ։ Եվ նույն այս պատճառով Մահարու բանաստեղծություններում առաջատար լեյտմոտիվի կողքին զարգանում է նրա դիստոնանը, մի լար, որը ոչ միայն հակադրվում է առաջինին, այլև լրացնում, երան-

գալորում գլխավոր միտքը: Այս կիզակետին արդեն հանդիպեցինք «Երկիր» բանաստեղծության մեջ: Հանդիպում ենք նաև երկգիծ «Փշատեմի» բանաստեղծության մեջ՝ փոքր-ինչ այլ ձևափոխումով:

Բանաստեղծության առաջին մասը հազեցած է դրամատիզմով, մեղության, տխրության նախազգացումով, սակայն նաև հույսի, ուրախության պատրանքով: Երկրորդ մասում, որը գրված է նույն էլեգիական երանգներով («ամհուս, ամհուշ, իմ ծառ»), Մահարին մշակում է մի այլ թեմա՝ կյանքի գարթոնքի թեման ու, թեև բուն բանաստեղծության մեջ չկա անցյալի ու ներկայի հակադրությունը, այն ընթեռնելի է բանաստեղծության և՛ առաջին, և՛ երկրորդ մասերում: Այսպիսով, բացի ուղղակի հակադրություններից, «Փշատեմու» հիմնական միտքը բացահայտվում է ավելի բարդ կապակցություններով, աչսինքն՝ մասնավորի մեջ կյանքի երկակի ոլորմի որսումով: Դա ժամանակաշրջանի երկու միտումների՝ անցյալի ու ներկայի, հակասության միասնությունն է: Ներքնապես աններդաշնակ կյանքի ընթացքի լինելիությունը Մահարու հայացքում վերածվում է հակասական զգացմունքների, սակայն դրանց հնչեղությունը միշտ էլ միասնական է, հարստացված նրբերանգներով, սրված հակազգացմունքի մշտական ներկաշոթյամբ:

Այսպիսին է նաև «Առավոտը» բանաստեղծությունը.

Հեղիւմ հոնդում են խանդուն հանդերը,
Անթիլ հատիկներ ճաշթում են հողում,
Արևածաղը կարմիր է հագել,
Ու կարմիր շորերով շողում:

Մշուշներ, մշուշներ ծանրաթեւ, դառնաթով,
Մշուշներ դարանած ձորում ու հովիտում,
Ու եզներ բառաշող, ա՛խ, եզներ արնաթոք,
Ու համաճարակ սպիտակ հողում...

Ու ելնող նոր ուժը հորդում է, հաղթել է,
Մոտենում է հաստատ ու անել շողում,—
Ահա հոնդում են խանդուն հանդերը
Եվ անթիլ հողներ ճաշթում են հողում...¹

Մահարու բանաստեղծական մտածողության դիալեկտիկական անկատ չմնաց: Սակայն գտալ այդ ժամանակներին արժանի բացատրություն անգամ այնպիսի լայնախոհ քննադատի կողմից, ինչպիսին

¹ Գ. Մահարի, Բարդիներ, էջ 1:

էր Հ. Սուրխաթյանը: «Տատանումները Գ. Մահարու մոտ զարմանալի դիպագոն ունեն, նրանք արտահայտություն են գտնում ոչ միայն տարբեր ոտանավորների մեջ, ժամանակով ու տարածությամբ իրարից հեռու, այլև երբեմն հենց միևնույն ոտանավորի տարբեր տողերի... Կամ մեկը, կամ մյուսը: Կամ «արևը», կամ «մուծը»: Երկուսից մեկը: Բայց երկուսը միասին՝ երբեք»²,—կտրականապես հրաժարվեց նա գլուխ հանել Մահարուց:

1925—1926 թվականներին Մահարին վերջնականորեն գտնում է իր տարերքը՝ մտերմական շնչի բանաստեղծ, որն առավել չափով հակված է իրականության երկակի պատկերի զգացմունքային վերարտադրման, իսկ սրա ճանաչարհն անցնում է բնապատկերների, հաւարական-քաղաքական երևույթներն իր մեջ բեկած հերոսի ոգեշունչ հոգեբանության և քնարական մշտական, կենդանի ու տաք շրջառության միջով:

Ամրապնդվելով ռեալիզմի դիրքերում, Մահարին մայրենի գրականության անդատում է մտնում իր «երազական, ալեկոծ, ուրախ ու տրտում» քնարով ու երգում սրտառու, լիաթոք, անկեղծ: Սա, իհարկե, չի հշանակում տաղանդի հետագա սրբագրումների, ուղղումների ու հարստացումների բացառում: Սա չի հշանակում նաև, որ Մահարին սրդեն ասել է իր վերջին խոսքը քնարերգության մեջ:

2

20-ական թվականներին Մահարին գտնվում է գրական խմբակների ու միավորումների կենդանի հոսանքում: Նա պարտավորված է ընտրություն կատարել, մերժել ու ընդունել, պայքարել իր գրական սկզբունքների համար:

Այն պահին, երբ Մահարի-բանաստեղծը գտել էր իր տարերքը, Մահարի-տեսաբանը դեռևս ճշտում էր իր դիրքերը՝ ո՞ւմ հետ է նա: Պրոլետգրողների միությունը «դառնակարգային մեկուսացման» պահանջ էր դնում: Չարենցը, Վշտունին, Աբովը հայտնի «Երեքի» դեկլարացիայում կոչ էին անում «արդիականության մասին» դեմ գետել դասական գրականությունը, որը, նրանց կարծիքով, չէր կարող մասնակցել նոր արվեստ ստեղծելու գործին, դրա փոխարեն նրանք ֆուտուրիզմը համարում էին պրոլետարական բանաստեղծության ամենա-

² «Խորհրդային Հայաստան», 1930, № 278:

բարձր նվաճումը: «Մուրճի» շուրջը համախմբված գրողները երկրպագում էին «կոսմիկական պոեզիայի» գեղագիտական սկզբունքները:

Կեղծ նորարարության կիրքը այնքան մեծ էր, որ երբ եկավ իսկական նորը՝ Չարեցիի վերազգաստացած պոեզիան, չգնահատվեց այն, ավելին՝ քարկոծվեց:

Փոքր-ինչ շփոթված, Մահարին՝ իրեն հատուկ անկեղծությամբ ու հումորով, գրում է.

Օ՛, որքան դժվար է իմ դարում
Լինել սիրելի պոետ,
Թե երգես «կին» ու «գարուն»—
Կկորչես ոնց վերջին ֆորել,
Թե երգես «ոմբ» ու «գնդացիր»,
Կամ պայթող թափը ականի,
Կկարդան ձանձրություն անծիր...

Օ՛, որքան դժվար է դավել,
Մարդը՝ իր ներքին մարդուն³...

Ամենայն իրավունքով կարելի է ասել, որ 1925 թվականին Մահարին հասնում է քնարերգության առարկայի պարզորոշ ըմբռնման, մարդու ու ժամանակի, կերպարի ու դարաշրջանի սինթեզի գաղափարին: Ժամանակակից պոեզիայի պրոբլեմը Մահարու մոտ գտնում է գործնական այնպիսի լուծում, որը չէր համընկնում վերոհիշյալ գրական խմբավորումներից ոչ մեկի պահանջներին: Թերևս սա էր նոր գրական միավորում ստեղծելու գլխավոր շարժառիթը, որը իրականացավ «Հոկտեմբեր» քանկորագրուղացիական գրական միավորում» անվան տակ՝ Գ. Մահարու, Գ. Սարյանի, Ս. Տարոնցու ու Մ. Արմենի ծավալած գործունեության շնորհիվ:

Միության հիմնական խնդիրներից մեկն էր տաղանդավոր երիտասարդների միավորումը՝ «դեմքով դեպի կյանք» լոզունգի ներքո, այնպիսի արվեստի ստեղծումը, որը արտացոլեր հեղափոխության, սոցիալիստական շինարարության պաթոսը:

Մահարին հրապարակորեն հրաժարվում է պրուլետգրողների համահայաստանյան ասոցիացիայի անդամությունից: Նրա «Ինչո՞ւ անջատվեցինք» հոդվածը տպագրվում է «Խորհրդային Հայաստան»

³ Գուրգեն Մահարի, Տիտանիկ, էջ 20:

թերթի 1925 թվականի № 152-ում: Մահարին դժգոհություն է հայտնում երևանյան պրոլետգրողների խմբակցությունից, որովհետև այն «կատալանական և ինկերտ է», սկզբնավորման օրից «հալածել է Ե. Չարենցին», «միշտ չէ, որ սկզբունքային դիրքերի վրա է կանգնում»: Քննադատության սուր ծայրը Մահարին ուղղում է «դատակարգային համարժեք», «պրոլետգրողը՝ դատակարգային տիպիկ գրող» գոեհիկ-սոցիոլոգիայի ամենագոեհիկ դրույթների դեմ:

Մահարու մասնակցությունը «Հոկտեմբեր» գրական միավորման աշխատանքներին կարճատև էր: 1926-ին նա տեղափոխվում է Երեվան, դառնում «Նոյեմբեր» միավորման անդամ, որը գործում էր Չարենցի գլխավորությամբ: Այս նոր միավորումը նույնպես մեղծում էր պրոլետգրողների ասոցիացիայի սկզբունքային վրիպումները:

«Նոյեմբերյան» համագումար, «Խորհրդային Հայաստանի» խլմբագրատանը:

Կարգադրեց բոլոր դռները փակել:

Մի անգամ դուռը ծեծեցին:

Դուռն մոտ կանգնածը ուզեց բանալ:

— Սպասի՛ր:

Ընդհատեց խոսքը, մոտեցավ դռներին ու թափով բացեց:

Դռների մեջ Գյուլի-Քելվյանն էր, Սլազանի հետ:

— Ընկեր Չարենց, մենք...

— Ասոցիացիայի ագենտները գործ չունեն այստեղ: Փակեց դուռը, վերադարձավ իր տեղը և շարունակեց խոսքը:

— Մեր գրականության մեջ պիտի արտացոլվի մեր երկրի, մեր ժողովրդի դեմքը, ժամանակակից մարդու հոգեբանությունը:

— Հեղափոխությունը, սոցիալիզմի կառուցումը դժու-գոտնայով հարսանիք չէ, ոնց որ պատկերացնում են մեր պոետներն իրենց ոտանավորներում»⁴:

Մահարու այս հուշապատումը ժամանակից խլված ու փրկված մի թանկ մասունք է, ուր կենդանանում է ինքը՝ ժամանակը գրական եռուզեռով, Չարենցի կենդանի շնչով:

Դժվար է գերազնահատել այս տարիների Չարենցի դերը Մահարու կյանքում, երբ մենք բանաստեղծը «Նոյեմբեր» գրական միավորման կազմակերպիչն էր ու հոգին, իսկ Մահարին՝ նրա սակավաթիվ անդամ-

⁴ Գորգեն Մահարի, Լուսջան ձայնը, էջ 436:

ներից մեկը: Չարենցի սրեգիայում հզոր թափը, որի ուժը չափվում էր հեղափոխական դարաշրջանի հերոսականությամբ, դեպի իրեն էր ձգում երիտասարդներին:

Ավելի քան նշանակալից էր «Նոյեմբերը» Մահարու համար, քանի որ պաշտպանելով գրականության հասարակական դերն ու նշանակությունը, միավորումը գրողներից չէր խլում սեփական ձայնի իրավունքը, պայքարում էր սխեմատիզմի դեմ, սովետահայ արվեստի զարգացումը տանում ռեալիզմի ուղիով, իսկ դա համապատասխանում էր երիտասարդ բանաստեղծի ներքին ձգտումներին:

1926 թվականի դեկտեմբերին ՀՊԳ ասոցիացիան և ՀՊԳ «Նոյեմբեր» գրական խմբավորումը «սրբոլետարական ընդհանուր ճակատը ամրապնդելու (Չարենց) նպատակով» միանում են, կազմելով «Խորհրդային Հայաստանի Պրոլետարական գրողների միություն»:

Վարչական միջամտությունները չօգնեցին: 20-ական թվականների վերջերին գրական պայքարը փոխեց իր գույնը: Ասպարեզի փրս էին «բուրժուական, ազգաշնական, կուլակային» և բազում նույն որակի պիտակավորումները այն գրողների հասցեին, որոնք «շեղվում» էին կյանքը պլակատային ոճով ներկայացնելու միտումներից, ջանում բացահայտել սոցիալ-քաղաքական երևույթները անձնական ապրումների գույնգգույն ապակիների միջով: Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Ստ. Զորյանի, Վ. Թորթլիենցի, Գ. Մահարու հանդեպ ժխտական դիրք է ընդունում «Գրական դիրքերում» ամսագիրը, ժամանակ առ ժամանակ նրան է միանում նաև «Երիտասարդ բոլշևիկը»: Սրանց էջերում տպագրվում են ծալքահեղ սուբյեկտիվ, անարդարացի հոդվածներ: Մահարու «Բարդիներ» ժողովածուի, «Վարսակներ» և «Լիրիկա» բանաստեղծությունների շուրջը բարձրանում է անստույգ իրարանցում⁵:

Երևույթը ինքնին բարետես չէր, մեղմ ասած՝ տհաճ: 60-ական թվականներին այն դատապարտվեց և իրավացիորեն որակվեց որպես անձի պաշտամունքից բխող գոեհիկ սոցիոլոգիզմի արտահայտություն:

Համամիութենական այս երևույթը ունեցավ տեղական «յուրահատկություններ»: Ի՞նչ արժեք, դիցուք, էսենցիականության դեմ պայքարը, մեզանում. 1927 թվականից մինչև 1932 թվականը զայրագին հոդվածներ գրեցին Վ. Ալազանը, Ազ. Վշտունիին և ուրիշներ, բանաձևեր ըն-

⁵ «Գրական դիրքերում» ամսագրի 1930 թվականի № 12-ում Պ. Խոլյանի հեղինակությամբ լույս է տեսնում «Կուլակային իդեոլոգիան բանաստեղծական ձևակերպումով» հոդվածը, որ «Վարսակները» գնահատվում են որպես վերհարձյան «ուրբ մեռնող գյուղի վրա»:

դունվեցին, երբ ընդամենը առիթը Մահարու 1922—1923 թվականներին գրված մեկ-երկու թերի բանաստեղծություններն էին, որոնց մեջ նա օգտագործել էր չարաբաստիկ «պանդոկ», «խեղկատակ բանաստեղծ» և այս կարգի արտահայտություններ: Բանն այն էր, որ նույն 1927 թվականին Մոսկվայում Կոմկադեմիայի բեմահարթակից Լունաչարսկին դատապարտեց եսենինականությունը, որը Ռուսաստանում իրոք սպառնում էր երիտասարդ սերնդի առողջ դաստիարակությանը: Գտնվեց դրա հայկական թիրախը՝ Մահարին: Համարժեքներ գտնելու նույն մարմաջն էր, որ ստիպեց Գ. Վանանդեցուն՝ խորհրդային շրջանի բանաստեղծ Մահարուն համարել «ուղեկից»⁶: Այս տարիներին էր, որ Զարենցը դարձավ «ոչ պրոլետարական», «անձնապաշտական», Մահարին՝ «քաղքենիական», «մանրբուրժուական», Բակունցը՝ Զարենցի և Մահարու հետ՝ «ազգայնական» և նման տխուր բաներ:

Հայ քննադատությունը 20—30-ական թվականներին ընթացավ կամպանիաների հունով: Բազում օրինակներից բերենք մեկը՝ Հ. Մկրտչյանի երկու հոդվածները, որից առաջինը գրվել է 1929 թվականին, մյուսը՝ 1932-ին:

Գրախոսելով Մահարու «Սիրո, խանգի և Նիցցայի պարտիզանների մասին» պատմվածքների ժողովածուն, ուր զետեղվել էր նաև «Մանկություն» վիպակը, հոդվածագիրը այն հայտարարեց «մանկական դաշնակցականություն»⁷, իսկ երբ ուժի մեջ մտավ կուսակցության՝ սոցիալ-տնտեսական և գաղափարական ֆրոնտներում (ինչպես սիրում էին ասել 20—30-ական թվականներին) տեղ գտած «ձախ խոտորումների» քննադատությունը, Հ. Մկրտչյանը կարճ ժամանակով «վերանայեց» իր «հին» կարծիքը: Վերը հիշած երկրորդ՝ «Խորհրդային գրականությունը զարգացման նոր էտապում» հոդվածում նա ծանոցավ Մահարու, ի դեպ նաև Սո. Զորյանի ու Վ. Թորոփենցի, «ձախ գոեհիկացումների» դեմ: Հետաքրքրականն այն է, որ իրավացիորեն «ձախ սիւսլ» անվանելով Սո. Զորյանի այդ տարիների ստեղծագործությունները «դաշնակցության սոցիալական պատկեր... համարելու փորձը», նա ոչ մի խոսք չի ասում նույն կարգի իր «փորձի» մասին՝ Մահարու կասկակությամբ: Ավելին, Հ. Մկրտչյանը դատապարտում է իրեն իսկ ուշացումով հետևած քննադատ Արեսին այն բանի համար, որ վերջինս նույնացրել է «հակառակորդ դատակարգի ազդեցությունը նրա արտահայտիչ լինելու հետ» ու ներկայացրել Մահարուն որպես

⁶ «Գրական դիրքերում», 1930, № 11—12, էջ 72:

⁷ «Երիտասարդ բուլնիկ», 1929, № 1—2:

«դասակարգային հակառակորդների ագենտ»⁸: Հիրավի, իսկ և իսկ Չարենցի ասածի պես. «աչ ձեռքը չի իմանում, թե ձախը ինչ է անում»:

Յավալին այն է, որ այս կարգի «անմեղ խաղերի» առարկա էին դառնում սովետահայ գրականության ստեղծողները՝ Չարենցը, Մահարին, Բակունցը, Ստ. Զորյանը, Թորոպենցը և ուրիշներ:

Քննադատության գոեհիկ սոցիոլոգիական թելը իր բոլոր ախտահիշներն ի ցույց հանեց 1930 թվականի հունիսի 8-ին երևանում տեղի ունեցած գրական բանավեճի ժամանակ: Նախ ասենք, որ այն կազմակերպվեց համամիութենական պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի քարտուղար Ս. Սելիվանովսկու «Պրոլետարական պոեզիան բեկման ճանապարհին» գեկուցման և նրա շուրջը ծավալված մտքերի փոխանակման համառոտագրությունը հաշ մամուլի էջերում տպագրվելուց անմիջապես հետո:

Սելիվանովսկու գլխավոր թեզերն էին՝ «պրոլետարական և առհասարակ խորհրդային պոեզիայի ճգնաժամ», որը նա բացատրում էր երկրի վերականգնման շրջանից դեպի վերակառուցման նոր շրջան անցնելու դժվարություններով, «Кузница»-ից փոխ տունված՝ «պրոլետարական պոեզիան պետք է լինի պրոլետարիատի զգացմունքների պոեզիա» և «նոր մարդը ինքը պետք է պատմի իր մասին» դրույթները, բանաստեղծական ստանդարտ սկսնակների գործերում, դատողականություն, որը «առանձնապես երևան եկավ Մալակովսկու ստեղծագործություններում», սխեմատիզմ, մանրբործուական ազդեցություններ⁹ և այլն: Այս բոլորը դարձան նաև Գ. Վանանդեցու ներածական խոսքի առանցքը, սակայն հայկական օրինակներով ու հավելումներով:

Վանանդեցին առանց հասպաղելու ընդունեց պոեզիայի «որոշ ճրգնաժամի» պարագան, դա պատճառաբանեց Հայաստանը «ագրարային երկրից ինդուստրիալ-ագրարայինի» փոխանցման բարդություններով: Հօգուտ ճգնաժամի Վանանդեցին բերեց նաև փաստարկ. «Ժամանակակից նոր բովանդակության և մեր պոեզիայի մեջ գոյություն ունեցող ստեղծագործական մեթոդների միջև եղած հակասությունը»¹⁰, բանի որ նրան չէին «բավարարում» Մալակովսկու «150 000 000» պոեմը, ուր նա «երգում է ոչ թե մասսաների, այլ մեքենաների շարժումը», Չարենցի «Էպիքական լուսաբացը», որտեղ, «չնայած նրան, որ բա-

⁸ «Գրական թերթ», 1932, № 10:

⁹ Տե՛ս «Գրական դիրքերում», 1930, № 5:

¹⁰ Նույն տեղում, № 6:

նաստեղծը ձգտում է կանգնել ամուր հեղափոխական դիրքերի վրա, արտահայտված են ինդիվիդուալիզմի մոմենտներ»¹¹, իսկ նրա «Օվկիանի երգը» պարուրված է ռոմանտիզմով, որը «մեզ համար ընդունելի չի» և բազում այս կարգի «մեթոդի և բովանդակության» անհամատեղության օրինակներ:

20—30-ական թվականներին գոեֆիկ սոցիոլոգիական քննադատությունը իր շոշափուկները տարածել էր բանաստեղծության մարմնի բոլոր մասերը, արգելակելով նրա ներդաշնակ զարգացումը: Ամենածանր փորձությունը ընկել էր «թեմայի» վրա: Բանադրանքի էր ենթարկվում մարդկային յուրաքանչյուր զգացմունք, բացի մեկից... հըրճվանքից, այն էլ միայն մեկ և նույն առիթով: Եվ որովհետև մերժվում էր անձնականը, բնական էր բանաստեղծական ժանրերի և տեսակների աղքատացումը: Հավասարության նշան դնելով պոեզիայի ու սոցիալիստական շինարարության բովանդակության միջև, գոեֆիկ սոցիոլոգիզմը փաստորեն զրկում էր պոեզիան իր կոչումից, փաթաթում նրա վզին տնտեսության նկարագարչի դերը: Եվ այդուհանդերձ նա հավակնություն ուներ խոսելու բարձր պոեզիայի անունից:

1930 թվականին հասունացել էր գոեֆիկ սոցիոլոգիզմի աճեցրած պտուղը՝ բանաստեղծական հարթագրություն, դատողականություն, բանաստեղծական թեմաների և ձևերի միօրինակություն, սխեմատիզմ, ճառելու, հրապարակախոսելու մարմաշ: Այս տարիների ակտիվ ստեղծագործող բանաստեղծներից (Ե. Չարենց, Գ. Մահարի, Գ. Սարյան, Ալազան, Ն. Զարյան, Մ. Արմեն, Ս. Տարոնցի, Վ. Նորենց և այլն) քչերն էին, որ կարողացան պահպանել իրենց անհատական ձայնն ու նախասիրած թեմաները: Նեղ արահետով էր ընթանում Ն. Զարյանի, Ա. Վշտունու ու շատ ուրիշների, մասնավորապես սկսնակների ուղին: Բարձր արվեստի անունից խոսող գոեֆիկ սոցիոլոգիզմի ներկայացուցիչները «չխնայեցին» անգամ սեփական սաներին, քննադատական կրակի տակ վերցնելով նրանց ստեղծագործության սխեմատիզմը, «ֆորմալ մտածողությունն» ու «սուարկայի արտաքին սահմաններում մնալը» (Գ. Վանանդեցի), որը տեղին էր, սակայն հակառակ էր հենց իրենց մշակած դեղատոմսերին:

Գոեֆիկ սոցիոլոգիական դրույթների, նրանց ներքին հակասությունների քննադատությունը փայլուն ձևով դրսևորվեց վերոհիշյալ բանավեճի մասնակից Դ. Դեմիրճյանի ելույթում, ինչպես նաև Գ. Մահարու «Նամակ խմբագրությանը» հոդվածում:

¹¹ Նույն տեղում:

Դ. Դեմիրճյանը նախ շեշտեց, որ բանաստեղծությանը ու բանաստեղծներին բոլոր դարերում ներկայացվել է մույն պահանջը. «լինել բանաստեղծի բարձրագույն մտածողությունն ու խոսքը իր (ընդգծում-ներն այսուհետև իմն են—Ս. Բ.) զգացմունքների մասին», «բանաստեղծը պետք է լինի անհատական, այսինքն՝ հասարակական երևույթների անձնական արտահայտիչը»: «Եթե այս անհատական մեթոդը ժխտվում է, ուրեմն նա (բանաստեղծը—Ս. Բ.) ստիպված պետք է լինի ուրիշի ասածները կրկնել»¹²: Դժվար չէ հասկանալ, որ Դեմիրճյանը, կրկնելով քնարերգության այբուբենը, խոսում է Չարենցի «Հսկի-քական լուսաբացի» «ինդիվիդուալիզմի մոմենտների» մասին, մերժում անհատականը անհատապաշտականին հավասարեցնելու գոեֆիկ սոցիոլոգիզմի արատավոր փորձարկումները: Նա փաստորեն դնում է դարաշրջանի առաջ հասակով մեկ կանգնած այլընտրանքը՝ կամ Չարենցի անհատական պոեզիայի ուղին, կամ հարթագրություն:

Դեմիրճյանի զգոն հայացքից չվրիպեց Վանանդեցու ներածական խոսքում դրսևորված հակասական մոտեցումը դեպի ժամանակակից պոեզիայի թեմաները: Դեմիրճյանը «զարմացավ». մի կողմից վանում են անձնական ապրումները, ռոմանտիկան, Արևելքի էկզոտիկան, մյուս կողմից «...չեն թողնում երգեն տրակտոր»: Տրակտորի և աշխատավոր մարդու կապը Դեմիրճյանը տեսավ Թումանյանի «Հորովելի»՝ գեղջուկի և եզի փոխկապակցության ներքո. «Թումանյանի հորովել երգող գյուղացին եզն է երգում, մոր բանաստեղծը՝ մեքենան, իսկ դա չի՞ նշանակում, որ նրանք երգում են աշխատավոր մարդուն: Իհարկե նշանակում է»: Այլ կերպ՝ թեմաները չպետք է դրվեն կադապարների մեջ, թող երգեն տրակտորը, սակայն այնպես, ինչպես Թումանյանը երգեց եզը, արորը, գոյթանը:

Դեմիրճյանի վեճը գոեֆիկ սոցիոլոգիզմի հետ ընթացավ բանաստեղծությունների տեսակների պարունակության ու տարողության (փաստորեն՝ բովանդակալիության) ասպարեզում: Զժխտելով կյանքի արդի խնդիրների հետ անմիջականորեն կապված «խրոնիկյորական», «հրապարակախոսային» բանաստեղծությունների գոյության իրավունքը, Դեմիրճյանը շեշտը դնում է «պոեզիայի», այսինքն այն բանաստեղծությունների վրա, որոնք ծնվում են «կյանքը ըմբռնելուց հետո»: Այս հարցին Դեմիրճյանը անմիջականորեն առնչեց բանաստեղծության ներքին լիցքի և վարպետության հարցերը:

¹² Նույն տեղում, № 5:

Գ. Մահարին ծանրացավ պոեզիայի բովանդակության, ինչպես և այն սահմանափակումների վրա, որոնց դեմ էր առնում քնարական բանաստեղծությունը: «Ինչո՞ւ մենք մեր հորթային հրճվանքը փաթաթենք պրոլետարիատի վզին, ով է մեզ իրավունք տվել ամեն չնչին լաթով «զարդարելու» նրան»¹³,—զայրացավ նա: Խիզախեց ասել, որ «պոեզիան «մի փոքր» այլ բան է, քան մարքսիզմը», որ թեև այն էլ է գաղափարախոսություն, բայց ունի իր յուրահատուկ ձևը, արտահայտչական միջոցները, մարդկանց, ժողովրդին դիմելու իր առանձնահատուկ եղանակները: «19—20-րդ դարի վիթխարի հանճարի՝ Մարքսի անունով... այսօր շատերն են փորձում ծածկել իրենց պոետական անճոռնի աղամամերկությունը»,—պաշտպանեց պոեզիայի յուրահատկությունները նրա ոտնահարողներից: «Ապահովագրելով» ինքն իրեն նենգափոխումներից, պարզաբանեց. «Խնդրում եմ վերոգրյալից չեզրակացնեն, որ գրողը, պոետը մարքսիստ չաետք է լինի»: Այդպես էլ եղավ: Մահարու տեսակետները, որոնք այսօր գրականագիտության այբուբենն են, համարվեցին «կոպիտ սխալ»¹⁴:

Գրողներից քննադատության վիճակին անդրադարձան Գ. Մահարին և Ն. Զարյանը: Նրանք համաձայն էին պոեզիայի հանդեպ քրննադատության բռնած սխալ դիրքի տեսանկյունից, սակայն ելակետները այլ էին: Ն. Զարյանը այն կարծիքին էր, որ «պոեզիայի և ընդհանրապես գրականության ողբալի դրության» մեղավորը այն քննադատներն էին, որոնք «...ինդիվիդուալիզմը, մանր-բուրժուական ընթերցողին հարմարվելու տենդենցը թմբկահարում են և «Հայիքական լուսաբացը» հայտարարում իբրև պրոլետարական գրականության նախնադարի» («Լավ ճանապարհ է»—միջամտել է Ս. Տարոնցին)¹⁵:

Ինչպես ասվեց, Մահարին հիմնականում իր խոսքը տարավ պոեզիայի բովանդակության, նրա առարկայի գոեհիկ սոցիոլոգիական աղավաղումների բացահայտման հունով և Զարենցի օրինակի վրա դատաչարտեց «պոետական ներքինը խեղաթյուրելու և այլանդակելու գնով» «ինքն իրեն վերափոխելու, վերամշակելու» թեզը. «Ընդունում եմ ինձ այնպես, ինչպես կամ»,—մեջբերում է անում նա Զարենցից: «Ծջմարտություն է սա, իմաստություն մենք կասեինք, որը գրողը ձեռք բերեց գլխապտույտ վիճեր և զիգզագներ կտրելու, անցնելու գնով, մինչև իր «Հայիքական լուսաբացը»,—գրում է նա, նշմարելով այն միակ

¹³ Նույն տեղում, № 6:

¹⁴ «Վերելք», 1930, № 7:

¹⁵ «Գրական դիրքերում», 1930, № 5:

ողին, որով բանաստեղծը, պահպանելով իր անհատական ծայնը, կարող էր «հավակնություն ունենալ մեր էպոխայի գրող»¹⁶ կոչվելուն:

Գրաքննադատության անկումային վիճակին անդրադարձավ նաև Յ. Խանգադյանը: Նրա՝ «Գրական դիրքերում» ամսագրի հարցաթերթիկին տված պատասխանը ամփոփում էր այն իրողությունը, որ տիրում էր այս ասպարեզում. «Գրական քննադատությունը,—գրել է նա,—հաճախ մոռացել է, որ գրողին վնասելը շատ ավելի հեշտ է, քան թե օգնելը և երբեմն զարմանալի անփութություն է ցուցահանել, տալով սանձարձակ սուրբեկտիվիզմի նմուշներ... Այն մեզանում ընդհանուր առմամբ վեր է ածվել ոեցեպատագրության, որով գրողներն, իհարկե, պետք է մղվեն դեպի սխեմատիզմ»¹⁷:

Գոեհիկ սոցիոլոգիզմը իր ավերիչ շունչը տարածեց նաև դասական ժառանգության գնահատման և օգտագործման բնագավառի վրա:

Ինչպես 20-ական թվականների սկզբներին Վ. Տերյանի, այնպես էլ 30-ականին Մ. Մեծարենցի, Դ. Վարուժանի, Սիամանթոյի՝ արևմբյուտահայ պոեզիայի այդ հսկաների, նաև Նարեկացու ժառանգության դերը հերքվեց հայ մորագույն գրականություն ստեղծելու գործում: Եվ չնայած նրան, որ նույն այդ բանավեճում այն տուգալ վճռական հակահարված (Վ. Թոթովենցի, Գ. Մահարու, որո իր հողվածի մեջ մեջբերումներ կատարեց Նարեկացուց, Ս. Տարոնցու, հատկապես Ալազանի կողմից), այնուհանդերձ դրա տխուր հետևանքն էր տասնյակ տարիների ընթացքում արևմտահայ պոեզիայի շուրջը ստեղծված արհեստական լուրջությունը:

Հովհ. Թումանյանից և Վ. Տերյանից սովորելու պարագան պարզ էր: Ն. Զարյանի խոսքերով ասած պրոլետգրողները պետք է նրանցից սովորեին «ծողովորդական պարզություն» և «ծայրահեղորեն մշակված կոլտուրա»¹⁸: Իսկ արևմտահայ պոեզիայից խորհրդային գրողները սովորելու ոչինչ չունեին, որովհետև նա, դիմենք կրկին Ն. Զարյանին, «չափազանց պաթետիկ է, կեղծ կլասիկ և մեծ մասամբ անարյուն: Նա տառապում է ինքնանվատակ մանվածապատությամբ, ճուրմ բարդությամբ»¹⁹: Ն. Զարյանի այս իրոք որ ծայրահեղ ժխտական կեցվածքը հավակնություն ստացավ Ս. Վահունու կողմից: Սկսնակի վճռականությամբ նա վաստակներ ունեցող բանաստեղծներին դրեց չակերտների

¹⁶ Նույն տեղում, № 6:

¹⁷ Նույն տեղում, № 11—12:

¹⁸ Նույն տեղում, № 5:

¹⁹ Նույն տեղում:

մեջ («վաստակավոր պոետներ»), որպեսզի այնուհետև մեղադրի նրանց «դեպի արևելահայ պոեզիան սխալ օրիենտացիայի»²⁰ մեջ: Ազգային մշակույթի մեջ «երկու մշակույթների» գոյության պարզեցված ըմբռնումը դատապարտվեց՝ «առանց հին կուլտուրական արժեքների օգտագործման պրոլետարիատը երբեք չի ստեղծի իր կուլտուրան»²¹ լեհիկյան դիրքերից: Ուսումնաճանաչողը դրանք հարցը դրվեց ավելի լայն՝ սովորել ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային գրականության օրինակների վրա:

Այս խնդրի բաղադրիչ մասն էր գրական վարպետություն ձեռք բերելու հարցը, որը բխում էր նաև բանավեճի՝ «գաղափարապես կայուն և արվեստով բարձր գրականություն» (Գ. Մահարի) ստեղծելու ոգուց:

Եվ այսպես, գոեհիկ պարզեցվածության հաղթահարման խնդիրներին նվիրված այս բանավեճը փաստորեն շոշափեց գրականությանը հուզող բազում հարցեր, որոնք իրենց դրական ու բացասական լուծումները գտան 30-ական թվականներին և հիմք դրեց գոեհիկ սոցիոլոգիզմի քննադատությանը:

Սովետահայ գրականությունը պոեզիայի իր նվաճումների թերի գիտակցումով թևակոխեց նոր տասնամյակ, կտակելով նրան քննադատության ասպարեզում՝ գոեհիկ սոցիոլոգիզմի հետզհետե թանձրացող արատները, իսկ պոեզիայի մեջ՝ Չարենցի «Էպիքական լուսաբացը» լրացնող խոհական փիլիսոփայական «Գիրք ճանապարհի»-ն, Մահարու «Բարդիների» քնարական լարը ամրապնդող և խորացնող «Մրգահասը»:

3

20-ական թվականների երկրորդ կեսը Մահարու քննադատության վերընթացի ժամանակաշրջանն է: Այս տարիներին գրվեցին նրա լավագույն բանաստեղծությունները, պոեմները և բալլադները, որոնք կազմեցին 1932 թվականին լույս տեսած «Մրգահաս» ժողովածուն՝ Մ. Սարյանի ձևավորմամբ ու բանաստեղծի դիմանկարով, ուր ընդգրկվեց Մահարու շուրջ յոթ (1925—1932) տարվա ստեղծագործությունը:

Մահարին վերջնականապես հաստատվել էր Երևանում, աշխատանքի անցել Ծախումյանի անվան քաղաքային գրադարանում: Ապրում էր այժմյան «Երևան», նախկին «Ինտուրիստ» հյուրանոցում, որը խիտ «բնակեցված» էր իր պես տնագուրկ գրողներով, նկարիչներով, երաժիշտներով, դերասաններով: Այստեղ էր նաև Չարենցը: Մահարու

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ Նույն տեղում, № 11—12:

հիշողությունների մի մասի գործողությունները սերտորեն կապվում են այս ռոմանտիկայից ոչ զուրկ օթևանի հետ:

Կացության թերևս այս ձևն էր թելադրել «դելին պորտֆելի» գոյությունը, ուր Մահարին սովորություն ուներ անհիտորեն խցկել ավարտված ու անավարտ բանաստեղծությունների սևագրությունները, որոնք հետագայում դարձան «Մրգահասի» առատ բերքի արգասիքը: Գրքի կնքահայրը Չարենցն էր: Երեք թղթապանակի մեջ նա առանձնացրեց այն բանաստեղծությունները, որոնք կարելի էր լույս աշխարհի հանել: Տարիներ անց, ինքն էլ խմբագրեց և հրատարակեց գիրքը՝ լինելով Հայպետհրատի գեղարվեստական գրականության բաժնի վարիչ:

«Մրգահասը»²² բացվում է «Մուռք» բանաստեղծությամբ.

Ե՛կ, անգի՛ն, երգիս այգին,
Ե՛կ, այնպես զով է այնտեղ,
Ե՛կ, զգա շունչը կյանքի,
Ե՛կ, քաղիր շաղուն վարդեր:

Ե՛կ, անգի՛ն, ես քեզ համար
Պահել եմ վերջին նուռը,—
Գիշե՛ր է լույս ու վարար,
Ու բաց է այգու դուռը... (I, 27):

Այս դուռը պոեզիայի խորհրդանշն էր, որը բացվել էր կյանքի առջև. այգու հասուն մրգերն ու շաղուն վարդերը զուգորդվում են կյանքի հյութով ներթափանցված ու իրականության պես շռալ երգի ծաղկմանն ու նրա բերքին:

Մահարու այս տարիների հայտնությունը դարձան պտղաբեր աշնանային այգու ու մրգի, նրա տեր ու տնօրեն իմաստուն պարտիզպանի կերպարները, որպես կյանքի ու երգի ծաղկման ու հասունացման, բանաստեղծի ներքին կոչման, դարի ու երգի, երգչի ու մայրենի դպրության փոխառնչությունների ալլաբանություններ: Կերպարներ, որոնք խորիմաստ էին, լիցքավորված էին ազգային շնչով ու դրսևորումների բազմազանությամբ («Նորից օրեր են վառ», «Աշունքվա այգու նման»,

²² Մահարու 30-ական թվականների բանաստեղծությունները տպագրվել էին մամուլի էջերում կամ մնացել անտիպ: Իրենց ոգով և կառուցվածքային առանձնահատկություններով դրանք սերտորեն կապվում են «Մրգահասի» հետ, լրացնելով Մահարի-բանաստեղծի ամբողջական պատկերը: Այդ իսկ պատճառով նրանք քննության կենթարկվեն Մահարու պոեզիայի ընդհանուր հորձանուտում:

«Հին աշու դռան», «Անձրև է քո աշու վրա», «Այգեստաններ», «Մըր-գահա», «Մրգաստան» և այլն): Եվ որպես կանոն, խոսակցություն բացելով խոշոր նշանակություն ունեցող հարցերի շուրջ, Մահարին աշո ամենն անց է կացնում անձնական ապրումի միջով: «Մրգահաս» բանաստեղծության մեջ երկիրը, արևը հասած միրգ են և իր, բանաստեղծի ձեռքը հասել է ահա աշո կարմիր մրգահասին: Մրգանման են նաև իր երգերը, որոնք մի անձնատուր շոաշույթամբ նվիրաբերում է նա իր «մրգաստան երկրին» («Այգեստաններ»):

Առե՛ք, առե՛ք երգս ոսկեքառ ու հզոր,
Այգեստաններ քերրի, ու ձեր գիրկը տարեք... (I, 77):

Պոեզիան հասուն միրգ է, որը ուրախություն է պարգևում մարդուն, իսկ բանաստեղծը՝ պարտիզպան: «Նորից օրեր են վառ» բանաստեղծության մեջ հայրենիքի հետ մտերմիկ խոսակցության բռնված գրողը պատմում է իր ուղու մասին, որը սկսվեց «կապույտ վրան» քաշած հեքիաթ թվացող աշխարհի ընկալումից ու բերեց-հասցրեց պարտիզպանի արարչական իմաստության գիտակցությանը: Ինքնագիտակցման ալլաբանություն է նաև «Մրգաստան» բանաստեղծությունը, ուր մրգաստանը նախորդ դարերի հայ պոեզիայի աշխարհն է ընդհանրապես, «հին եղջյուր՝ մի շնչով ըմպած...», իսկ ինքը՝ բանաստեղծը, որ սիրել է աշո «դառնանուշ բերքը», պատշաճն է հատուցում անցյալի հոգևոր գանձերին («Փարթաւ» աշուն, «ոսկե քնարին», «ոսկեարքառ ու անմահ պղնձե» գրքին) և ընդունում էստաֆետը:

Ես քո բերքն եմ ընդունել,
Քեզնով է միրգն իմ հասել,
Իմ երկրի վառման արև,
Նաիրյան ոսկե՝ քնար... (I, 61):

Պոեզիայի մասին Մահարին գրում է հուզականորեն քնքուշ բանաստեղծություններ, խոսում սիրահարի պես («Խոհ», «Մտերիմ խոսքեր», «Գիշերը», «Իմ չերկրի մի ճամփի վրա», «Ինձ հետ», «Գարուն» և այլն): Դրանք հագեցված են լիառատ ինքնատրման պատրաստակամությամբ:

«Մրգահաս» ժողովածուի մեջ և հետագա տարիների բանաստեղծություններում Մահարին վերջնականապես հրաժարվում է «Տիտանիկ» բանաստեղծություններում տեղ գտած պաթետիկ հնչյուններից: Կատարվում է հոգեկան բարդ պրոցես, որը խաչաձևում-միաձուլում

Է նոր դարի, հեղափոխության ու հեղաշրջումների բարձր պաթետիկան հոգեկան նրբին շարժումների հետ: «Մրգահասի» էջերին բանաստեղծությունից բանաստեղծություն հանդիպում ենք մերթ տրտում, մերթ զվարթ, մերթ բարձրաձայն, մերթ մեղմիկ ելևէջների: Հնարավոր է անգամ հետևել այս հնչերանգների փոփոխությանը՝ ըստ հալոթենասիրական, սիրային, ինքնաբացահայտման, բնապատկերային անցումների, որոնք գերիշխում են Մահարու պոեզիայում: Հնարավոր է նաև կոահել դրանց դրդապատճառները: Այս իմաստով Մահարու քնարերգությունը նույնքան ինքնակենսագրական է, որքան նրա արձակ «Մանկություն», «Պատանեկություն» ստեղծագործությունները, որոնք նույն ժամանակահատվածի ծնունդ են:

4

Մահարու համար երգը հույզ է, իսկ դա նշանակում է, որ այն կարող է լինել բազմապիսի և պետք է լինի բարդ ու հարուստ, ինչպիսին է մարդու ներաշխարհը: «Դրսում անձրև է...» բանաստեղծության մեջ դրսի անձրևը իր սրտում երգում է մի երգ «այնքան տրտում»՝

Ես լա՛լ եմ ուզում, թե արդեն, արդեն
Արցունքի շիթեր ընկան ձեռքիս,—

միաձուլվում—միախառնվում են անձրևն ու արցունքը: Սակայն բանաստեղծը գիտե, որ նրանք հետո փոխվելու են երգի ու օրհնում է այդ պահը.

Երգի՛ր, անձրև իմ, իմ մտերի՛մ,
Բերրի՛ արցունքներ, թափվե՛ք անձայն... (I, 47):

Մահարին «ցավոտ երգի» երկրպագու է, սակայն ցավն ընդունում է ոչ թե որպես նպատակ, այլ երգի «սափիշ», «արյուն», նրա «երկարակեցության» գրավակա՛ն: Այսպես, «Առաջինը» (ի հակառակ «Վերջինի») բանաստեղծության մեջ, հերքելով հուզական-զգացմունքային քնարերգության վախճանի վերաբերյալ գուշակումները, նա գրում է.

Ես վերջինը չեմ, հասկացեք ինձ,
Եվ բոլր կարոտն իմ վերջինը չէ...²³

Նոր գալիքի բանաստեղծը, նույնպես, կերգի ցավի երգեր, և նուանք «վե՛հ կհնչեն»:

²³ Գ. Մահարի, Հնձաններ, Երևան, 1959, էջ 229:

30-ական թվականներին քնարերգության զարգացումը որոշակի դժվարությունների ու արգելքների էր հանդիպում: Միակողմանի պատկերացնելով նոր գրականության խնդիրների ու ձգտումների էությունը, ժխտվում էր համայնական կամքի ու հոգեբանության, հեղափոխության ու սոցիալիստական շինարարության պատճառով անձնական սուբյեկտների միջոցով արտահայտելու հնարավորությունը, ինքնաբացահայտումը հավասարեցվում էր անձնապաշտության, հարազատ երկրի բնության գովերգումը՝ ապոլիտիկության, սերը՝ անբարոյականության:

Ե. Չարենցը, որպես գրապաշարի առաջամարտիկ, պաշտպանելով բարդ ու հարուստ զգացմունքները գովերգող քնարը բոլոր նշանցից, ովքեր աղքատացնում, քայլող մանեկենի էին վերածում մարդուն, ընդլվգելով սովետական իրականությունը պլակատի ու սխեմայի վերածելու փորձերի դեմ, բանաստեղծություններից մեկում գրում է.

Չի կարող լինել մեր ոգին գերի
Սերտած խոսքերի, կոտած մտքերի.—
Թե ապրում է նա ու շնչում է դեռ՝
Զգտելու է նա անհաս ափերի...²⁴

Չարենցը գայրագին ընդլգում է «հարսանիքի երգեր» թմբկահարողների դեմ, նրանց դեմ, ովքեր իրենց «գարմանալի թեթև» ճանապարհը նույնացնում էին ժողովրդի պաշարի ու աշխատանքային սըլխազործությունների հետ: Ուժեղ հակահարված է տալիս նաև իրեն զրբալարտողներին.

Եվ կերգեմ կրկին:— Եվ ոչ մի ժանիք
Ինձ չի բաժանի լեկինյան դարից,
Ինչպես ոչ մի ուժ ինձ չի բաժանի
Իմ շունդալից, պաշտոն քնարից²⁵:

Չարենցի հետ (իսկ դա նշանակում էր լինել նոր կյանքի, նրա աննախադեպ ու բարդ ձևերը իբրև երգի նոր բովանդակություն դավանելու հետ), Մահարին այդ տարիներին, նույնպես, պաշարի մեջ է: Նոր երգի ուղին հեշտ ու ծաղկազարդ չէր: Նա ծնվում էր տանջանքով, և «այդ էր արյուն քամում»,—խոստովանում է Մահարին: Այդ պահերին քնքույշ լարի բանաստեղծը, կարծես, փոխ էր առնում մեծ ուսուցչի ու բարեկամի գրիչը ու գուշակում.

²⁴ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 211:

²⁵ Նույն տեղում:

Դեռ կանցնի՝ մեր երգերի երկաթե բառալիռը
Վերելքի հզոր զնգոցով...²⁶:

«Ժպիտ» բանաստեղծության մեջ նա ծաղրում է իրեն ուղղված
անհեթեթ մեղադրանքները:— «Ինչո՞ւ մանր-բուրժուական»,—հարցնում
է նա.

Շահագործել եմ ես բարդիներին,
Նրանց բողոքին անգիտակ,
Քնից զրկել եմ արագիլներս,
Հանդերձ եմ առել հանգի տակ:

Ոսկե հասկերի խշռուն ծիանքից
Քամել եմ արժեք հավելչալ,
Մասքենիներին չեմ թողել հանգիստ,
Նրանցով շահել կապիտալ... (I, 161):

«Ես մեծ բուրժույ եմ անկասկած»,—վերջացնում է իր դառը ժպիտը
բանաստեղծը²⁷:

Անհիմն, անհեթեթ մեղադրանքները քարի պես ծանրանում են
բանաստեղծի հոգում: «Անձրև է քո սչգու վրա» բանաստեղծության
մեջ գտնում ենք Մահարու այդ տարիների հոգեկան վիճակի նկարա-
գիրը, որի առանձին գույները արտահայտում են հուսահատ տխրու-
թյուն.

Թափվում է անձրև մի բարակ
Ոսկևոր աշնան ծառերին.
Ապրում էր իմ սիրտը արագ,
Ուզում էր զգալ կարելին:

Դու արագ շնչեցիր, սի՛րտ իմ,
Ու որպես աշունքվա այգի՝
Փռեցիր սինին մրգերիդ
Ու հավաք չարիք դու, անգի՛ն:

Դրանի՛ց է, որ հիմա
Մոռացել ես խորունկ երգելը.
Անձրև՝ է քո սչգու վրա.
Ու դրսում մրսում են մրգերը... (I, 55):

²⁶ Գ. Մահարի, Մրգահաս, 1932, Երևան, էջ 81:

²⁷ Կարդալով Մահարու սյուսինակ բանաստեղծությունները, Ալազանը, որը
ստիժ բաց չի թողել «չարձագանքելու» գրչակցի գործերին, «Մեր մարտական խըն-
դիրները» («Գրական դիրքերում», 1929, № 8—9) հողվածում դժգոհեց. «Հեղինակը
լավ կաներ, որ մեկ անգամ ընդմիշտ ձեռք վերցնելու իր սալոնաբուսներն արդարաց-
նելու փորձից...»:

Աշխարհայացքային երկընտրանք չունեցող Մահարուն քնքուշ լարի գոյության իրավունքը մերթ ընդ մերթ կասկածելի է թվում: Այս ներքին անվստահությունը տանջում է նրան: Մի կողմից ուղու ճիշտ ընտրության զգացողությունը, Չարենցի օրինակը, մյուս կողմից ձախ ու աջ քննադատությունը տեղիք են տալիս հսկասական տրամադրությունների: «Կանցնի իմ երգը գարնան ամսի պես,—տրտնջում է բանաստեղծը,—ցողեր կմնան խոտերի վրա, մեռնող մրմունջներ»: Սրանք էլ կանցնեն որպես «մանկան օրոցքի վրա մայրական օրոր»:

Միաժամանակ, կասկածները հարստացնում են հոգին, ու պայքարի մեջ ծնվում է ճշմարտությունը: Իսկ տառապանքով ձեռք բերված վստահությունը լույս աշխարհ է հանում, ահա՛, այսպիսի բանաստեղծություններ.

Ձնգա արևը թող
Իմ երգերի վրա
Ու իմ երկրի սնդոդ
Ցերեկներին շուայ:

Ձնգա արևը թող
Խնդությամբ մի անտակ,
Իմ երգերի հորդուն
Երանգներին տարտամ:

Լինի մայիս փարթամ,
Ծռայլ, անա՛փ, հորդո՛ղ,
Հասկի վրա արդար
Ձնգա արևը թո՛ղ... (I, 32):

Ինչպե՞ս են արտահայտվել բանաստեղծի այդ տարիների զգացմունքներն ու տրամադրությունները սույն բանաստեղծության մեջ: Երկրի անդորր ցերեկների ու երգերի վրա «զնգացող» արևը սփռում է իր ճառագայթները, սակայն եթե երկրի ստավոտները «անդող» են ու «շուայ», ապա երգերը թեև «հորդուն», բայց «տարտամ» են: Ձնայած տրամադրության շիկացմանը, ինչ-որ տեղ Մահարին, կարծես, ցանկանում է համաձայնվել, որ իր երգը «այլ» է, այն չէ, ինչ սպասում է դարը, դասակարգը: Սակայն անցնում է պահը, ու հախտուն ոգևորությամբ Մահարին կրկին հավատում է ինքն իրեն, ժամանակակից արվեստ ստեղծելու պրոբլեմը լուծում ոչ թե բանաձևերով, այլ մարդկային զգացմունքները գեղարվեստի լեզվով վերարտադրելու ուղիով.

Արև, հրահո'ւր թռչուն,
Օծի'ր ինձ քո լույսով.
Վարդն անձրևով է շնչում.
Իմն երգը՝ հուզում... (I, 72):

Պոեզիայի հմարավորությունների լայն հեռանկարները, իր քնարի գարկերակի միշտ ըմբռնումը վստահություն են ներշնչում բանաստեղծին, լիցքավորում.

«Հորդորում» (1926) հանդիպում ենք հետևյալ տողերին.

Երգի'ր երգող. ո՛վ պոետ,
Երգերդ ամառ,
Մրգերի պես հոտավետ,
Կրքերի պես վստ... (I, 104):

Այս տարիներին Մահարին հաճախ գրում է գրական դեկլարացիաներ հիշեցնող բանաստեղծություններ («Խոհ», «Եկավ ինձ այցի».
«Հաշտություն», «Սոնետ անձկության» և այլն), ուր մա ի լուր բոլորի հրաժարվում է իր, այսպես կոչված, «հին երգերից», սիրո, բնության, հոգեկան ապրումների թեմաներից: Սակայն սրանք, մի տեսակ, վահաններ էին, որոնց էսևում գրողը փարթամորեն աճեցնում էր իսկական պոեզիայի ծաղիկներ:

30-ական թվականներից Մահարու հոգում հասունանում է բանաստեղծական մի դավանանք, որը մախկինում հոշակված սկզբունքների օրգանական շարունակությունն է ու զարգացումը. բանաստեղծը «նոր ժամանակի գարկերակն է, ջիղն ու գույնը», «դարաշրջանի, երկրի արժանի զավակը»:

«Երգ իմ երգին» (1932) բանաստեղծության մեջ դարաշրջանի ու երգի ներքին կապը Մահարին պատկերավորում է որպես ավագ ու կրտսեր եղբայրների արյունակցական կապ: Այս դիրքերից է գնահատում մա իր երգերի ու դարի հարազատությունը: «Կանչ» (1932), «Անվերնագիր» (1932), «Երգ իմ երգին» (1932), «Ծափումյանի արձանի մոտ» (1933), «Խնդություն» (1933), «Մուսա» (1935), «Նոր քերք» (1936) և բազում ուրիշ բանաստեղծություններում Մահարին արտահայտում է իր՝ սովետական դարաշրջանի բանաստեղծի, խոր կապը սոցիալիստական իրականության հետ:

Դժվարին 1936 թվականին, հանրագումարի բերելով իր ստեղծագործական ուղին, Մահարին մատնանշում է սեփական քնարերգության ամենաբնորոշ գծերից մեկը.

Ես ծնվեցի մի օր, մի խոր երկնքի տակ,
Մի ոսկեվոր ու մեղմ արնգի համար,
Երգի համար շողոտ, երգի համար հստակ,
Մի ազագույն սրինգ, բարակ ու համառ...

Բայց ժամանակը մեծ, ժամանակը արդար
Անդարձ խեց ինձնից այդ սրինգը տրտում,
Տվեց ինձ մի քնար բազմալար ու ճարտար... (I, 238):

Եվ, իսկապես, Մահարին բարձր զգացմունքների ու նրբին ապրումների բանաստեղծ է: Նրա պոեզիան հազեցված է և՛ հեղափոխության ու շինարարության պաթոսով, և՛ մտերմիկ երանգներով: Նրա քնարը մերթ հնչում է որպես ծնծղա, մերթ անցում կատարում դեպի խոստովանանքի սրինգային մեղմ շշուկը: Բազում լարեր է հնչեցրել Մահարին իր կյանքի ընթացքում, և ամեն մեկը այդ լարերից ունի իր դիապազոնը՝ բարձր, հերոսական շեշտերով է երգում փողը, մեղմ ու սրտառու է ծորում սրինգը:

Հաճախ, շատ հաճախ է տարակուսում բանաստեղծը, հերքելով մերթ մեկը, մերթ մյուսը և հոգեկան հավասարակշռությունը գտնում սրանց դաշինքում՝ ծաղիկների «ծողկոմի» ու դաշտերի «տրիբունի» միասնության մեջ: Մահարին իրեն բնորոշ համեստությամբ «որոշում» է իր տեղը հայ դարավոր դպրության պատմության մեջ, որպես «մի բար» փարթամ այգում, «մի բառ» «ոսկեբարբառ ու անմահ պղնձե գրքում», «մի լարը նաչիլյան ոսկե քնարի» (I, 220):

5

«Մրգահաւ» ժողովածուի, ինչպես և Մահարու ամբողջ պոեզիայի հիմնական մոտիվը հայրենասիրությունն է:

Հայրենիքի կերպարը նրա ստեղծագործության լայնքով մեկ ապրում է մի շարք ձևափոխություններ: Ծանապարհի սկզբին գծագրվում է «հեզ հայրենիքը», տրտում գյուղի, խրճիթի սևմին մորթվող գառի՝ աչսինքն զոհաբերումի պատկերներով: Սակայն որքան ամրանում են բանաստեղծի արմատները հայրենի հողում, որքան փոփոխվում են պոեզիայի առարկայի հանդեպ ունեցած նրա հալացքները, այնքան հայրենիքի գաղափարը հասունանում, բանաստեղծությունից բանաստեղծություն դառնում է կոնկրետ, հստակ գծագրելով նրա նոր բովանդակության սահմանները:

Հայրենիքը Մահարու համար վերացական հավաստություն չէ: Դա

Սովետական Հայաստանն է և նրա մարդիկ: Բանաստեղծը անցյալի ու ներկայի հակադրությամբ փնտրում է նորի ռեալ գծերը ու գտնում դրանք ինչպես երկրի հոգևոր կյանքում, այնպես էլ նրա շինարարության բովում:

Հայրենիքը Մահարու համար այնտեղ էր, ուր նա կորցրեց հարազատ տունը, դաշուն ու անտառը, լեռն ու առվակը, ուր անցել էր իր մանկությունը, որը տպավորվել էր սպիտակ գառան կերպարով, ուր առաջին անգամ սիրել էր կանաչ հագած աղջնակին ու ցանկացել ցույց տալ նրան իր բարդիները: Այս ամենը կոպիտ ձեռքով ու դաժան միջամտությամբ կտրվեց: Կանցնեն երկարուձիգ տարիներ, մինչև որ պատանի Մահարին կգտնի հայրենիքի նկատմամբ սիրո մեկ այլ որսակ, մեկ այլ դրսևորում, որը և կդառնա նրա փրկության խարիսխը:

Ամբողջ շնչով կխոսի վերագտած հայրենիքի սերը «Հուր են հիմա գծերդ, ո՞ր եմ հիմա հեռանում» (1923) Երևանին նվիրված գազելում: Սակայն սա դեռ բնագդ է, սեր դեպի այն քաղաքը, որի հետ կապված էս, ուր քո տունն է, ու ապրում են հարազատներդ, հայրենիքը՝ աշխարհագրական կոնկրետ ընկալումով: Եվ իրոք, «Երկու գազել Երեւանին» բանաստեղծություններում Մահարին, որը կյանքի բերումով թողնում է Երևանը, կարոտում է քաղաքին, մշտնոտ հույսերի, արթնացող իղձերի, ինքն իրեն գտնելու պատանեկան երազանքների քաղաքին.

Այնքան կարոտ, այնքան կրակ պիտի թողնեմ քո փռում.

Ու արնավառ այնքան կրակ պիտի թողնեմ քո փռում:

Թափառումներ հագարախոն ու կարոտներ անորոշ,

Այնքան երգ ու այնքան դրոշ պիտի թողնեմ քո փռում...

Այնքան պայծառ առաւիտեկ ու կեսօրներ արևոտ,

Իրիկնային այնքան կարոտ պիտի թողնեմ քո փռում.

Այնքան կրակ, այնքան կարոտ, այնքան բոցեր դրոշի,

Ու անունս, որպես փռչի պիտի թողնեմ քո փռում... (I, 29):

Մանկության հայրենիքը, որը մնացել էր Արարատից այն կողմ, որն իր հոգում թողել էր անքուժելի մխացող մի վերք, հետզհետե ապաքինվում է (արդյո՞ք վերջնականապես) Երևանի հանդեպ արթնացած սիրո բալասանով.

Կարոտ եմ իմ Երևանին.

Իր մայթերին արևալույս,

Աբովյանին աղմկահույզ,

Կարոտ եմ իմ Երևանին,
Որպես հետո իմ հին վանքի,
Ավաններին իր սրգասույզ,
Կարոտ եմ իմ Երևանին,
Իր մայրերին աղմկահույզ...²⁸

Թիֆլիսում անցկացրած ամիսները, ապա վաղիկավկազյան օրերի հեռավորությունը հնարավորություն տվեցին հետադարձ հայացք գցելու Հայաստանի վրա ու միացող կարոտների միջից տեսնելու նրա հավաքական կերպարը: Հայրենիք-Երևանը դառնում է հայրենիք-Հայաստան: Իր հայացքի առջև բացված հայրենիքի պատկերում Մահարին սկսում է զատել նրա վերածնության գծերը («հրակեզ, հրասիրտ, լուսապածառ, վառ ու բոսոր») և անցած «գիշերը ճնշող, մույթը անդեմ» համեմատել վառ զարթոնքի հետ: Սա մի քայլ էր հայրենիքի տեղայնական ընկալումից դեպի նրա քաղաքական իմաստավորումը: Երկու տարվա ընթացքում՝ 1925-ին և 1926-ին, Մահարին գրում է երկու լսցնաշունչ նույն վերնագիրը կրող «Երկիր» բանաստեղծությունները (հետևենք՝ Երևան-Հայաստան-Երկիր), որ գերիշխողը հայրենիքի երկուստեք պատկերն է՝ հնի ու նորի գոյակցությունը տարբեր դրսևորումներով: Ինչպես այս երկու բանաստեղծությունները, այնպես էլ հետագա տարիների նրա հայրենասիրական քնարերգությունը վկայում է, որ աստիճանաբար հայրենիքի վերքերը ու նրա երջանկությունները պարուրելով բանաստեղծի հոգին, դառնում են նրա սեփականությունը: Սակայն պետք է նշել, որ եթե վաղ շրջանի հայրենասիրական բանաստեղծություններում Մահարին ավելի հակված է փարվելու հայրենիքի «վերքերի» էլեգիական մորմոքներին, ապա ավելի ուշ շրջաններում, Մահարու խոսքերով ասած՝ նա «զամկում» է նրա ներկայիս «զարնանային զարթոնքին ու ծաղիկներին», միտումներ, որոնք ունեն իրենց սոցիալական խոր արմատներ:

Բանաստեղծի ու հայրենիքի օրգանական կապը, սրանց դաշինքն այն մայրուղին է, որով անցնում են հայրենիքին նվիրված Մահարու բանաստեղծությունները՝ առաջինից մինչև վերջինը: «...Նույն ամառն է, նույն փոշին... ա՛խ, հասկացիր ինձ հիմա»,—մտերմաբար զրուցում է Մահարին հայրենիքի հետ «Մտերմություն» բանաստեղծության մեջ:

Ես լոկ քե՛զ եմ որոնել իմ օրերում անիմաց,
Ես լոկ քե՛զ եմ օրորել ցնորքներում իմ լուսն...—

²⁸ Գուրգեն Մահարի, Հնձաններ, էջ 192:

խոստովանում է նա ու ցույց տալիս իր երգերի «հագեցված ցավի» աղբյուրը՝ «տրտմաթափ նրա շունչը»: Անձնատուր լինելով հայրենիքի ցավերին, նրա ցավոտ երգերին, բանաստեղծը մինչև վերջ տրվում է նրանց:

Եվ երգերը քո խորունկ ու վերքերդ մանավանդ
Ես կպահեմ իմ հոգում, որպես անխաբ մի ավանդ.
— Երկի՛ր, երկի՛ր իմ լուսե, ընդունիր հուրը հետին
Ու երգերը փրուզե քո գանգրահեր պոետի... (I, 132):

«Գարուն» բանաստեղծության մեջ Մահարին իր ստեղծագործական կենսագրությունը կարծես բաժանում է երկու մասի. սահմանագիծը անցնում է կորած ու վերստին հայտնաբերված հայրենիքի հանդեպ ջերմ սիրո ուղիներով: Սահմանագծի երկու ափերին՝ երկու գարուններ: Մեկը հեռանում է «արծաթ առվի», «արձակ արտի», «անցած սիրո» ու «հեռու ցավի» հետ, մյուսը գալիս է «ուրիշ հյուրերի, ուրիշ սերերի, ուրիշ ձևերի» ու «հյուրերի», հետ, որովհետև բանաստեղծը լսել է իր երկրի «գարնան դուրը»:

Ո՛վ խոս մնաց, ո՛վ չականջեց.
— Ելի՛ր, ելի՛ր, ելի՛ր... (I, 96):

Սահմանագծից այն կողմ թողնելով «անսեր երգերը» («Անօգ երգ իմ, անսեր էիր, անգոր էիր, իզուր էիր, կախվել էիր թելից»), Մահարին «պայքարի» մեջ է մտնում ինքն իր հետ, սեփական ցավի դեմ, որը սեփական կենսագրության ողբերգական հանգամանքների, իսկ լայն իմաստով՝ Արևմտյան Հայաստանի կորստյան հետևանք էր: Այդ ցավը հաճախ է երևում Մահարու քնարերգության մեջ: Խոսելով դրա մասին երրորդ դեմքով, բանաստեղծը շնչավորել է այն, անվանել մերթ «Ծերմակ մի աղջիկ» («Այսօր դգին ճին երգի»), մերթ «հարազատ քույր» («Տխրություն»), մերթ «տխրության շուն» («Ծունը»), պայքարել նրա դեմ, ջանացել է գտնել նրա արմատները ու գտել է «ես մարդ եմ, ու ամեն մարդկայինը խորթ չէ ինձ» բանաձևում: Հիրավի, մարդկայնորեն խորն էր Մահարու տխրությունը: Արմատախիլ հայրենի տունը, խոր ու անհատակ կորուստները ստիպում էին նայել ետ: Նա զգում է անցյալի նայվածքը, գամված ծոծրակին՝ «անեծքի մման խոցող, մեղսական, հանցանքի մման այրող ու հրկեզ»: Եվ այդպես էլ խոնարհված ժպտում է «լուսեղեն» գալիքին՝ «և՛ հպարտ, և՛ հեզ...»²⁹: Եվ ավելի

²⁹ Նույն տեղում, էջ 56:

քան մարդկային էր նրա ապրած խնդրությունը վերստին գտնված նորոգվող հայրենիքում: Մահարու հոգում կորուստի-գամումի ջալմ ու ուրախությունը, որ կազմում են նրա երգերի, նաև հայրենասիրական բանաստեղծությունների ողնուղելը, արտահայտվել են պարզորոշ, թեև արտաքուստ շեշտված չեն:

Անշար է իմ հոգին,—ես հիշում եմ նորից
Սիրով, ուրախությամբ, պատկերը քո անգին.—
Այս օրվա մման անեզր, անկրկնելի
Անշար է իմ հոգին...

Այս տողերը նվիրված են մայր-քաղաքին (Վանին), կորցրած հայրենիքին: Իսկ այս տողերը.

Իմ նո՛ր գարնան հմայք, նոր ա՛յգ, նո՛ր ցնորքի,
Մայիսների սիրով կարո՛տ եմ քեզ հիմա,
Տո՛ւր հունդերդ աստղե իմ նոր, բերրի՝ Նորքին (I, 109),--

«Երկու» հայրենիքների միաձուլումն է, որ խաղաղեցնում է հին ցավի մորմոքը:

Հախտուն ցնծությամբ Մահարին գովերգում է հայրենիքի սոցիալիստական զարթոնքը («Երկիր իմ, երգ իմ անուշ»—1926, «Երկիր»—1926, «Բրոնզե լուսին»—1927, «Այգեստաններ»—1927, «Երգ արտառուշ»—1928, «Մրգահաս»—1930, «Այս գարնան պես»—1929, «Ես սիրում եմ արևը»—1932 և այլն):

«Մտերմություն» բանաստեղծության մեջ հայրենիքի անցյալի ու ներկայի հակադրությամբ Մահարին պարզորոշ ցուցադրում է նորին բնորոշ գծերը: Այս նորը պիտի գա և դուրս մղի հայրենիքից «իմ ջալ է, թախիծ»:

Պիտի գա՛ նա, այն նորը,
Նա ծանոթ է ինձ,
Ու քշի այս ձորերից՝
Ինչ ցավ է, թախիծ:

Երկաթալոր կգա՛ նա,
Վե՞ն ու հրավարդ,
Ու կպարզվի երկրին այս
Հին ու հնավանդ.. (I, 124):

Եթե «Օրեր, իմ օրորուն» բանաստեղծության իմաստը արտահայտվել է կոշի նմանվող ցանկության օգնությամբ, իսկ «Մտերմությունում»

միայն մատնանշվում է անցյալից եկող ցավի վերացման պայմանը, ապա «Կապված եմ իմ երկրին» բանաստեղծության մեջ դիմում-կոչը՝ սրտին ու հայրենիքի իրականությանը նվիրաբերումի երդում է ու ցավերի մագնիսից ազատվելու ճիգ, օգնության աղաղակ՝ «լուսն գալիքին».

Կապված եմ իմ երկրին
Ինչպես ծառը՝ հողին,
Ու զարթնում է երգը
Երկաթե խոլ դողից:

Եվ ամպերի մաղից
Թափվում են ալ վարդեր:
— Անդարձ, անդարձ իմ թախիծ,
Որ ցնդում ես արդեն...³⁰:

Ապագայի հավատը ողողում է Մահարու բանաստեղծությունները.

Դաշտերում սեզ ու ծաղիկ,
Հյուղերում որքան մանուկ,
Գալի՛ք իմ, լուսն գալիք,
Երկի՛ր իմ, ե՛րգ իմ անուշ... (I, 121):

Նա ողջունում է «նոր ծիլերին՝ անող, բերրի հողում», սակայն ներկան կատուցում են նաև իր սերնդակիցները, որոնք եկել են ծխացող հին վերքերով:

Կորստի ցավ, սրտի հիշողություն՝ արդյոք հնարավո՞ր է փախչել սրանցից: Ու չնայած դրան, հին վերքերի ծուխը չի մթագնում հայրենիքի պայծառ զարթոնքի զգացումը: Ծշմարտությունը Մահարու մոտ գոյատևում է լույսի ու ստվերի բարդ փոխկապվածությամբ, իսկ գրված խավորն այն է, որ հաղթանակում է լույսը.

Ես հավատում եմ այս սուսլոտին
Ու մեն մի, մեն մի տրոփին նրա,
Որքան էլ սիրտս թախի՛ծը ուտի,
Քարե՛ր ծանրանան ուտերիս վրա... (I, 94):

Անհոգ ուրախությանը նման չէ այն մեծ ու ազնիվ հրճվանքը, որ ապրում է «ցավի բեռ» կրած անհատը: Ուրախության զգացումը առավել սուր է ընկալվում, երբ գիտես վշտի գինը: Մահարու բերկրանքը չի մթագնվում անցյալի տառապանքներով, այլ հակառակը, հենց այդ պատճառով ավելի պայծառացած՝ երգել է տալիս ջինջ ձայնով, շեշ-

³⁰ Նույն տեղում, էջ 260:

տակի ոգևորությամբ: Հայրենիքի վերածնությանը զինվորագրվելով, Մահարին ինքն է կապում, «ալ կարմիր գոտի», ինչպես առաջներում պատկերացրել է հեղափոխության կերպարը.

Ես հավատում եմ այս առավոտին
Ու նրա համար դեռ ապրում եմ, կամ,
Քայլում եմ, մեջքիս ալ կարմիր գոտի,
Ուղիներով այս և՛ նոր, և՛ երկար... (I, 94):

1925—1935 թվականների հայրենասիրական բանաստեղծությունների մեծ մասը հազեցված են կոչերով, դիմումներով՝ արտին, երգերին, հայրենիքին, ողջույններով, որոնք ոգևորության, բարձր լարվածության մթնոլորտ են ստեղծում.

Ողջո՛ւյն, օ, ողջո՛ւյն ծիլերին այս նոր,
Ողջո՛ւյն քեզ, երկի՛ր, հույզերիդ լույսին.
Ողջունում եմ քեզ խնդությամբ բոսոր
Հզոր ու անմար, օ՛, բրոնզե լուսին... (I, 94):

Ոգեշունչ կոչերն ու դիմումները, որոնք համապատասխանում էին ժողովրդական մասսաների ընդհանուր ոգևորության ու վերելքի տրամադրություններին, այդ տարիներին բնորոշ էին ոչ միայն Մահարուն, այլև նրա սերնդակից բանաստեղծներին, նաև Չարենցի բանաստեղծությանը: Եվ, չնայած բարձր տոնայնությանը, Մահարին խոսափում է ճառայնությունից, որովհետև կարողանում է հմուտ ձևով զուգակցել պաթոսն ու մտերմական, արտալի ինտոնացիաները.

Պսպղում են դրսում տատիս
Գուլպա գործող շղերը,
Մարգագետնի վրա, արտի—
Հողը ողողվել է:

Խաղաղության արծաթ անձրի
Իմ երկրի վրա,
Սիրտս քո դեմ խորն եմ բացել
Ու քոնն եմ հիմա:

Ես շնչում եմ քո ջերմ բույրը,
Հողեղե՛ն մարմին,
Եվ այրող է իմ համբույրը,
Արնոտ ու կարմիր:

Գուրգուրում եմ հոգնությունդ,
Վարսերդ ոսկի,

Հավատում եմ, հավատում եմ
Հասկերիդ խոսքին... (I, 102):

Ինչպե՞ս է պատկերացնում Մահարին հայրենիքի զարթոնքը:

Տեխնիկական առաջընթացի շնորհիվ «հողաստան երկիրը» դուրս կգա հետամնացությունից ու աղքատությունից, կրոմի իր վերքերը: Այս հեռանկարին Մահարին պատրաստ է անգամ զոհաբերել իր այնքան սիրած բնությունը ու բնաշխարհը: Նոր ժամանակների ամենաբնորոշ գծերից մեկը՝ երկրի տեխնիկական զարգացումը ցույց տալու ու գովերգելու համար Մահարին դիմում է գեղարվեստական չափազանցման եղանակին՝ կոունկները կոոհվե՞ն երկնքում, որովհետև չեն կարողանա ջոկել գիշերը ցերեկից, այնքան վառ կլինեն գյուղերի լույսերը («Խաչվող թևեր»), «անտառներում տխուրաչ եղնիկները կմեռնեն» («Երկիր»), որովհետև «երկաթավոր» դարում նրանք անելիք չեն ունենա: «Հորդոր» բանաստեղծության մեջ նա «համոզում է» բնությամբ՝ ընդունել մահը «հանգիստ» և այլն: Իրականությունը հետզհետե հերքեց Մահարու այս կարգի պատկերացումները ու «չեղյալ» համարեց նրա զոհաբերությունը հանուն գալիքի: Գրողը տեսավ, թե ինչպես տեխնիկայի դարը, գերծ մնալով գուշակվող արհավիրքներից (չնայած նրան, որ դրանք զուրկ չէին ինչ-ինչ ռեալ գծերից՝ բնության հանդեպ սպառողական վերաբերմունքի, նրան չարաշահելու և այս ամենից պաշտպանելու հարցը ամենահրատապ հարցերից է այսօր և դրված է համայն աշխարհի մարդկության առջև), «անքերրի դաշտերին» քերեց նոր ծիլեր, երկիրը գոտեկապեց նոր այգիներով: Տեղի է ունենում հայացքների «գտում», որն անմիջականորեն ազդում է նրա բանաստեղծական կերպարների, համեմատությունների ու մակդիրների համակարգի վրա: Դարի բնորոշումները դառնում են «բերրի», «հնձան», «մրգաստան», «այգեստան» և այլն:

30-ական թվականների Մահարու հայրենասիրական երգերը, նախորդ տարիների երգերի բնական շարունակությունը լինելով հանդերձ, նոր գծեր են ընդունում, որոնք վկայում են հայրենիքի ավելի խոր ու բազմակողմանի ըմբռնումը («Էս գարունքվա պես»—1929, «Գուլք»—1933, «Իմ տասնհինգամյակը»—1935, «Նրան»—1934 և այլն):

Զարեհի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» ոգով է սկսում Մահարին իր «Երգ սրտառույշ» բանաստեղծությունը.

Հայրենական արտերի
Ոսկի հասկերն եմ սիրում,

Արևը մեր մայրենի,
Այգեստանները հեռու,
Այգեստանները բերրի,
Այգեստանները գվարթ,
Բույրը գարնան վարդերի
Ու ոսկեվոր հանդ ու արտ... (I, 117):

Իր վերածնությամբ հայրենիքը պարտական է քաղաքներ ու շենքեր կառուցող, դաշտերի ու քաղաքների «քրտինքով ողողված» հեռուներին:

Ու բազուկը շինարար,
Ու բազուկը ստեղծող,
Ուժը գարնան պես վարար
Ու հեղեղի պես հզոր...³¹

Հայաստանի ուժն ու հզորությունը եղբայրական հանրապետությունների դաշինքի մեջ է: Մահարու սիրո քաղաքը՝ Երևանը, ձեռք է մեկնում Միության մյուս քաղաքներին:

Մահարին ժողովրդական երգերի ոգով ու ոխով ստեղծում է բազում երգեր՝ նվիրված հայրենիքին («Էս գարունքվա պես», «Գուլք» --1932, «Հունձ»--1935, «Գուլք»--1936 և այլն):

Ավելի լավ պատկերացնելու համար, թե ինչից սկսեց ու ինչի վերածեց Մահարու հայրենասիրական քնարերգությունը, համեմատենք 1923—24 ու 1929 թվականներին գրած նրա երկու նույնանուն բանաստեղծությունները՝ «Աղաղակը»:

Առաջինում Մահարին պատկերում է իր հոգին ինչ-որ սպունգի տեսքով, որը, մարդկանց նկատմամբ սիրուց մղված, պատրաստ է ներծծել «նրանց հիվանդ թախիծը ու հազը, քնքշությունները ծափի, բառաչը լուսնոտ, մորմոքը ցավի»³²: Վաղը կսկսվի երկաթե արշավաքը, և կկործանվեն բոլոր նրանք, ովքեր չունեն «երկաթե տոթ երազ»: Աղոտ էր պատկերանում նրան նորը, թեև գրողը հոգով միշտ նորի հետ էր: Այլաբանություններով ներկայացվող նորի վերացարկյունը զուրկ էր ռեալիստական գծերից: 1929-ի «Աղաղակը» վիթխարի թռիչք է արդեն, որի միջակա օդակներում նախ ձևավորվում է հավատամքը՝ բանաստեղծը ժամանակի զարկերակն է, բանաստեղծը քաղաքացի է նաև, ապա վերածում սովետական երկրի նկատմամբ սիրո ու նվիր-

³¹ Նույն տեղում, էջ 245:

³² Գ. Մահարի, Տիտանիկ, էջ 55:

վածության զգացումի և, վերջապես, դառնում Սովետների երկրին իր պատկանելության հպարտ գիտակցություն:

Մահարու հայրենասիրության վառ արտահայտությունները եղան նրա օրորոցային երգերը, մանուկներին նվիրված բանաստեղծությունները: Նա ստեղծում է օրորոցայիններ, որոնք հեռանում են ժանրի դասական գծերից, ներծծված են սոցիալական հեղաշրջման, նոր ուժերի արթնացման խոր հավատով («Մեռնող զանգեր», «Օրորոցի երգ», «Հոկտեմբերիկ», «Մտերմություն», «Գազել մանուկների մասին», «Հեքիաթ ես չեմ պատմի քեզ» և այլն): Այս մտորումների գործնական հետևություններն են Մահարու՝ մամուլում ունեցած ելույթները պիոներական կազմակերպությունների, մանկական գրականության, պատանի հանդիսատեսի թատրոնի մասին: Մահարին սիրով ու հոգատարությամբ լծվում է մանուկ հոգիների դաստիարակության գործին, նրանց մեջ արթնացնում ապագայի հանդեպ լուսավոր հավատ, քաղաքացիականության զգացմունքներ, սեր հայրենիքի հանդեպ: Գոեհեկացումներից հեռու այդ օրորոցային երգերում ու մանուկներին նվիրված բանաստեղծություններում հնչում են քնքուշ, փաղաքշական մեղեդիներ.

Զարթնիր, իմ անո՛ւշ, իմ հոկտեմբերիկ,
Մեր լա՛վ օրերի դու գարնան ծաղիկ,
Գիշերը անցավ, արև է հիմա
Քո արևավոր աշխարհի վրա... (I, 116):

Մահարին, որի մանկությունը անցել էր «քաղաքից քաղաք, փողոցից փողոց, մայթից մայթ, որբանոցից որբանոց, մահճակալից մահճակալ», «հիվանդ մշուշներում», անհոգ խաղացող կամ օրորոցում մնշող երեխայի տեսքից լցվում է անհուն երջանկությամբ, և երջանիկ մանկությունը ապահովող երկրի հանդեպ հպարտությունը ողողում է բանաստեղծի հոգին:

Մահարու օրորոցային երգերում արտահայտվել են արվեստագետի հայրենասիրությունն ու մարդասիրությունը, աշխարհի այնպիսի կառուցվածքի երազանքը, երբ իսպառ վերացած կլինեն պատերազմներն ու մարդկային զոհերը:

Սոցիալիզմի հաղթանակները տնտեսության ու մշակույթի բնագավառներում, խորհրդային իշխանության խաղաղասեր արտաքին քաղաքականությունը, համաշխարհային պրոլետարիատի հեղափոխական շարժումները Արևելքում ու Արևմուտքում 1930—1935 թվականներին հայրենասիրական զգացմունքների նոր վերելքի աղբյուր են

դառնում, դնում Մահարու պոեզիան բարձր լարվածության ալիքի վրա: Նա բանաստեղծություններ է գրում իր ձգտումների ու հույսերի, մոխիրներից բարձրացող երիտասարդ Հայաստանի, նրա աշխատավոր զանգվածների, նրանց բազուկներով կառուցվող նորի մասին («Անտառ, անտառ, քանի ծառ»—1929, «Մեր գարունը»—1929, «Քրտինք և արյուն»—1932, «Վերելք»—1933, «Նրան»—1934, «Հնձաններ»—1935, «Հասունություն»—1935, «Հնձանների փառք»—1933, «Արևելք»—1930, «Իմ տասնհինգամյակը»—1935, «Հասկերն են խոր շնչում»—1930, «Արարատյան երկիր»—1936 և շատ ու շատ ուրիշներ):

Արյունով ու քրտինքով է ստեղծել Խորհրդային Հայաստանը: Նրա «առատ աշունը» եկել է և՛ «կործանումների փոշու», և՛ «շինարարության աղմուկների» միջով, եկել ու հասել է «հնձանների փառքին»: Ժողովրդի անցած այս ուղին Մահարու ստեղծագործության մեջ, ինչպես սովետահայ պոեզիայի ողջ լայնքով մեկ, գտել է իր ուրույն արտացոլումը.

Հնձանների փա՛ռք, ես քեզ եմ երգում,
Կարմիր քրտինքով. իմ ցողված պսակ,
Բարձրացնում եմ դողացող ձեռքով
Քո փառքի համար՝ հրե ու հստակ:

Հնձանների փա՛ռք, անհուն ու անգին,
Երգերով կապված քո բերքին առատ.
Երգերով կապված քո շնչող կյանքին,
Տենդով, քրտինքով, ձեռքով անարատ,

Ես վեմն եմ տաշում վեմն քերթության,
Ծառազարդում եմ ուղիները մերկ,
Որպեսզի չանցնի քայլերով տարտամ
Ոչ մի ընթերցող, ոչ մի բանաստեղծ:

Որպեսզի հնչի քո շունչը երգում.
Հնձանների փա՛ռք, ես քե՛զ եմ երգում... (I, 219):

6

Մահարին մարդկային ապրումների երգիչ է: Նրա հայացքն ուղղված է դեպի մարդու ներքնաշխարհը. քնարական հերոսի ինքնաարտահայտման միջոցով «առարկայանում» է մի հոգեբանություն, որը ձևավորվել է 20-րդ դարի արշալույսի սոցիալ-քաղաքական հեղաշրջումների ազդեցության տակ:

Մահարու անհանգիստ կյանքը, նետելով նրան վայրից վայր, տեղից-տեղ, հաճախակի էր արմատախիլ անում զգացմունքի, մարդկային մտերմության հորաբողբոջ ծիլերը: Մահարին ավելի հաճախ կորցնում էր, քան գտնում. ջերմության, հարազատ հոգու ընկերակցության, քնքշանքի, փոխըմբռնումի կարոտը ծնում էին թախծի դառն զգացմունքներ.

Զորն է ընկել իրիկնային բեկուն քամին,
Կարոտի պես մուծն է իջել մարգերին թաց.
— Սրտիս համար մեկը լինեք թանկ ու կորած,
Լոտ նստեի, սպասեի նրա դարձին:

Երգի կարոտ, վերքի կարոտ՝ ով որ եկավ,
Չափստաացի, տվի երգերս ցիրուցան,
Բաժանեցի օտարներին գինի ու գավ,
Բաժանեցի ու իմ բաժակը մոռացա:

Լինեք մեկը անգին, կորած անվերադարձ,
Լոտ նստեի, սպասեի նրա դարձին.
— Զորը ընկներ իրիկնային բեկուն քամին,
Թաց մարգերում մեզը փովեր համատարած³³:

Անորոշության, մարդկային առաքինի հարաբերությունների անցողիկության գիտակցությունը տանջալից էր: Ժամանակի դատին հանձնելով այն, ինչը հոգեհարազատ էր, Մահարին մշտնջենական մարդկային զգացմունքներից նախընտրությունը տալիս է առաջին սիրուն, առաջին ընկերությանը, որոնք դեռ ապրում են սրտի հիշողության մեջ («Բարդի», «Դու հիմա հեռու ես», «Կծերանամ մի օր ես», «Դու երագել ես», «Դեռ զնգում է», «Բալլադ Չալոյի և առաջին սիրո մասին» և այլն):

Առաջին սիրո առարկան չկա, սակայն դեռ կարկաչում է նրա արծաթ ձայնը, իրեն մնացել է լոկ ձայնի արձագանքը («Դու հիմա հեռու ես»): Ոչինչ չի փոխվել, հոսում է առուն երգուն ու մեղմ, վեր են խոյանում բարդիները երկար, սակայն բանաստեղծի համար ամեն ինչ կորած է անվերադարձ («Դեռ զնգում է»): Կյանքը շողոքորթ է եղել սիայն.

Դու երագել ես մի օր
Մի սեր արևագուն,
Եվ աչիկներ անդորր,
Ու շուրթեր հասուն:

³³ Գուրգեն Մահարի, Հնձաններ, էջ 10:

Դու երազել ես, ու նա՛
Կլանքը շողոքորթ,
Սին ծպտացել է միայն
Ծարավի դեմ քո... (I, 59):

Սրտի հիշողության մասին է Չալոյին՝ մանկության ընկերոջը, ինչ-պես և առաջին սիրուն նվիրված բալլադը: Անջատման, փշրված մանկության դրաման դառնում է համաժողովրդական ողբերգության «փոքր» ողբերգությունը: Հերոսի ճակատագրի մեջ մեծ պատմական իրադարձությունների բեկումը, սրանց ընկալումը սեփական փորձի միջոցով ու դրսևորումը անձնական կոնկրետ փորձի մեջ՝ բնորոշ են Մահարու գրչին: Այս գիծը ավելի շեշտակի արտահայտվել է «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին» եռագրության մեջ, իսկ վերոհիշյալ բալլադում այն գտել է իր քնարական լուծումը.

Չալուն իմ շո՛ւնն էր, չալ-չալ աչք ունեք,
Չալուն չքնաղ էր, պայծա՛ռ Չալո.
Ընկնում էր ոտիս, աչքը փակում էր,
Բայց բանը վերջացավ չարով:

Գաղթի մութ ճամփին կորավ իմ շունը,
Ո՞վ գիտե՛ ո՞ր ձին կոխտեց...
Ծուրջը մեռնում էր վերջին աշունը,
Չմնաց ինձ ո՛չ մի ընկեր... (I, 66):

Կորուստների դառնությունը ծանրորեն չոքում է բանաստեղծի հոգուն և նրա քնարերգության մեջ թողնում խոր կնիք:

«Անդարձություն», «Լուսնային սեր», «Կանչ» ու շատ ուրիշ բանաստեղծություններ նվիրված են զգացմունքի անվերադարձ կորուստներին, սիրո ու սիրած էակի հանդեպ տանջող կարոտին.

Երբ օրովում եմ անտառները,
Անտառները խիտ, վեհ ու մթին,
Հիշում եմ ես քեզ, անդառնալի՜,
Այն իրիկունը: — Կրկին, կրկին
Սրեն էր հանգչում լեռան հետև,
Ցանկապատի մոտ բարձր բարդին,
Փշում էր հովը բարակ, թեթև,
Բերում էր բույրը հառած արտի:
Այսօր լուսինը ճալեց քեզ պես,
Իսկ դեմը, դեմը մթին անտառ,
Ես հիշում եմ քեզ, հիշում եմ քեզ,
Իմ մեռա՛ծ լուսին, կարո՛տ անդարձ:

Հիշում եմ ես քեզ, անդառնալի
Այն իրիկունը, կրկին, կրկին...
Տես, օրորվում են անտառները,
Անտառները խիտ, վեհ ու մթին... (I, 202):

Կարոտը բազմաչք է, ու նա տեսնում է իր սերը խիտ, վեհ ու մթին անտառների օրորքում, լուսնի կերպարի մեջ: Բնության հանդիսավոր վեհությունը հուշում է վաղեմի մեծ սիրո, վերքերի խորության մասին: Մահարին ստեղծում է կարոտի ընդհանրացված կերպարը, ու նրա բանաստեղծությունները ենթաբնագրով թևակոխում են հնչեղության առավել ծավալուն հորիզոններ. կարոտը սիրո առարկայի հանդեպ դառնում է կարոտ ընդհանրապես՝ ամենատարբեր բովանդակությամբ.

Սիրած, ուկե աղջիկ, սիրո լուսե օրրան,
Մի՞թե էլ չես դառնա,—
Եկ խառնվիր երգիս, այս արևոտ օրվան,
Այս ջրին ու գարնան...³⁴

Ինչո՞ւ է Մահարին սիրած աղջկան լուսե օրրան անվանում, դա իրո՞ք «ուկե» աղջիկն է և ոչ թե հայրենիքը, որը նման մակդիրներով հառնում է այլ բանաստեղծություններում: Եվ կամ «Անդարծության» մեջ բանաստեղծը այգում, խնձորենու տակ «թաղում է» նրա «մարմինը»: Ո՞վ է «նա»-ն: Զգացմո՞ւնքը: Գուցե ե՞րգը: Եվ կամ հեռավոր բաղձա՞նքը.

Երեկոն իջավ, ցո՛ւրտ է, քամի՛ է,
Անտառը լուծվեց խալխարում քիչ-քիչ.
Ա՛խ, խորախոր է անջատման վիհը,
Ու չի ծածկի այն էլ ոչի՛նչ, ոչի՛նչ:
Ո՛չ զղջման արցունք, ո՛չ հերոսություն...

Կոնկրետ իրադարձությունը նախապատրաստում է անդարծության ընդհանրական ընկալումը, իսկ այլաբանական այդ իրադարձությունը շուրաքանչյուր առանձին դեպքում այլ կորուստներ է խորհրդանշում.

Այնտեղ, հին այգում, ննջում է խաղաղ
Նա, որն ինձ տվեց մեծություն ու թույն,
Որին հանեցի մի օր կախաղան —

³⁴ Նույն տեղում, էջ 127:

Ինքս իմ ձեռքով... և անպատգարակ
Տարա ես նրա մարմինը լուսե
Ու թաղեցի ճին խնձորենու տակ:

Անձրևը երգեց թաղման պատարագ,
Ու հոգիս այնպե՛ս հեկեկալ ուզեց,
Բայց ո՛չ մի կաթիլ արցունք չգտավ... (I, 58):

Եվ բնական է, որ բանաստեղծը փնտրում է կյանքի հավերժականը, կաշունը: Նա դիմում է սիրո զգացմունքին, մարդկային հույզերին ու հույսերին, դիմում բնությանը: Մերթ ալն երևում է պարզորոշ, ինչպես երկու անգամ երկու՝ չորսը, մերթ թաքնվում, դառնում անեղծված, «բարդ հաշիվ»: Այդ պահերին կյանքը թվում է մոծ: Մահարին փակվում է երազականի աշխարհում ու ստեղծում նրա մարմնական կերպարը «դաշտերում թողած ճերմակ բարդու», «մեմավոր կածանի» տեսքով, օրոր է երգում կորած սերերին, փախչող օրերին, չիրականացած իղձերին, մերթ էլ ծաղրում ինքն իրեն:

Մահարու քնարերգության խոստովանանքային ոճը կենտրոնացնում է ուշադրությունը քնարական հերոսի ապրումի վրա: Ընտրելով որևէ հոգեկան ապրում, որ առաջացել է կոնկրետ առիթից, Մահարին զարգացնում է այն, քնարական ոլորտի մեջ ներքաշելով տարբեր հասկացություններ, այսինքն՝ բացահայտում մարդու հոգեկան աշխարհը ամբողջ հարստությամբ: Այսպես՝ խոսք բացելով իր կամ հայրենիքի մասին, բանաստեղծը դիմում է ժողովրդին, իր երգին: Բանաստեղծության ամբողջականությունը հյուսվում է և՛ անձնական ապրումի, և՛ հայրենիքի, և՛ ժողովրդի, և՛ երգի պատկերներից: Այս պատճառով էլ բանաստեղծությունը որքան հարուստ է զգացմունքի կամ խոհի արտաքին դրսևորումներով, նույնքան էլ ենթաբնագրով:

«Երկիր իմ, երգ իմ անուշ»,—բացականչում է բանաստեղծը: Այս երկու պլանը հարստացվում է մեկ ուրիշով ևս.

Գալի՛ք իմ, լուսե գալիք... (I, 121):

Երգ, երկիր, գալիք, որը «լուսե» է իր համար, նաև հայրենիքի ու ժողովրդի համար, «լուսե» է նաև երգը...

Բանաստեղծական վերացարկումն իրագործվում է այնպիսի մասնավորի պատկերումով կամ ներբողով, որն իր մեջ պարփակում է ընդհանրական գծեր:

Պատկերավորման մահարիական ոճի ամենաբնորոշ գծերը՝ ան-

կեղծ ու անմիջական տարբեր զգացմունքների շաղկապումը, կյանքի ու մարդկային անձնական ապրումների միասնության բանաստեղծականացումը արտահայտվեց նաև նրա մի շարք սիրային բանաստեղծություններում:

Սերն իր բազում դրսևորումներով՝ կնոջ, բարեկամի, հայրենիքի, բնության հանդեպ, Մահարու ոգեշնչման աղբյուրն է: Հաճախ ոգեշնչման այս տարբեր ակունքները այնպես են միաձուլված, ինչպես գետ դարձած տարբեր աղբյուրների ջրերը: Սիրած կինը երգեր է բերում և կամ լքում է երգերի այգին («Ռու հիմա հեռու ես», «Հուշ» և այլն), ինքը՝ բանաստեղծը նվիրում է նրան իր երգերը («Եկ, անգին, երգիս այգին»): Սիրած կինը միաձուլված է երգին, իսկ երգերը աճում են հայրենի հողի վրա: Սիրո, երգի ու հայրենիքի միասնության մեջ բացահայտվում է մարդ-բանաստեղծ-քաղաքացի Մահարու հոգևոր աշխարհի խորքը:

Ռոմանտիկ շղարշ ունեն Մահարու սիրո առարկաները: Ռոմանտիկ է կերպարն այն կնոջ, որին սիրում է բանաստեղծը, նա «ոսկե աղջիկ» է, «հասկ» է, ծաղիկ՝ բացված հոգու դաշտերում», «բարդի» . «մանկություն», «ծիածան», «մութ ու միրած», այսինքն զուրկ է բնավորության կամ արտաքինի կոնկրետ գծերից: Այս հանգամանքը ավելի ցայտուն է դարձնում քնարական հերոսի հոգեբանական վիճակը: Սիրած կնոջ հանդեպ տածած զգացմունքի գունավորումն է միայն խոսում նրա գոյության մասին: Այս պատճառով էլ նա մերթ թախիժ արթնացնող հիշողության, մերթ ուրախության աղբյուրի կերպարանք է՝ ստանում, հանգամանք, որն իր հերթին, ինչպես վերը նշվեց, լայնացնում, խորացնում է բանաստեղծությունների տարողությունը: Որքան «անմարմին» է սիրած կնոջ կերպարը, այնքան խոր մարդկային ու «նյութական» են քնարական հերոսի ապրումները («Հարագուտ իմ անգին...», «Հովվերգություն», «Ծիածան», «Կանչ», «Ախ, հովը լոեց դավադրաբար» և այլն), գեղարվեստական միտում, որի առատ բերքահավաքը կատարեց Պ. Սևակը իր սիրային քնարերգությամբ:

Սակայն Մահարին Մահարի չէր լինի, եթե «եթերային» սիրո եղանակներին զուգահեռ չհնչեցներ նաև «հողածին» զգացմունքների լարը («Երկրիս նման դու հեզ», «Լուսնոտ սեր», «Հասունություն», «Քո աչքերը այսօր», «Այս ամռան»): Թվով քիչ այս բանաստեղծությունները կանացի հասուն գեղեցկության, պատանեկան ռոմանտիկ շղարշից «ազատագրված» մարդկային զգացմունքների գույքն են, արեւելյան սիրային պոեզիայի ոգով ներշնչված մի ծաղկեփունջ:

Թավիշ են քո շուրթերը,
Շուրջըս շունչդո հորդել է,
Այնքան մեղմ շնչում են
Թավիշե քո շուրթերը:

Իմ երկրի մրգերի պես
Շուրթերդ քաղցր ու անգին,
Ու բուրում են մազերդ
Անտառի պես անհանգիստ:

Աչքերիդ սև թերթերը
Այրում են հրով հրկեզ,—
Հասե՛լ են քո շուրթերը
Իմ երկրի մրգերի պես...³⁵

Մահարու աշխարհը մբռնմանը բնորոշ ռոմանտիկական ապրումն ու կյանքի ռեալ զգացողությունը, որոնք դրսևորվեցին մերթ միահյուսված, մերթ առանձին-առանձին նրա հայրենասիրական, սիրային, թե ալլ բանաստեղծություններում, մահարիական ոճի առանձնահատկության, քնարի բազմալարության գաղտնիքներից մեկն է:

Մահարու անձնական ապրումների աշխարհը հագեցված է ժամանակի գույներով ու ձայներով: Այս իսկ պատճառով քնարական հերոսը գտնվում է դարաշրջանի հետ սերտ կապակցությունների մեջ:

Թախծի, թե ուրախության ապրումները պայմանավորված են օրյեկտիվ իրականության միտումներով: Ահա 1936 թվականին գրված «Կանչ» բանաստեղծությունը՝ ուղղված սիրած կնոջը.

Եկ գիշերով անշող ու տագնապն իմ ցրիր,
Ցերեկը լույս ունի, ցերեկը խինդ ու երգ,
Ցերեկն այնքան խոսքեր ու ժպիտներ ձրի,
Ցերեկը վախ չունի, եկ, գիշերով դու եկ...

Գիշերվա վախերը, միայնության զգացումը մատնում են տագնապի, անվստահության վիճակները, որ ապրել է բանաստեղծը: Խայթող կասկածները սողոսկում են նրա հոգին.

Սուրբներ կան խայթող, որ գիշերով միայն
Ելնում են մութ մեզից ու շրջում են անմիտ.
Հոհում են հիմար ու լալիս են ունայն,
Ու լալիս է հողը, ու լալիս է քամին...

³⁵ Նույն տեղում, էջ 133:

Քնարական հերոսը սիրո մեջ է գտնում մխիթարությունը՝ նա կգա ու կրերի իր հեա «սրտի հանգիստ» ու «կնվիրաբերի ցնորքներ», մինչև որ կանցնի այդ գիշերը...

Բե'ր քնքանքդ լուսե ու տուր սրտիս հանգիստ,
Տուր ցնորքներ ու սեր ու շուրթերիդ ընծան,
Թեթև օրեր մաղթի՛ր անհանգիստ իմ կյանքին,
Մինչև գիշերն անցնի ու արևը ցնծա...

Արդեն աշունվում է.... աշունվում եմ ես էլ,
Երազվում եմ ահա հովիտ, մշուշ ու հերկ...
Հովը կատարում է վերջին, վերջին ծեսը,
Եվ, գիշեր է, շուտ եկ... (I, 240):

Մահարու քնարերգությունը լի է և՛ դրամատիզմով, և՛ կենսուրախությամբ, ու երկու դեպքում էլ զգացմունքը քնքուշ է, սրտալի: Տոդերի արանքից հառնում է վերքերից անպաշտպան, մարդկային կարեկցանք ու շերմություն հալցող, իր հոգու զանձերը մարդկանց շուայլորեն բաժանող բանաստեղծի մեծ ու զգալուն հոգին: Այս առումով Մահարու բանաստեղծությունը կարելի է անվանել «քնքուշ» քնարերգություն:

Խոստովանանքային ոճի մտերմիկ ինտոնացիաները Մահարին տարածում է հայրենիքի, սիրած կնոջ, երգի, բնության, սեփական սրբտին արված դիմումների, հորդորների վրա: Զարմանալին այն է, որ չնայած սրան, Մահարու բանաստեղծություններում արտահայտվել են մարդու ու դարաշրջանի, անձնականի ու հասարակականի, բանաստեղծի ու քաղաքացու ներդաշնակության տանջալի որոնումները, որոնք, թվում է, պետք է որ ստանային ոչ թե քնարական, այլ հրապարակախոսական լուծումներ: Մահարու պոեզիան մեկ անգամ ևս հաստատում է քնարական բանաստեղծության հասարակական-քաղաքական, բարոյական ներքին մեծ յիցքավորման հնարավորությունները: «Անձնական» ապրումների միջոցով հայրենիքը, իրականությունը, մարդու զգացմունքներն ու մտորումները ուրվագծվում են լայնախոհ ու լայնաշունչ, ռեալ, պատմական ժամանակաշրջանի բնորոշ հատկանիշներով:

Իր ստեղծագործական ուղու վաղ ժամանակահատվածում Մահարին հաճախ էր դիմում ներքնաշխարհը բացահայտող «բառային» որակավորումների: 20-ական թվականների երկրորդ կեսից նա թե՛ զգացմունքային և թե՛ խոհական ներքին շարժումները հաղորդում է բա-

նաստեղծական պատկերների ու ոիթմերի միջոցով, այսինքն՝ բուն բանաստեղծական լեզվով.

Կանչո՛ւմ եմ, կանչո՛ւմ եմ, կանչո՛ւմ եմ,
Հեռո՛ւ եմ, մոտի՛կ եմ, սրտո՛ւմդ եմ,
Զեռնե՛ր եմ, ձևե՛ր եմ, տանջո՛ւմ եմ,
Սուլո՛ւմ եմ, ուրա՛խ եմ, տրտո՛ւմ եմ:

Քայլե՛ր եմ, ծանո՛թ եմ, օտա՛ր եմ,
Մթնո՛ւմ է, ժպտո՛ւմ է, գալի՛ս է,
Փողոց է, կածան է, անտառ է,
Զյունո՛ւմ է, աշո՛ւմ է, մալի՛ս է:

Լսո՛ւմ ես, լսո՛ւմ ես, լսո՛ւմ ես,
Ծրշո՛ւմ եմ, շրջո՛ւմ եմ, տանջո՛ւմ եմ...
Խոսում է, խոցում է: Մրսում է,
Մրսո՛ւմ է իմ սիրտը,—կանչո՛ւմ եմ... (I, 245):

Ահա այսպես, միայն անվանելով երևույթների, առարկաների անունները, Մահարին ստեղծում է տեճի պատկերը (նման «Ֆիքսացումներով» մեր պոեզիան հրապուրվեց 60-ական թվականներին):

7

Մահարու բանաստեղծական ժառանգության մեջ դժվար է գտնել մի բանաստեղծություն, բալլադ կամ պոեմ, ուր այս կամ այն կերպ չերևա բնությունը՝ տարբեր վիճակներով, չնայած գրողը զուտ բնապատկերային բանաստեղծություններ գրեթե չունի՝ դրանք մի քանիսն են՝ «Ողջո՛ւյն քեզ, օր», «Վերջալույս», «Անդորրություն» և «Արտերին նորից իջավ երեկոն», հրաշալի քանդակներ, բանաստեղծական պատկերի ու տրամադրության գոհարներ:

Բնապատկերը Մահարու քնարերգության մեջ մեծ դեր ունի: Այն ծառայում է բանաստեղծի քնարին և՛ իբրև գեղարվեստական-ոճային զինանոց, և՛ իբրև քնարական ինքնարտահայտման միջոց:

Մահարու վաղ շրջանի ստեղծագործությունները հարուստ են տերյանական շնչով համակված պատկերներով, ապրումի և բնության զուգորդական առնչություններով, որոշակի գունային և հնչյունային երանգներով (ճերմակ ճամփա, սև վերջալույս, կապույտ կայմ, արևի ոսկի, ջրերը հնչուն, անլուելի երգ, զանգ դողանջուն և այլն):

Տերյանական երանգները շուտով տեղի են տալիս նոր գույներին ու եղանակներին, կապույտին ու սպիտակին փոխարինելու են գալիս

վառ կարմիրը, բուսրը, զանգերի դողանջին՝ շոգեքարշերի սուլոցները: Սակայն այս և մամօրինակ նախասիրությունները երկար չեն տևում: «Բարդիները», առավել ևս՝ «Մրգահաւ» ժողովածուները բնության նկատմամբ մահարիական «անլստուն» վերաբերմունքի արգասիք են:

Ինչպե՞ս է բնապատկերի միջոցով արտահայտվում բանաստեղծի կենսափիլիսոփայությունը: Բնության ո՞ր վիճակներն են նրան ավելի հարազատ:

Մահարին բնության ներդաշնակ վիճակների երգիչ է: Մարդը իր բարդ, հակասական ապրումներով բնության մեջ խաղաղվում է, գըտնում այն ներքին ներդաշնակությունը, որին ձգտում է ամենուր: Դրա համար էլ մարդու հարազատությունը բնությանը, նրանց ներդաշնակ փոխհարաբերությունը մտերմացնում են մարդուն կյանքին, բերում հաշտության զգացում:

Մահարու ստեղծագործության այս երանգը արտահայտվել է բազմաթիվ բանաստեղծություններում և պոեմներում: Ավելի որոշակիորեն այն արտացոլվել է «Անդորրություն» բանաստեղծության մեջ.

Ծուրջը անտառ է, մացառ ու թուփ,
Պուրակներ շուրջը, շրջող շողեր.
— Օ, փովի՛ր, լուսե՛ խաղաղություն,
Կանա՛չ իմ, մա՛յր իմ, սե՛ր իմ շողե:

Ծուրջը խարշափ է, շուրջը շրշում,
Այդ ծաղիկներն են մեղմ աղոթում,
Ու ծաղիկների քնքուշ շուշում
Շրջում է արտում, հովտում, օդում:

Ես երազել եմ այս պահը, երբ
Ջուլվում է կյանքը թավուտներին,
Ու ծաղկի նման մի բազմաթերթ՝
Տրվում է շաղին, շողին, հովին:

Խորն է, անհատակ այս անուրջը,
Ջուրը մի ծանոթ երգ է հուշում.—
Այդ Մեծարեցն է շրջում շուրջս,
Ու շե՛ր է հուշում հովի շուշան... (I, 56):

Բանաստեղծություններին շաղախված տխրության երանգները չեն ճնշում, որովհետև Մահարու աշխարհագագողության լեյտմոտիվը կենսասիրությունն է, որի դրսևորման պայմաններից մեկն է բնության հանդեպ հեղինակի վերաբերմունքը: Նրա բնությունը երբեք չի «տըխ-

րում»։ Վիշտը ունի իր սոցիալ-հասարակական կամ անձնական պատճառները, ուրեմն և որոշակի հասցե. բանաստեղծի տառապանքների հանդեպ «անտարբեր» բնությունը «ուրախ է կամ տխուր»՝ անկախ քնարական հերոսի ապրումներից («Հովերգ», «Հին այգու դռան», «Երկու տրիդետ», «Ամառ», «Աշուն» և այլն)։

Մահաբուր քնարերգության այս հատկանիշը դրսևորվել է վաղ շրջանի բանաստեղծություններում։ Օրինակ.

Տոթ է։ Կանգնեյ է առափուտը,
Իսկ սաղարթներում ուշաթափվել են
Մրգերը։ Չի շնչում օդը,
Շենքերը կանգնած են անտարբեր։

Ա՛յս, հիմա երկրիս արտերում
Խշշում է ջուրը, երգում հովը,
Զվարթ հասկերը սիրով զարթնե՛լ են,
Եվ աղմկում է կանաչ ծովը։

Լո՛ւտ։ Այգու խորքում երգում է հուպուպը.
— Տո՛թ է... (I, 18)։

Ավելին։ Մահաբին կարծես թե զգացմունքի, տրամադրության «առաջնությունը» տալիս է բնությանը. եթե տխուր է՝ պայծառանում է բնության «ուրախության» առջև։ Վարդենու զվարթ թուփը, որ ծաղկելու է իր գերեզմանի վրա, կպատմի կյանքի մասին, այն մասին, որ իրեն այցի է եկել սիրած աղջիկը, և նրա ուրախությունը կդառնա իրենը։ «Հովերգ» բանաստեղծության մեջ թփերն ու ծառերը շջնջում են անցած սիրո մասին, սակայն իրենք հրավառված են կյանքի բուռն ուրախությամբ, որը վարակում է նաև քնարական հերոսին։ Եվ ինքը՝ մարդը, դառնում է կյանքի ուրախության մասնակիցը։ Ահա «Հովերգություն» բանաստեղծության վերջին երկու քառատողը.

Զգել ես քո հասակը,
Գույներդ ծածան,
Դու անո՛ւշ, հարազա՛տ իմ,
Իմ սեր—ծիածան։

...Այդ ես եմ այդպես քշուս,
Շրջում եմ լեռներ,
Նստել եմ կարմիր ճծույգ,
Գալիս եմ՝ բռնեմ... (I, 49)։

Նոր կյանքի ծիւերի զարթոնքը, մաս բնության բեղմնավոր հասունության պահերը առավել գրավիչ են Մահարու համար:

Մահարին հաճախ է դիմում բնությանը ոչ թե ընդհանրապես, այլ մրա այն երևույթներին, որոնք անմիջականորեն կապված են մարդու աշխատանքային գործունեությանը: Ծնորհակալ բնությունը վերադարձնում է մարդուն «քրտինքի ու արյան» վարձահատույցը ճոխ ծաղկումով, հարուստ բերքով: Նման դիտակետն ինչ-որ եզրերով մերձեցնում է Դ. Վարուժանի «Հացին երգի» հայեցությանը, սակայն դրսևորվում է այլ պայմաններում, այլ չափումներով:

Մահարու պոեզիայում մեծ տեղ են գրավում հասարակական կյանքի, անձնական մտորումների, բանաստեղծական ոգեշնչման, երգի ծնունդի համեմատությունները բնության երևույթների հետ: Այսպես՝ հեղափոխությունը համեմատվում է փոթորկի, երկիրը՝ այգեստանի, մոր կենցաղը՝ բուլբոջների, երգը՝ վրնջացող ձիու, մրա ծնունդը՝ անձրևի հետ և այլն:

Ահա «Աբովյան փողոցի ծառերին» բանաստեղծությունը: Համեմատելով իր երգերը ակացիայի հետ, Մահարին հույս է հայտնում, որ դրանք ևս կսիրվեն հաջորդող սերունդների կողմից՝ Աբովյան փողոցի ծառերի պես.

— Գիտե՞ք, անուշներ, ձեզ հետ միասին
Ես էլ տնկեցի երգերիս ծառը...—

մտերմիկ անկեղծությամբ զրուցում է բնության հետ բանաստեղծը:

Մահարու պատկերավոր զուգահեռներն ու համեմատությունները՝ բանաստեղծի հոգևոր տքնության և հողի արարիչ «գործունեության», պոեզիայի և բերքառատ այգու կամ այգեստանների, բանաստեղծի և այգեստանի հետ, հետպատերազմյան հայ բնաբերգության մեջ ի դեմս Վ. Դավթյանի («Գինու երգը») և հատկապես Հր. Հովհաննիսյանի («Հրաշալի այգեստան» շարքը) ունեցան իրենց հետևորդները:

Հարազատ և թանկ է Մահարուն աշունը՝ հասունության, բերքի և իմաստնության ժամանակը («Խոհ», «Հասկերն են խոր շնչում», «Հընձանների փառքը», «Խնդություն», «Հնձաններ», «Աշուն» և այլն): Աշունը ուրախության ալիք է բարձրացնում բանաստեղծի հոգում.

Հասկե՞րն են խոր շնչում.
Հասկե՞րը, թե սիրող իմ.
Աշուն իմ, զվա՛րթ աշուն,
Հասար դու իմ կարոտին:

Աշուն իմ վառ ու վերջին,
Դաշտերի դեղնաքաշ ձի.—
— Թոչուն ես՝ անցա՞ր վերից՝
Արևի միրգը կտցիդ.... (I, 89):

Սերը դեպի աշունը Մահարուն դարձնում է ոչ միայն նրա երգիչը, այլև «ստիպում» զգալ ինքն իրեն աշնան զուգորդը: Այսպես՝ իր մասին Մահարին կարող է գրել. «աշունքվա այգու նման դեղնել են տերևներն իմ», կամ «հասել են բերքերն իմ վառ» (I, 38):

Նկատելի է ևս մի ուշագրավ և խորապես ինքնատիպ օրինաչափություն. բնությունը, նրա գոյի տարբեր դրսևորումները Մահարու պոեզիայում առնչված են բանաստեղծի միայն ուրախությունների հետ, մինչ տխրության պահին նա միայնակ է: «Աշուն» բանաստեղծության մեջ Մահարին նկարագրում է բնության օբյեկտիվ գեղեցկությունն ու շռայլությունը.

Աշուն, խաղող ես բերել,
Ոսկե տերև ու մշուշ,
Ծղջազգեստներ բեհեզե,
Սեր ես բերել, աշուն...

Իսկ տխրությունը պատկանում է միայն իրեն.

Ու տխրություն ինձ համար,
Ու տխրություն ինձ համար,
Ու մահ... (I, 75):

1926—27 թվականներից բնության երևույթների հետ կապված այլաբանությունները հետզհետե սկսում են ավելի մեծ տեղ գրավել Մահարու ստեղծագործական աշխարհում: Այլաբանական տարբեր եղանակների միջոցով է վերհանվում քնարական հերոսի հարուստ ներաշխարհը՝ տխրության, թե՛ ուրախության երանգավորումներով:

Բնապատկերային զուգահեռներով է զարգացրել Մահարին նաև հայրենասիրական թեման: Նրա երկերում, ինչպես արդեն ասվեց, հայրենիքը «ոսկե մազերով» աղջիկ է, «առավոտ», «նոր ծիլ», «մրգատան», «հնձան» և այլն:

Մահարու պոեզիայում առավել բանաստեղծականը բարդու խորհրդանշան է, որը կերպարանափոխվում է մերթ հայրենիքի, մերթ՝ կարոտի, մերթ՝ երգի, մերթ՝ մարդկային կյանքի, մերթ՝ չիրականացած իղձերի.

Այս, իմ դաշտերը լայն ու արձակ,
Եվ մեր խրճիթը, կալը, դեզը
Երազի նման եկան, անցան,
Սպիտակ իմ գառ, թողի քե՛զ էլ...

Եվ օրորում էր իմ սիրտը թույլ
Անուշ շրշումը հեռու արտի,
Ու գլխիս վրա խշշում էր խուլ
Դաշտերում թողած ճերմա՛կ բարդին... (I, 73):

«Երեք բարդի» երեք մասից բաղկացած լայնաշունչ բանաստեղծությունը մանկության, հասունության ու ծերության բանաստեղծականացումն է, ուր յուրաքանչյուր հասակ ունի իր՝ հեռու ու մշուշված մանկության, «երգուն ու խշշուն» հասունության, դեղնասաղարթ ու պայծառ» ծերության բարդիները: Այս բալլադանման բանաստեղծությունը խտացումն է մահարիական պոեզիայի քնարական ջիղի, որը ծնվում է մարդկային ջերմ զգացմունքի և բնության ոգեշնչման շաղախից:

Այլաբանությունների հետ միաժամանակ դրսևորվում է նաև բանաստեղծի ուղղակի խոսքը՝ կոչերի, դիմումի, երբեմն էլ մտերմիկ խոստովանանքի ձևով, ինչպես օրինակ.

— Մանկություն իմ դեղնածամ,
Մանկություն իմ, որ անցար
Նոր ցանած արտից... (I, 63):

Այսպես բառն ու բնասպատկերը շաղկապված իրար դառնում են Մահարու բանաստեղծություններում կերպարի, գաղափարի անքաժանելի մասեր («Երեք բարդի», «Բարդիները», «Զարեհի հետ», «Անտառ, անտառ, քանի ծառ», «Դեռ զնգում է, գիտեմ», «Մահ», «Լսո՜հ», «Անաճճական» և այլն):

«Ծովի երգեր» շարքում Մահարին ինչ-որ չափով փոխում է բնության բանաստեղծական վերարտադրման սեփական մեկնակետը: Բանաստեղծության առարկա է դառնում ինքը՝ բնությունը, տվյալ դեպքում՝ ծովը, նաև այն մտորումներն ու ապրումները, որոնք ծնվում են վերջինիս անմիջական ազդեցությամբ: Այսինքն՝ մտորումն ու ապրումը ենթարկվում են բնության այս կամ այն վիճակին, և այդ վիճակին վերագրվում են մարդկային զգացումներ:

Մահարին, ինչպես և Զարեհը, շոշափեց նաև զուգորդական

քնարերգության ոսկեքեր ջիղը, որը թույլատրում էր ժամանակակից քաղաքաբնակ մարդու և բնության ևս մի հնարավոր փոխառնչություն.

Ջյուն նազուն, մեղմօրոր ու խաղաղ՝
Երկնքում մահացած թռչունի
Փետուրնե՛ր, փետուրնե՛ր նրբամաղ,
Որ կարծես սկիզբ ու վերջ չունի:

Ինձ տիրել է հիմա մի անուժ,
Մի անգոր, ամոքող մաքստում...
— Կանցնի այս ձմեռը վաղ թե ուշ,
Ու կգա արևոտ նոր գարուն:

... Երկնքում թռչուններն են մեռել,
Մաղո՛ւմ են փետուրներ հեռավոր,
Սուզվում են մշուշում դաշտ, լեռներ,
Ջյուն նազո՛ւն, ձյուն խաղա՛ղ, մեղմօրո՛ր... (I, 7):

8

Մահարու հետաքրքրությունը ժողովրդի ճակատագրի, նրա ներկայի ու անցած պատմական ուղու հանդեպ՝ կայուն բնույթ ունի: Այն առտահայտվել է ոչ միայն բանաստեղծությունների, այլև պոեմների ու բալլադների մեջ՝ «Գյուղերի երգը» (1924—1926), «Կեսգիշերից մինչև առավոտ» (1925), «Պոեմ սիրո և հաղթանակի» (1925—1926), «Արլուն և վարդեր» (1926—1930), «Վերջին մայիսը» (1926—1930), «Խաչվող թևեր» (1927), «Բալլադ ուռենու, դարբնի և տղայի...» (1927), «Կարմիր ձիավորի մահը» (1927), «Էն տարին» (1929), «Բալլադ մի ռուս զինվորի մասին» (1930), «Ծուր սարի բալլադը» (1932) և այլն, որոնց մեծ մասը առաջին անգամ հրապարակվեց «Մրգահաս» ժողովածուի մեջ:

1924 թվականից մինչև 1936-ը Մահարին անդրադառնում է ժողովրդի ճակատագրի թեմային ու տարեգրային հաջորդականությամբ վերհանում այն ուղին, որ անցել է ժողովուրդը առաջին համաշխարհային պատերազմի սկզբից մինչև հեղափոխական հեղաշրջումը, քաղաքացիական պատերազմի դրվագներից մինչև նեպի պայմաններում դասակարգային պայքարի անցուդարձերը գյուղում:

Մահարու պոեմներն ու բալլադները ամբողջության մեջ գեղարվեստական էջեր են երկու դարաշրջանների սահմանագծում հայ ժողովրդի հերոսական պայքարի, տառապանքների ու մեծ իղների մասին:

Ժողովրդի հեղափոխական պայքարի կենսագրությանը Մահարին մոտեցել էր դեռ վաղ շրջանի պոեմներում ու հայրենիքին նվիրված քնարական բանաստեղծություններում: Դրանք պատասխան էին հեղափոխական դարաշրջանի հերոսականության ու դրամատիզմի իմաստավորման «ժամանակի պատվերին»:

«Գյուղերի երգը»³⁶ պոեմի նախերգանքում, հետևելով դասական գրականության, մասնավորապես էպիքական ժանրի ավանդներին, Մահարին հուզական մոտորումներով բացահայտում է պոեմի ստեղծման դրդապատճառը: Դա դեպի հայրենիքը տաժաժ խոր զգացմունքն է.

Գեղեցիկ է ցույցը Փարիզում,
Եռում է երակը Ռուրի,
Դու ուրիշ երգեր ես ուզում,
Հին գյուղն է քեզ հուզում հիմի... (I, 365):

Չնայած կան բազում «գեղեցիկ թեմաներ», Մահարին գիտակցաբար թեքում է ուղին այն կողմ, ուր «հին ճամփաներին թառել են գյուղերը, որ ճչացին.—Հերի՛ք...»:

Եվ այսպես, պոեմի գաղափարի հուզական կողմը բնութագրված է: Մահարին այժմ անցնում է բուն թեմային:

Վաղ շրջանի պոեմներում Մահարին նկարագրում է հայկական գյուղերի դարավոր անշարժությունը և լճացումը, նրանց տնտեսական հետամնացությունը, սովը, կարիքը, աղքատությունը: Նախահեղափոխական տարիների հայ գյուղի ներքին էության ռեալիստական բնորոշումից Մահարին անցում է կատարում դեպի նրա եղելության կոնկրետ փաստերի վերհանումը ու կանգ առնում առավել շիկացած, դրամատիզմով լի պահի՝ առաջին համաշխարհային պատերազմի դեպքերի վրա:

Դրամատիկ լարումի է հասնում պատումը պոեմի այն մասում, ուր Մահարին ստեղծում է նախահեղափոխական «հազար Սաքոների» հավաքական կերպարը՝ անսովոր անցողաբաժերից շփոթված, կայարանի, երկաթուղու առջև ահով լցված, պատերազմ գնալու փաստից ահաբեկված խեղճ ու կրակ հայ գեղջուկների կերպարը:

Աշխարհից հեռու, նրա ետ ու գեղին օտար հայ գյուղերը հետզհետե-

³⁶ Առաջին անգամ տպագրվել է 1936 թվականին Հ. Պ. Գ. «Նոյեմբեր» միության հրատարակությամբ՝ «Բատրակ Բաղին» պոեմի հետ՝ «Երկու պոեմ» վերնագրով:

տե մտնում են ընդհանուր պատմության անցուդարձերի մեջ և սկսվում է «արթնացումը» դարավոր քնից:

Այս առումով հետաքրքրական է գյուղի վրա քաղաքի ազդեցության մեկնաբանությունը: Սկզբում, երբ գործողությունը ծավալվում է գյուղի հանդեպ արտաքին աշխարհի թշնամության երկայնքով, քաղաքը խորհրդանշում է այն ուժը, որը կտրում է գյուղացիներին հողից և քշում դեպի խրամատներ: Թշնամական են կայարանը, սուլոցները, զորահավաքը, թշնամի է ամբողջ աշխարհը: Քիչ հետո կարծես ամեն ինչ սկսվում է վերստին՝ մորից քաղաքը զորահավաքի ազդանշաններ է հղում, կրկին սուլոցներ են լսվում, կռվի կոչեր: Բայց այս անգամ դա այլ քաղաք է, հեղափոխական պայքարի կրակով բռնկված մի ամբողջ, որի ազդանշանները ողջույններ են հյուղերին:

Ճշում են սուլիչները լեռներից անդին.

— Ողջույն հողագործին՝ կարմիր քաղաքից:

Ու ձգվում է գյուղը անհանգիստ, անհանգիստ,

Մի մասը ելել է արդեն ոտի,

Թռչում է սուրհանդակ քամին հանդերից,

Լեռները կապում են ալ կարմիր գոտի... (I, 387):

«Գյուղերի երգը» պոեմում Մահարին նկատելի քայլեր էր կատարում դեպի ժողովրդի կյանքի ռեալիստական պատկերումը: Միաժամանակ Մահարու ստեղծագործության մեջ ծնվում էր մոր հերոսի ուրվագիծը: Սա այն հերոսն էր, որ կյանքի կոչվեց գրողի պոեմներում ու քալլաղներում և գեղարվեստական արժեք ձեռք բերեց նրա արձակ էջերում:

Նահապետական գյուղացու հոգեբանությունը Մահարին բացահայտում է ոչ թե ուղղակի հեղինակային նկարագրությունների, այլ համաշխարհային նշանակություն ունեցող երևույթների մասին ժողովրդի ծոցից հայտնված մարդուն «խոսեցնելով»: Դա ժողովրդական զանգվածների աշխարհընկալման պատկերավոր ցուցադրում էր, որ կատարվում էր այդ իսկ զանգվածների լեզվով, նրանց երևակայությանը հատուկ բանահյուսական գույներով:

«Գյուղերի երգը» պոեմի, վաղ շրջանի մյուս պոեմների համար ուղեցույցներ էին դասական գրականության և ժողովրդական քնարա-եպիքական բանաստեղծության ավանդները, ինչպես և Չարենցի բացած ուղիները: Այսպես. «Գյուղերի երգը» պոեմն ունի նախերգանք, որի նպատակադրումը որոշակի տրամադրություն ստեղծելն է և քիչ է

տարբերվում Թումանյանի «Անուշ» պոեմի նախերգանքի նպատակադրումից, կան նաև ոճային, լեզվական-տաղաչափական հարկադիր կիրառումներ, սակայն այստեղ, ի տարբերություն «Կեսգիշերից մինչև առավոտ», «Էն տարին», «Պոեմ սիրո ու հաղթանակի» պոեմների, ավելի ուժեղ է զգացվում չարենցյան ազդեցությունը (վերջինս նկատելի էր «Վերադարձ», «Մեղրալուսին» պատանեկական պոեմներում): Կայսրանի, դոփող ձիերի, կարմիր արշալույսների և այլ առարկաների ու դրությունների սիմվոլիկան ուղիղ գծով աղերսվում է «Ամբոյսները խելագարված» պոեմի հետ, եթե չխոսենք տարբեր բանաստեղծական հատվածների ոլթմի, տաղաչափական կիրառումների մասին, իսկ հրաժեշտի տեսարանը՝ «Տա-նում-են» երգի հետ մեկտեղ, «Երկիր Նաիրի» վեպի տեսարանների չափածո կրկնությունն է:

Ժողովրդի ճակատագրի թեման տարիների ընթացքում ավելի ու ավելի է ընդլայնվում ու խորանում Մահարու ստեղծագործության մեջ: Գրողին հարազատ է դառնում Հովհ. Թումանյանի քնարա-էպիքական շունչը: Եվ որքան էլ նոր էին թեմաներն ու հերոսները, նույնքան ավանդական էին դառնում դրանց մարմնավորման եղանակները:

«Կես գիշերից մինչև առավոտ» պոեմը և՛ թեմատիկայով, և՛ ժամանակով անմիջականորեն հաջորդում է «Գյուղերի երգը» պոեմին: Սա Մահարու ստեղծագործական կենսագրության մեջ նշանակալից է այն տեսակետից, որ այստեղ փորձ է արվում ստեղծելու բոլշևիկի կերպար՝ գյուղական իրականության ֆոնի վրա: Դեպոյի բանվոր բոլշևիկը՝ երեկվա գյուղացին, նվիրաբերում է իր կյանքը հարազատ գյուղի ազատագրմանը: Սակայն կերպարի ներքին զարգացման որոշ դիպուկ բացահայտումները չեն փրկում պոեմը: Թեմատիկ ու գեղարվեստական հարցադրումները մնում են չլուծված, շատ հատվածներ նկարագրական են, չապրված, հին գյուղի սոցիալական վիճակի բնութագրումները կրկնում են «Գյուղերի երգը» պոեմի դրվագները, բայց զուրկ են վերջինիս շիկացումներից:

«Պոեմ սիրո և հաղթանակին» (1925—1926) խորացնում էր «Գյուղերի երգը» և «Կեսգիշերից մինչև առավոտ» պոեմներում բարձրացված ժողովրդի ճակատագրի հարցը ու ավելի մոտենում ռեալիստական արվեստին:

Այստեղ բանաստեղծն առաջին անգամ դիմում է ծավալուն սյուժեի: Պոեմի հիմքում ընկած են երկու դարաշրջանի սահմանագծում պայքարող ու տառապող գյուղի իրական անցուդարձերը: Հերոսների ճակատագրերն ու բնավորությունները ծավալվում են բարդ կապակ-

ցությունների մեջ և անմիջականորեն պայմանավորվում «մեծ աշխարհի» ճակատագրով: Թումանյանական գեղագիտական-ոճային այս առանցքը օգնում է բացահայտելու կերպարների հոգեբանության հասարակական և անձնական ազդակները, նրանց կյանքի ուղու և իրականության փոխկապվածությունը:

Պոեմի առաջին մասերը նվիրված են գյուղի նախահեղափոխական տարիների կյանքին, որի պայմաններում էլ գոյանում է «Բաղին-Ծողեր-Ասատուր-խանութպան-քահանա-համագյուղացիներ» հանգույցը:

Դրվագից-դրվագ հասունանում են իրադարձությունները: Մահարին այստեղ քննության է առնում այդ իրադարձությունները հերոսների ճակատագրի հետ անմիջական ու սերտ կապերի մեջ, դիմում մերթ դրամատիկական, մերթ կոմիկական իրավիճակների:

Անհատականացված է Բաղինի մոր՝ գեղջուկ կնոջ, կերպարը, որի բնավորության գծերը ոգեշնչել, կենդանի երանգ են հաղորդել պոեմին. «անիծելով» որդուն՝ մայրը սիրում է նրան կյանքից առավել, սիրելով՝ պատժում, պահանջում հնազանդվել իրեն հասուն տարիքում ևս, նախատում է անխնա և անհատույց զոհաբերում իրեն հանուն որդու: Բաղինի մայրը որդու հետ միասին «սիրահարված» է Ծողերին: Նա չի խնդրում, այլ Ծողերի հորից պահանջում է ամուսնության համաձայնություն, պատրաստ է «գրվել բոլշևիկ», որովհետև նրանց հետ է որդին: Մոր՝ որդու հանդեպ անձնուրաց, անսահման սերը չերմացնում է պոեմը, Բաղինի կերպարը պարուրում համակրանքի այն զգացմունքով, որն անհրաժեշտ է գլխավոր համարվող հերոսին: Իսկ Բաղինի՝ մոր հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի մեջ մարմնավորվում են այնպիսի գծեր, որոնք հատուկ են մարդկային հոգուն ընդհանրապես ու ստեղծում են հերոսների ճակատագրի հանդեպ վստահության, շահագրգռված ուշադրության մթնոլորտ: Հերոսների քնարական կերպավորման այս եղանակը տարածվում է նաև Ծողերի կերպարի վրա: Մահարին նրան դիտում է սիրահարված Բաղինի աչքերով:

Հերոսների քնարական բնութագրումները երանգավորվում են բնության փճակներով, որոնք մոտ են բնապատկերի թումանյանական մեկնաբանություններով:

Թումանյանի պոեմներում ողբերը, երազները հերոսների հուզական-հոգեբանական փճակների բացահայտման մեջ մեծ դեր են խաղում: Անիծելով Անուշին, նաև կանչում է նրան, ողբերգական ելևէջներով են լալիս իրենց բախտը Անուշը, Սարոն, ողբանվագ են Անուշի

ընկերութիւնների դիմումները հերոսութուն, Մարտի մոր ողբերը ուժեղացնում են մահվան տեսարանը և այլն: Մահարին, հետևելով Թումանյանին, նույնպես ստեղծում է ողբային տեսարաններ: Մղձավանջային երազները տանջում են Բաղինին, նրա մորը, Շողերին: Այս ամենը հաշ գրականության մեջ ունեն խոր արմատներ և ձգվում են դեպի ժողովրդական քնարա-էպիքական մտածողության ակունքները:

Ահա մի հատված Շողերի ողբից.

— Ա՜խ, զարնան անձրևի նման,
Անուշ ու խշշուն էն տղեն,
Սար գնաց ու սարում մնաց
Սարերի նման էն տղեն³⁷:

Դժվար չէ նկատել նմանությունը «Անուշ» պոեմի որոշ դրվագների հետ:

— Իմ եթիմ բալա, դու հիմի ո՞ր ես,
Ո՞ր չոր թփի տակ, ո՞ր գիլի բնում³⁸,—

ողբում է Բաղինի մայրը:

Հերոսների երազների մեջ իրականությունը բացահայտվում է իր մեկ ուրիշ կողմով. Շողերը, որը հարուստի աղջիկ է, կարող է չընդունել աղքատ Բաղինի սերը ու արհամարհանքով մերժել այն (Բաղինի երազը), Բաղինը կարող է պատերազմից վերադառնալ փախչա ոտքով (Շողերի երազը), կամ չվերադառնալ, զոհվել (մոր երազը):

Սակայն ամեն ինչ կատարվում է հակառակ ձևով: Կրկին մեղալի երկու երեսը, կյանքի հակադրությունների միասնությունը: Մահարին ամրապնդվում է կյանքի խորքային հետազոտողի դիրքերում:

Պոեմի երկրորդ մասը նվազ ավանդական է, քան առաջինը: Այստեղ տրվում են նոր ժամանակների ու նոր մարդկային հոգեբանության բնութագրումներ բանաստեղծական այնպիսի միջոցներով, որոնք արդեն գտնված էին Մահարու քնարական բանաստեղծություններում: «Սեփական» ավանդների ոգով է նկարագրված, օրինակ, գյուղի զարթոնքի հեռանկարը, որը սերտորեն կապվում է «երկաթե» վերածննդի հետ:

20-ական թվականների առաջին կեսի հաշ գրականությունը նոր էր ոտք դրել սովետական իրականության գեղարվեստական մարմնա-

³⁷ Գ. Մահարի, Հնձաններ, էջ 537:

³⁸ Նույն տեղում:

վորման ուղիները, նոր էր սկսել մերձեցնալ կոնկրետ, վառ ռեալիստական կերպարների ստեղծմանը:

Պատմական իրադարձությունները (պատերազմ, հեղափոխություն, հակահեղափոխություն, սովետական կարգերի հաղթանակ և այլն) հեղաշրջում են մարդկային ճակատագրերը: Կյանքի ալիքները ստիպում են նրանց վերանայել կարծրացած ու վերջնական թվացող մարդկային հարաբերությունների բարոյական նորմերը: Այս շրջադարձային ժամանակները հիմնովին փոխում են Մահարու պոեմի սյուժեի ավանդական հոսքը. Շողերը չի ամուսնանում խանութպանի հետ, գնում է սարերը, ուր Կարմիր բանակի շարքերում պայքարում է Բադինը: Փոխվում են նաև նրա մոր հայացքները.

— Բարև տար Շամփիդ օրհնություն,
Ասա ինձ էլ գրեն բուշնիկ...

Ինչպես թվում է, Մահարին դիտավորյալ էր գնում Թումանյանի հետքերով, որպեսզի ժողովուրդը Շողերի ու Բադինի մեջ տեսներ ծանոթ ու հարազատ թումանյանական հերոսների ողբերգական ճակատագրերը, իսկ ապա հաղորդակցվեր նրանց սիրո երջանիկ վախճանին, հանգեր Հոկտեմբերյան հեղափոխության բարձր իդեալների ընկալմանը:

Թումանյանի ազդեցությունը Մահարու 1924—1925 թվականների ստեղծագործության, հատկապես պոեմների վրա, տանում է Մահարուն դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը: «Էն տարին» պոեմի, ինչպես Մահարու պոեմներից շատերի, թեման ժողովրդական զանգվածների ճակատագիրն է առաջին համաշխարհային պատերազմից այս կողմ ընկած ժամանակամիջոցում: Սակայն վերհանման եղանակը նոր էր Մահարու համար: Աննախադեպ չէր հերոսի լեզվով համաշխարհային իրադարձությունների վերհանումն ու գնահատականը, որը «Էն տարին» պոեմի կառուցվածքի ատաղձն է: Դրան մենք հանդիպեցինք «Գյուղերի երգը» պոեմում, ուր հեղինակի կողքին «գործում» էր Մելքոն-ամու վերաբերմունքը: Սակայն պատումը հիմնականում տարվում էր քնարական հերոսի, ինչպես և նրան իր գիրկն առած իրադարձությունների գրողական անմիջական հուզական բնութագրությունների միջոցով: Հերոսից դեպի հեղինակային գնահատականներ անցումը բռնագրոսիկ էր, լեզվական թեթև երանգավորումներով: Այլ է «Էն տարին» պոեմը: Մահարին այստեղ հրաժարվում է քնարական հերո-

սից ընդհանրապես և անդրադարձնում պատմական անցուդարձերն ու հերոսների ճակատագրերը «կողմնակի» հայացքով:

Այս պեղումում, ինչպես բանահյուսական ստեղծագործություններում, կյանքի երևույթները վերարտադրվում են բնության երևույթների հետ համեմատական զուգահեռներով: Սրա հետ մեկտեղ շնչավորվում, մարդկայնացվում են բնությունը, երևույթները. «Լուրը մտավ գյուղ, ծեծեց երդիկ, դռներ» և այլն:

Ավանդական-ժողովրդական պատկերացումներով են վերարտադրվում ժամանակակից գյուղի հակասությունները: Ժողովրդական պատկերավոր մտածողությունը բաց է անում Մահարու առջև իր գաղտնիքները՝ կերպարների լակոնիկ, դիպուկ բնութագրումներ, լեզվի հյութեղություն, առավել բնական հնչերանգներ:

«Էն տարին» պոեմը վկայում էր Մահարու դեպի ժողովրդական ստեղծագործության ակունքները տանող հետաքրքրությունը, որը յուրովի պատասխանն էր ժամանակի՝ «Դեպի ժողովրդական սովանդները» կոչի: Պետք է նշել նաև, որ այդ ավանդները Մահարու պոեմներում չեն զարգանում և ինչ-որ չափով, չնայած հաջող, բայց և մեխանիկական ընդօրինակման բնույթ ունեն:

Հին կյանքը ներկային հակադրելուց Մահարին անցնում է հին և նոր հոգեբանությունների հակադրությանը: Դա երևում է նախ բալլադներում: Ահա այստեղ ենք հանդիպում գյուղօղթակից Սաշկայի, կոմունիստներ Ալավերդյանի, Լարիբջանյանի, Մուսալեյանի, 26 կոմիսարների, ուս գինվորի, կարմիր ձիավորի կերպարներին («Կարմիր ձիավորի մահը», «Բալլադ Բաքվի և քսանվեցի մասին», «Բալլադ մի ուս գինվորի մասին», «Վերջին մայիսը», «Պոեմ գյուղօղթակից Սաշկայի և բացվող վարդերի մասին» և այլն):

Մշակելով հարազատ ժողովրդի հեղափոխական կենսագրության թեման քնարաէպիքական ժանրում, Մահարին, ինչպես Մալակովսկին ու Բագրիցկին, Տիխոնովն ու Տիչինան, Չարենցն ու Գ. Սարյանը, եղբարկում են այն ժամանակի պահանջներին: Ասպետներին, պատմական անձերի հերոսական սխրագործություններին փոխարինելու են գալիս հեղափոխական դարաշրջանի հերոսներ՝ հեղաշրջման, վերակառուցման մարտիկներ: Նրանք ժողովրդի զավակներ են, «հասարակ» մարդիկ, որոնք սխրանքի են գնում ներքին մղումով:

Ինչպես դասական բալլադում, Մահարին ևս ընտրում է ճակատագրական պահեր՝ ողբերգական վախճանով: Հերոսները զոհվում են պայքարում՝ հանուն գաղափարի ու հավատի: Սակայն մահին չի

պատկանում հաղթանակի հրճվանքը: Տոնում է այն ճշմարտությունը, հանում որի զոհվեցին 26 կոմիսարները, ռուս զինվորը, գյուղթղթակից Սաշկան, Շուր սարի հերոսները և շատ ուրիշներ: Սրանով էլ պայմանավորվում է Մահարու բալլադների լավատեսական ոգին՝ բարձրանում է զորեղ Բաքուն, գյուղթղթակից Սաշկայի գերեզմանին բացվում են ալ կարմիր վարդեր, կաղնին ընկնում է, իսկ անտառը կա, Շուր սարից կանչում են ծաղիկները և այլն:

Բալլադների հերոսները, ինչպես Մահարու բանաստեղծությունների քնարական հերոսը, ապրում են հայրենիքի նույն ճակատագրով: Նրանց նպատակները միաձուլված են համաժողովրդական ակնկալություններին: Այս միասնությունից էլ բխում են ինչպես քնարական, այնպես էլ հեղափոխական հերոսների զգացմունքներն ու ապրումները:

Կյանք, որը նման է ջահի, սխրանքի, զոհաբերության՝ հանում ժողովրդի գործի,—ահա 30-ական թվականների Մահարու դավանանքը, որը գեղարվեստական մարմնավորում գտավ նրա բալլադներում: Այս դավանանքը բանաստեղծի հոգևոր հասունացման բնական ձևն էր, որի մասին վկայում են նաև քնարական բանաստեղծությունները՝ «Անտառ, անտառ, քանի ծառ», «Ա. Խանջյանի հիշատակին», «Զեմ նախանձում քեզ» և այլն:

Մահարու պոեմների ու բալլադների հերոսները նրա հետ միասին կարող էին ասել.

Զեմ նախանձում քեզ, օ, հիմար լուսին,
Թեպետ անմահ ես, թեկուզ դարավոր...
Արևի նման ապրե՛լ լիասիրտ,
Թեկուզ մի օրով՝ վեհ ու փառավոր... (I, 241):

Մահարու պոեմներն ու բալլադները պահպանել են իրենց ճանաչողական նշանակությունը: Գրողը կարողացել է արտահայտել ժամանակի սոցիալ քաղաքական նպատակադրումներն ու ակնկալությունները, ժողովրդի մարդկանց բախտի ներքին իմաստը:

* * *

«Մրգահաս» ժողովածուի ջերմ ողջունողը եղավ Ե. Չարենցը: Նա արձագանքեց բանաստեղծությանը.

Երգերդ աղբյուր են զուլալ՝
Մեր երկրի սրտից բխած:
Դո՛ւ, մեր երկրի՝ պես շոալ,
Մեր երկրի՝ պես հորդառատ ու բաց:

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

Պայծա՛ն է մեր երկրի գալիքը,
Օ՛, բերրի հերկերի գուսան:—
Թող հավե՛տ ապրի այս ծաղիկը
Մեր դաշտերում բուսած³⁹:

Պատահական չէ, որ Չարենցի ստացած տպավորությունը հիմնականում կենտրոնացնում է երկրի գալիքի հավատի, բերրի հերկերի, աղբյուրի պես զովալ, երկրի պես հորդառատ ու բաց երգերի վրա: Չարենցը տեսավ այն, ինչը կազմում էր Մահարու բանաստեղծության ողնուղեղը: Գիրքը գրախոսվեց նաև քննադատության կողմից: Ընդարձակ հոդվածով հանդես եկավ գրաքննադատ Սուրեն Հարությունյանը: Հոդվածագիրը ընթացավ հեշտ ու բանուկ ճանապարհով՝ Մահարու պոեզիան պայմանավորվեց «մանր-բուրժուական մտավորականության ադ պատմաշրջանում ապրած գոյավիճակով», բաց չթողնելով նաև Վ. Տերյանի մասին ունեցած իր «կարծիքը» արտահայտելու առիթը. «Վահան Տերյանից հետո Մահարին վերականգնում է նրա պոեզիայի սուրբյեկտիվ լիրիկական ժանրը»⁴⁰: Այս «սուրբյեկտիվ» կոչվածից Հարությունյանը վերլուծում է Մահարու «Հարազատ, իմ անգին», «Ես ինչո՞վ քեզ հմայեմ», «Անվերճագիր» բանաստեղծությունները և գալիս այն եզրակացության, որ սրանք «էրոտիկական գգվանքների, տիրության և սիրո բուռն վայելքների հիշողության» երգեր են, դեպի իրականությունը հայեցողական, պաասիվ վերաբերմունքի արդյունք:

Բանաստեղծի լավագույն հայրենասիրական տողերը՝

Իմ երկի՛ր, պայծառ ու վեհ,
Երգերս՝ քո մե՛կ մագին.
Հասել է ահա ձեռքս
Քո կայմի մրգահասիս....—

մեջ են բերվում որպես մարդկային հասարակությունից դեպի «ֆիզիքական բնություն» փախուստի օրինակներ և վերծանվում են, ահա՛, այսպես. «Կենսախիճ վերաբերմունք դեպի բնությունը», որը սակայն «բավական չէ որպեսզի հնարավոր լինի շուրջի մոտենալ կոմունիզմին»:

³⁹ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 449:

⁴⁰ «Գրական թերթ», 1934, № 5:

Գ. ԱՐՁԱԿԻ ՈՒՂԻՆԵՐՈՎ

1

Գորգեն Մահարին ձեռնամուխ եղավ արձակին իր տաղանդի հատուն շրջանում (1928 թիվ), երբ արդեն անցյալում էին որոնումների տառապանքները (եթե որոնումները վերջ ունեն), կուտակված էր մեծ փորձ, որը հաջողությամբ սանձում էր Պեգասի քմահաճ պացքները: Նրա արձակը խուսափեց երկունքի ցավերից և միանգամից ցուցադրեց որակ, որը խոսում էր գրչի ինքնության, գեղարվեստական ոճի յուրօրինակության մասին:

Գեղարվեստական արձակի նախասիրությունը Մահարին բացատրում է այսպես. «Այստեղ, լայնարձակ տողերի մեջ գծվում են կենդանի մարդիկ, որոնք ապրում են, շնչում, սիրում են, տանջվում, ժպտում են, լալիս, պաշարում են, հաղթում: Պիտի առարկեք, որ այս ամենը կարելի է գտնել և չափածո պոեմների, բալլադների ու չափածո վեպերի մեջ: Բայց չափը: Նա չափի տակ է դնում խոսքը, խոհը, կադասյարի մեջ է դնում սյուժեն, հերոսներին, դիալոգներ: Ոչ, ես այժմ շարքային ընթերցող եմ և շատ հարգելի պատճառներ ունեմ նախապատվություն տալու արձակին»¹:

Մահարու ստեղծագործական կյանքի (ըստ իր հաշվումների՝ քսանութ տարի) համարյա կեսը անցել է արձակի իշխանության ներքո՝ պատմվածքներ (քաճական-երեսմական, ապա հիսունական-վաթսունական թվականներ), ինքնակենսագրական ետերգություն՝ «Մանկություն» (1928 թ.), «Պատանեկություն» (1929—1930 թթ.), «Երիտասարդության սեմին» (1952—1955 թթ.), հուշագրություններ, քանդակներ, վեպ՝ «Այրվող այգեստաններ» (1935—1964 թթ.) և այլն: Այս ստեղծագործություններից շատերը մտել են հալ գրականության զանձարանը:

¹ Գ. Մահարի, Լոռույան ձայնը, էջ 142:

20-ական թվականների երկրորդ կեսից Մահարին պոեմների և բանաստեղծությունների հետ միաժամանակ գրում է մի շարք պատմավաճառների՝ «Երբ գարունը բացվում է», «Էլեկտրական լուսին», «Արարատյան միֆ», որը հետագայում ամբողջությամբ մտնում է «Երիտասարդության սեմին» վեպի մեջ, «Լուսինը ձախից, կամ սովորական սեր» և այլն, որոնք տպագրվում են մամուլի էջերում:

Մահարու արձակ ստեղծագործությունների առաջնեկը՝ «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզայանների մասին» պատմվածքների ժողովածուն լույս է տեսնում 1929 թվականին: Այստեղ գետեղված են 1928 թվականի ընթացքում գրած «Երբ գարունը բացվում է», «Օրեր», «Ծառերը ուկեկորվում են», «Հին այգու պատմությունը», «Գերեզմանոցում», «Մայրը», «Փոքրիկ Վիտուշի մտածմունքները», «Աշնանային պատմություն», «Էջեր շան հիշատակարանից», «Ծամաշողներ», «Սերը մաքրվող կոշիկների մոտ» և այլ պատմվածքներ, չհաշված «Մակություն» վիպակը: Այսպիսով, կարելի է ասել, որ Մահարու կյանքում 1928 թվականը եղել է արձակի տարի:

«Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզայանների մասին» ժողովածուի պատմվածքները իմպրեսիոնիստական բնույթի հոգեբանական էսքիզներ են: Թերևս սրանով էլ բացատրվեր նրանցից շատերի ոչ այնքան կյանքի համայնապատկեր, որքան հատված, բեկոր (фрагмент) լինելու հանգամանքը, եթե հետագա տարիներում Մահարին չխորացներ իր գրչի այս յուրահատկությունը և չմշակեր փոքր ծավալի կտավների իր գեղագիտությունը:

Ի՞նչ է կյանքը ու նրա իմաստը, ի՞նչ է մարդը աշխարհի մարդկության համակարգում, ի՞նչ է ժամանակը, ո՞րն է մարդու տեղը անվերջ հոսող այդ ժամանակի ու տարածության մեջ, ո՞րն է հավերժական մարդկային հերթափոխում կայուն ու մշտնջենականը, ինչպե՞ս են առնչվում մի անձի մեջ «եսը» ու հասարակականը և բազում այլ հարցեր ընդգրկվում են այստեղ սիրային կոլիզիաների մեջ և ստանում քնարական լուծում: Նմանօրինակ կիզակետը ընձեռում էր «հետաքրքրաշարժ» սյուժետային լուծումներ և միաժամանակ ստեղծում քնարական ներշնչանքով համակ արձակի նոր որակ:

Ժամանակի փիլիսոփայության Մահարու ըմբռնումը ընթանում է կենցաղային արարողություններից դեպի հավիտենականը տանող վերացարկումների ուղիով: Սկիզբ ու վերջ չունեցող, աննյութական այդ փիլիսոփայական կատեգորիան ենթարկվում է մարդկային կյանքի

չափանիշներին՝ ծնունդ, մահ, որի մեջտեղը մի փոքր տարածություն կա՝ մարդկային կյանք, փոքրիկ՝ ժամանակի միլիոնավոր գարունների, ամառների, ձմեռների համեմատությամբ («Օրեր»): «Դա մի ֆանտաստիկա է, մի առօրյա զտանցանք, դա խաղալիքավաճառ է և դագաղագործ, մանկական գանգուր է և խստահայաց կնճիռ» (III, 150): Ժամանակը սարսափելիորեն անտարբեր է մարդ արարածի հանդեպ: Այդ մարդուն է թվում, թե օրը, տարին գալիս են ու անցնում, ո՛չ, գալիս ու անցնում են իրենք՝ մարդիկ, որպեսզի նորերը գրավեն նրանց տեղը: Մարդկային հերթափոխի հրաշալի տեսարան է ստեղծում Մահարին «Ծառերը ոսկեվորվում են» հոգեբանական էսքիզի ֆրագմենտներից մեկում. «Հանկարծ փչեց հովը, և տերևները տեղահանվեցին. մեռած դեղին թիթեռների պես ահա թռան նրանք, իջան, նորից բարձրացան, հետո հավաքվեցին ցանկապատի տակ և թրթռացին, թրթռացին ու հանգստացան: Մի ձերուհի անցավ լայն ճանապարհով, սև մորթե գլխարկի վրա դեղին մի տերև, մի տերև: Նայեց ձերուհին ծառուղու վրա խաղաղող մանուկներին և ժպտաց, ժպտաց թույլ, մալր մտնող աշնանային արևի պես» (III, 94):

Որքան փոքր է մարդը ժամանակի առջև, նույնքան փոքր է նաև տարածության մեջ՝ «անաահման տիեզերքում երկրորդական մի մոլորակ» (III, 98): Ինչո՞ւ է Մահարին հաստատում մարդու մահկանացու ու «երկրորդական մի մոլորակ» լինելու հանգամանքը: Նրան նսեմացնելո՞ւ միտումով: Ո՛չ: Եթե հավերժության առաջ չնչին է մարդ անհատը, ապա չնչին չէ մարդկությունը, որը «քեռուագրերին անգամ շունչ տվեց»: Եթե մարդ անհատը մահկանացու է, ապա հարյուրավոր տարիներ հետո էլ մարդիկ կլինեն և չի կորչի մարդկային միտքը: «Սարսափելի կլիներ,—գրում է Մահարին,—եթե ես զգայի, որ իմ սերունդը վերջին սերունդն է և որ իմ սերունդն իր հետ պիտի տանի այն ամենն, ինչ մարդկային է» (III, 98): Սա չի խանգարում նրան նաև երազել՝ ապրել միլիոնավոր տարիներ, «միլիոնավոր տարիներ սալթող մարդու մեջ» (III, 98):

Այս երկու էսքիզները («Ծառերը ոսկեվորվում են», «Օրեր» պատմելվածքի առաջին մասը) հետաքրքիր են իրենց գեղարվեստական մտահղացմամբ: Դրանց մեջ բացակայում է պատմվածքներին բնորոշ պոմբետային գիծը: Դա մտքի հոսք է, որի հունը փոփոխվում է արտաքին աշխարհից ստացած տպավորությունների ազդեցությամբ և իր ընդհանրության մեջ ստեղծում ժամանակի նյութական սլաքաձևեր:

30-ական թվականների քննադատությունը այնպիսի մի աղմուկ բարձրացրեց այս պատմվածքների շուրջը, որ արմատախիլ արեց Մահարու գեղագիտական որոնումները, որոնումներ, որոնք իրագործվեցին 50—60-ական թվականներին:

Գ. Մահարու պատմվածքներից շատերին հատուկ է քնարական-զգացմունքային լիցքավորումը: Նա ընտրում է զգացմունքների շիկացումների այն պահերը, որոնք կործանում կամ բարձրացնում են մի ողջ հոգեկան աշխարհ: Ընտրելով զգացմունքի շիկացած պահը, Մահարին հետամուտ չի լինում ոչ նրա նախապայմաններին, ոչ հետևվածքներին, այն թողնում ընթերցողի երևակայությանը: Ըստ ամենայնի, սա է նաև նրա պատմվածքների բեկորայնության հիմքը: Նման մոտեցումը, երբ «մոռացվում» են մանրամասները՝ գլխավորը հիշելու պայմանով, բնորոշ է իր կյանքին մարդու զգած հետադարձ հայացքին:

Մահարու պատմվածքներն իրենց զգացմունքային հագեցվածությամբ, հոգեբանական խոր վերլուծություններով, սիրային հանգուցի նախընտրություններով, բնապատկերային տեսարանների՝ չնայած հակիրճ, սակայն շուշկու նկարագրություններով, համահնչուն են եվրոպական մոդելի վարպետ Սո. Ցվեյգի ստեղծագործությանը:

Այրող գաղտնիք է «մեծերի» կյանքը Վիտուշի («Փոքրիկ Վիտուշի մոռածմունքները») ու Սերժի («Աշնանային պատմություն») համար: Հայրիկի ու մայրիկի հանդեպ տաժաժ սիրո սահմաններում ներփակված կյանքը դեմ է առնում իրականության խարդավանքներին, և հանդիպման այդ դաժան պահը կոտրում է երեխաների մատաղ հոգիները:

Մարդկային մշտնջենական զգացմունքներից Մահարին նախընտրությունը տալիս է սիրուն: Նա գտնում է, որ սերը, ավանդական ու վաղեմի, անխուսափելի՝ առավել երիտասարդ հասակում, այն փորձաքարն է, որի վրա ստուգվում են մարդկայնության վեհ գաղափարները, մարդկային անձի մաքրությունն ու ազնվությունը (հայեցակետ, որը մեծ ուժով բարձրացվել և լուծում է գտել Ավ. Իսահակյանի քնարերգության մեջ):

Սերը մերժող Մահարու հերոսները ցինիկ են, լինի դա Զնարը, «կենդանուի մման գեղեցիկ աղջիկը»՝ «Օրեր» պատմվածքից, թե Գարեգինը, որի բնական զգացմունքները կեղծ ու հնարովի «գաղափարների» գերին են («Երբ գարունը բացվում է»):

Եվ հակառակ սրան՝ սերը բարձրացնում է մարդուն, օգնում ներ-

դաշնակ մարդկայնության նրա ձգտումների իրագործմանը: «...Սերը բարձրացնում է մարդու հասարակական եսը, նրան ընդունակ է դարձնում մեծ և լավագույն գործերը...» (III, 115),—արտահայտելով հեղինակի տեսակետը, ասում է նրա հերոսներից Գեղամը:

«Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» պատմվածքի հերոսը, որի անունից տարվում է պատումը, քաղաքացիական կռվի խրամատներում հիշելով Մելիսին «կոչվում է երգելով, հրաշքներ գործում» (III, 26): Սեր, որ բարձրացնեք մարդուն—սահա սրա հաստատմանն է նվիրում Մահարին 20-ական թվականների պատմվածքներից շատերը:

Այս տարիներին Մահարին վեճի է բռնվում մի կողմից՝ սիրո, ընտանիքի քաղքենիական պատկերացումների, իսկ մյուս կողմից՝ ծայրահեղության հասցված սիրո մերժողական դիրքորոշման հետ, որը նոր դարաշրջանի մարդուն իբր բնորոշող հայեցակետ էր («Երբ գարունը բացվում է», «Լուսինը ձախից, կամ սովորական սեր», «Օրեր» և այլն): Այսպիսով, սիրո հարցը մեծ խոսակցության առիթ էր դառնում: Սերն ու խանդը, որպես «բուրժուական փակ ջերմոցների վատառողջ ծաղիկ» (III, 113), մերժող Գարեգինը սիրահարվում է ու խանդում («Երբ գարունը բացվում է»): Արսմ Թևանյանը ստիպված է վերանայել կնոջ մասին իր «նոր» կարծիքները («Լուսինը ձախից, կամ սովորական սեր»): Սերը ընդունող ու կարծես թե անկեղծ սիրահարված Գեղամը մոռանում է Գոհարին՝ թողնելով նրան հիասթափության ու տարակուսանքի մեջ («Երբ գարունը բացվում է»): Այսինքն՝ Մահարին բնական սիրո զգացմունքի մեջ չի ցանկանում տեսնել ոչ «նորը», ոչ «հինը». «նորը ո՞րն է, հինը որը՝ սերը մարդկային զգացմունք է և միշտ էլ արտահայտվել է նույն ձևով»,—կարծես թե ասում է նա: Այս կիզակետի վնասկանությունը թելադրվում էր ժամանակի ոգով, այն ուղղված էր սիրո և ընտանիքի «ձախ» պատկերացումների, այդ պատկերացումներով «նոր սիրո» մասին գրված բազմաթիվ պարզունակ ու սխեմատիկ պատմվածքների ու բանաստեղծությունների դեմ: Գործը հասավ նրան, որ Մահարին, իր բանավիճակին «Լուսինը ձախից, կամ սովորական սեր» պատմվածքից բացի, գրեց՝ «Ինչպես եմ գրվում պատմվածքները»² ֆելիետոնը, ուր, «բարի նպատակով խտացնելով երևույթները», ուրվագծեց «ձախ ձեռքով գրված «պատմվածքների»³ կառուցվածքը: Ահա այն. կոռպեռատիվ և սեփական

² «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 238:

³ Նույն տեղում:

խանութներ—այնտեղ ամեն ինչ լավ է, այստեղ վատ: Հերոսը՝ կարմիր հրամանատար (գեղեցկության մարմնացում), հայրը՝ սպիտակ — որդին գնդակահարում է հորը: Կամ. Կարո՝ կոմերիտական, Կիմա՝ կոմերիտուհի, Մանյա՝ մեշանկա — հաղթում է Կիմայի սերը: Այս իսկ սխեմայով էր կառուցված Ն. Զարյանի քանաստեղծություններից մեկը, որով նա «սովորեցնում» էր Մահարուն, թե ինչ է «նոր» սերը: Այստեղ քնարական հերոսը գնացքում հանդիպել է մի մեշանկայի: Վերջինս մերժել է պրոլետարի սերը, իսկ կոուպերատիվ խանութի վաճառող կոմերիտուհին ընդունել է այն:

«Լուսինը ձախից, կամ սովորական սեր» պատմվածքի համար Մահարին ընտրում է «Կարմիր հրամանատարի» և «մեսչանկայի» տիրո հանգույցը, որը ինքնին անընդունելի էր «ձախ ձեռքով» գրողների համար և հերոսների ճակատագրերի օրինակով հաստատում՝ կյանքում ամեն բան հնարավոր է, բացի սիրո ու ընտանիքի ձախ պատկերացումներից:

Գաղափարական բեկումների վրա կանգնած իրար սիրող ամուսինները «սովորական սիրո» օրենքներով, տառապանքի գնով վերանայում են իրենց վաղքազօծերը՝ ամուսինը հասկանում է, որ քաղաքական գործչին էլ է հարկավոր ընտանիք, իսկ կինը՝ իր քաղքենիական ձրգտումների քայքայիչ շունչը, ժամանակի և ամուսնու հետ քայլելու անհրաժեշտությունը:

«Լուսինը ձախից...» պատմվածքին արձագանքեցին «մի խումբ պրոլետգրողներ», որոնք ի հաստատումն Հ. Սուրխաթյանի «աշության», բերեցին այն «փաստարկը», որ «Սուրխաթյանը ամաչում է խոսել Մահարու «Լուսինը ձախից, կամ սովորական սեր» պատմվածքում արտահայտվող աջ տրամադրությունների և մեշանկականության մասին»⁴: Մեկ ամիս անց նրանց միացավ անհայտ քննադատ Գ. Անդրեասյանը, որն սուանց ալլուսյության «հաստատեց», որ «Մահարին ինքը աջից է դիտում լուսինը»⁵: Մ. Արմենը պատասխանեց «Լուսինն իր տեղում, կամ սերը որպես սեր» պատմվածքով, իսկ Ն. Զարյանը «Մոլորված լուսին, կամ...» երգիծանքով: Բոլոր դեպքերում էլ քննըվում էր այն հարցը, թե տարածության որ ծայրից է մոտենում Մահարին սիրո ու ընտանիքի հարցին, երբ քննադատվող հեղինակը կոահել էր այն ոսկե միջինը, որը մերժում էր «կամ-կամ» երկընտրանքը ու ստեղծել էր «նոր ընտանիքի» հնարավոր հեռապատկերը:

⁴ «Գրական դիրքերում», 1928, № 11—12:

⁵ Նույն տեղում, 1929, № 1:

Հնի ու նորի պրոբլեմը դարձավ Մահարու պատմվածքներից շատերի կոնֆլիկտի հիմնական առանցքը և իր գեղարվեստական լուծումը գտավ «Սիրո, խանդի, Նիցցայի պարտիզպանների մասին», «Հին այգու պատմությունը», «Զիզգագներում» պատմվածքներում:

Այս պրոբլեմի առումով Մահարու հերոսներին կարելի է բաժանել «անցվորների» ու «ապրողների», զուգահեռներ անցկացնել նրա ու Դեմիրճյանի, Արագու, Արաքսի, Արմենի և այլոց նույն տարիներին ստեղծած կերպարների միջև: Կարելի է, շարունակելով Ն. Ադալյանի այն միտքը, թե «Դեմիրճյանը նոր մարդու ձևավորումը առնչում էր հիմնականում աշխատանքի հետ, իսկ Արագին՝ գլխավորապես սոցիալական վիճակի հետ»⁶, ասել, որ Մահարին գլխավորապես ստղնչում էր այն դավանանքի հետ և գեղարվեստորեն մարմնավորում մարդկային հոգեբանական շարժումների մեջ:

Հնի ու նորի բախումը Մահարու պատմվածքներում ընթանում է ոչ միայն տարբեր անձնավորությունների միջև, այլև նույն անձնավորության հոգու սահմաններում:

Հասարակական եսի տեսանկյունից է քննում Մահարին իր հերոսներին, որոնց մեծամասնությունը երիտասարդներ են՝ անձնական քնավորությամբ ու խառնվածքով, բանականությամբ ու գործելակերպով, բայց նաև սոցիալական նկարագրով: Այս ճկում ու շարժում ոլորտի մեջ են առնված «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին», «Հին այգու պատմությունը», «Լուսինը ձախից, կամ սովորական սեր», «Մայրը» պատմվածքների հերոսները: Նրանք պատկանում են կամ անցյալին (Սագինյան, Բեյնար Բեյնարովիչ, այգեպան), կամ նորին («Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» պատմվածքի անանուն հերոսը, պարտիզպանի սև ձեռքերով տղան, Արամ Թևանյանը և ուրիշներ), կամ էլ տատանվում են հնի ու նորի բավիղներում և ընտրություն կատարում իրենց կյանքի բախտորոշ պահերին: Օրինակ՝ պարտիզպանը մերժում է նորը, չնայած նրա բացարձակ դրականությանը: Բեյնար Բեյնարովիչի որդին ձգտում է հալմարվել նորին, անգամ ամուսնանում է պարտիզպանի աղջկա հետ, սակայն հնից ձգվող պարանը պինդ սեղմում է նրա պարանոցը՝ ոչ առաջ, ոչ ետ՝ կիսախեղդի վիճակ: Արամ Թևանյանը «տեսականորեն» ճիշտ է լուծում ընտանիքի ու հասարակության կապը նոր ժամանակներում, սակայն գործնականում ընկնում է հակասությունների մեջ:

⁶ Ն. Ադալյան, Սովետահայ պատմվածքը, Երևան, 1968, էջ 14:

Մահարու մի շարք պատմվածքների թույլ կողմը մեկոդրամատիկ իրավիճակներն են («Լուսինը ձախից», «Սերը մաքրվող կոշիկների մոտ», «Էջեր շան հիշատակարանից» և այլն): Սակայն լավագույններում կոնֆլիկտը հնչում է դրամայի բարձունքից: Այսպիսին է «Սիրո, խանդի ու Նիցցայի սլարտիզպանների մասին» պատմվածքը, ուր արտահայտված են մարդկային հարաբերությունների, նրանց հոգեբանության ու վարքագծի մեջ բեկված ժամանակի բարդությունները: Դրամատիկ է մոր՝ «Մայրը» պատմվածքի հերոսուհու, հոգում գոյացող ներհակությունը, նրա միակ որդին՝ Տեփանը, ձերբակալված է որպես հակահեղափոխական:

«—Մոլորեցրել են, ճանապարհից հանել»⁷,—մտածում է նա և որդու դեմ նրա հոգում գոյանում է մի մեծ բողոք, հատունանում վրճառական որոշում: «Էսօր կխնդրի, որ թողնեն տեսնի իր որդուն, շատ կխնդրի, կտեսնի նա իր Տեփանին ու կասի, կասի նրան սմեմ ինչ: Ախր նրան խաբել են, նա վատ ճանապարհի վրա է կանգնել և իր պատիժն է կրում... իսկ եթե... եթե չհամոզվե՞ց...»,—նա կասի. «Դու մայր չունես, ես՝ որդի...»⁸: Մայրական սիրտը ըմբոստանում է՝ աղպես չի պատահի...

Չյան տակ թաղված, սառած քաղաքի տեսարանը ընդգծում է ծեր կնոջ հոգում շիկացող զգացմունքների տարափը: Այս երեք էջանոց պատմվածքում երևում է ժամանակաշրջանը՝ իր շրջադարձային հոգեբանական ազդակներով, մարդկային ճակատագրերի տարբերություններով: Մայրը, հակառակ որդու, կանգնում է նոր աշխարհը ըմբռնելու ուղու վրա, տեսնում է երկրի զարթոնքը և օրհնում այն:

3

1931 թվականին լույս է տեսնում Մահարու արձակ ստեղծագործությունների երկրորդ ժողովածուն՝ «Զիզգագներում» խորագրով, ուր տպագրված են նույնանուն պատմվածքը, «Մանկություն» և «Պատանեկություն» (հատվածներ) վիպակները: 30-ական թվականների պատմվածքները՝ «Սարդեր», «Մեծ գործի սկիզբը» և այլն, Մահարին տպագրում է մամուլում: «Վերելք» ամսագրում լույս է տեսնում «Գուրգեն խանի տոհմը» անավարտ վեպի առաջին մասը:

20-ական թվականների արձակի հիմնական միտումը՝ մարդկա-

⁷ Գուրգեն Մահարի, Լոռւթյան ձայնը, էջ 26:

⁸ Նույն տեղում, էջ 28:

յին հոգեբանության տարբեր դրսևորումները, պատմական թե կեն-
ցադաշին իրադարձությունների և անձնական ճակատագրի հանկար-
ծական փոփոխությունների բովում, պահպանվում է: Եվ եթե մի դեպ-
քում Մահարին հակասությունը լուծում է գաղափարական պայքարի
ուլորտում («Սարդեր», «Մեծ գործի սկիզբը» և այլն), ապա երկրորդ
դեպքում ընտրում է այնպիսի կոլիզիաներ, որոնք բնորոշ են ընդ-
հանրապես մարդուն («Գերեզմանոցում», «Ապրողները պետք է ապ-
րեն», «Կյանքի ծովում», «Կյանքի պիեսը» և այլն):

Մահարու փոքրածավալ արձակ կտավներից առավել հաջողված
պետք է համարել այն պատմվածքները, որոնց մեջ այս երկու միտում-
ները գտնում են միաժամանակյա լուծում: Այսպիսիք էին «Սիրո, խան-
դի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին», «Մայրը» պատմվածքները:
Այդպիսին է նաև «Զիզզագներում» պատմվածքը:

«Նա ուզում էր օգտակար լինել հայրենիքին, չկորցնել սիրած
աղջկան և բանաստեղծ դառնալ» (III, 28),—այսպես է բնութագրում
հերոսին Մահարին և այնուհետև «իրագործում» այս երեք ցանկու-
թյունները: Նրա հերոսը ռոմանտիկ բանաստեղծություններ է գրում և
հանում սիրո ու հայրենիքի ցանկանում «հերոսանալ», անգամ զոհվել:
«...Իհարկե, լավ բան է երիտասարդ լինելը, բայց դժվար է, դժվար:
Պատանեկան ցնորքներ, բարձր ծրագրեր, օդային ամրոցներ... Խընդ-
րեմ, իրականացրու» (III, 29),—միջամտում է հեղինակը: Եվ... իրա-
կանացման ճանապարհին կանգնեցնում դաժան կյանքին ստերես:
Պատերազմի խրամատներում հօդս են ցնդում և՛ պատանեկական ցնորք-
ները, և՛ բարձր ծրագրերը, և՛ օդային ամրոցները: Սակայն սրանց
փոխարինելու է գալիս մի գիտակցություն, որը կորոշի նրա ողջ կյան-
քի ուղին, ժողովրդին ծառայելու, նրա շահերին զինվորագրվելու գի-
տակցությունը: Մահարու հերոսը «ազատագրվում է» վերացական-
ռոմանտիկական ձգտումներից, դառնում բոլշևիկ:

Մահարու պատմվածքները բարձրացնում են կյանքի հարուստ
շերտեր՝ քաղաքացիական կոիվներ, կոլեկտիվացում, երկրի տնտե-
սության վերականգնման ու շինարարության ժամանակահատվածնե-
րին բնորոշ քաղաքական-գաղափարական բախումներ, մարդկային
խառնվածքների հարուստ պատկերասրահ: Ապրում ու շնչում է դա-
րը մեծ չափանիշների՝ ժամանակի, տարածության, տեղային կոլորի-
տի, ազգային ձևերի մեջ: Այսինքն, Մահարին պատմվածքներում ևս
հավատարիմ է մնում իր գեղագիտական դավանանքին՝ ներկայացնել

մարդուն որպէս հասարակական էակ, որով և բնորոշվում է հասարակության նկարագիրը:

Գ. Մահարու 20—30-ական թվականների պատմվածքներում լուծում գտավ նոր հասարակության անձի «հողածին» լինելու հոգեբանական բարդ խնդիրը: Գրողը գտավ անհատի ներքին դաշնության այն կիզակետը, ուր կարող էին արտահայտվել նրա անձնական զգացմունքներն ու հասարակական, քաղաքացիական ձգտումները՝ առանց հակասությունների ու քախումների:

Մահարու պատմվածքները 30-ական թվականներին արժանացան գռեհիկ որակումների: «Սիրո, խանդի ու Նիցցայի պարսիզպանների մասին» ժողովածուն համարվեց «մեշչանիզմի գրական «պարսիզպանություն»⁹: Բնորոշ են ում Հովհաննիսյանի կիսագրագետ «կոմենտարները» «Երբ գարունը բացվում է» պատմվածքի կապակցությամբ. «Երբ գարունը բացվեց (ասել կուզե կրքի բոցավառման շրջանը վրա տվեց), կոմսոմոլիստկա Գոհարն ամբողջապես մոռացության տալով Մոսկվայում գտնված իր ընկեր Գեղամին տաժած սերը, հաշիվարն ընկած վագեց ու իր գրկում թավալվեց»¹⁰:

Տարօրինակ, բայց իրողություն է, որ Մահարու գրչի ամենահմաշիշ կողմը՝ քնարական շունչը նույնպես առիթ դարձավ ամբաստանաբքի: Հ. Հովհաննիսյանը գրեց. «Ամեն մի պատմվածք խոր կերպով ակուսված է քաղքենիական լիրիկայի ամենաշուալ զեղումներով»¹¹, Հ. Մկրտչյանը «Մայրը» պատմվածքի կապակցությամբ հայտարարեց. «Հեղինակը մոր հետ ողբում է դաշնակցականի «մոլորությունը»¹², իսկ սիրո ու խանդի դառնությունները դատում որպէս «սնամեշ, դատարկ», քաղքենիական մանր-բուրժուական ապրումներ (իսկ և իսկը Մահարու «Երբ գարունը բացվում է» պատմվածքի հերոսներից մեկի՝ Գարեգինի պես): Կարծել, թե որոշ քննադատներ չէին բարձրացել գեղարվեստական շարահյուսվածքի լեզուն հասկանալու մակարդակին՝ չի կարելի: Բանը կողմնակալ վերաբերմունքն էր, որը որքան պատկանում էր վերը նշված «տեղային յուրահատկություններին», նույնքան՝ համատարած գռեհիկ սոցիոլոգիզմի արդյունքներին: Բարեբախտաբար, գրաքննադատության ստողջ դեմքը ներկայացնում էին Ա. Տերտերյա-

⁹ «Գրական դիրքերում», 1929, № 8:

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Նույն տեղում:

¹² «Երիտասարդ բոլշիկ», 1929, № 1—2:

նի, Պ. Մակինցյանի Հ. Սուրխաթյանի մման լուրջ և գիտակ անձնավորություններ, որոնց՝ Մահարու ստեղծագործությանը ասված գնահատականները պահպանել են իրենց ճշմանակությունը նաև մեր օրերում:

4

Մանկություն իմ ոսկեծամ...

Գ. ՄԱՀԱՐԻ

Քնարերգությունից արձակ անցման գլխավոր օղակը հանդիսացավ «Մանկություն» վիպակը, որը գրվեց մեկ շնչով, ոգևորության բարձր լարումով (ինչպես գրվում են բանաստեղծությունները): Մահարին հիշում է, որ վիպակը գրելիս իրեն տանջել է այն միտքը, թե արդյո՞ք իր հսրազատ քաղաքի պատմությունը կարող է հետաքրքրել, բացի իրենից, նաև որևէ մեկին...

Մահարու վկայությունը, թե ինքը գրել է հարազատ քաղաքի պատմությունը, խորհել է տալիս գրողի մտահղացման շատ ավելի մեծ ծավալի մասին, քան իրականացավ վիպակում:

«Մանկություն» վիպակի «Որպես նախաբան»-ում Մահարին այսպես է բացատրում երկի նպատակը՝ փրկել հիշողության «խորասուզվող ոսկե մականից մնացածն ու հնարավորը»: Սա այն խոր անձնական դրդապատճառն էր, առանց որի անհնար է երկ ստեղծել սեփական տառապանքի մասին:

Ժողովրդի մոտակա անցյալի գնահատումը ապագայի հեռանկարների տեսանկյունից, կենսական, բախտորոշ մի հարց, դարձավ ժամանակի հալ գրականության գլխավոր հարցերից մեկը և պատասխան որոնեց Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպում, Զորյանի, Թորոյենցի, Եսայանի, Դեմիրճյանի, Բակունցի և այլոց վեպերում ու պատմվածքներում, ինչպես պոեզիայի բոլոր ժանրերում: Դա նույնքան ժամանակի պահանջ էր, որքան և գրողների ներքին մղում: Հարցն արծարծող ստեղծագործությունները բազմազան էին ու բազմապիսի՝ երգիծական վեպից մինչև պատմավեպ, քնարական բանաստեղծությունից՝ պոեմ ու բալլադ:

Գ. Մահարին արձակում գտավ իր նախասիրությունը՝ ինքնակենսագրական վեպի ժանրը, որքանով խորապես համոզված էր՝ գրողը «պիտի գրի ապրված նյութի մասին» (I, XVII):

«Մանկությանը» (1928) հետևեցին «Պատանեկությունը» (1929—1930) և, ապա, «Երիտասարդության սեմին» (1952—1955) ու թերա-

վարտ «Երիտասարդություն» վեպերը: Առաջին համաշխարհային պատերազմի նախօրյակ («Մանկություն»), պատերազմ, հաշկական ջարդեր, գաղթ («Պատանեկություն»), ապա Հայաստանի ընդհանուր կացություն՝ մինչև 1920 թվականի նոյեմբերը («Երիտասարդության սեմին»), ահա եռագրության ընդգրկած ժամանակահատվածը:

«Մանկություն», «Պատանեկություն» վիպակներում, «Երիտասարդության սեմին» վեպում կենդանի պատկերների ու կերպարների միջոցով մարմին ու հոգի է առնում Հայաստանը իր պատմության ամենադժվարին ժամանակաշրջանում: Դժվարին ու ողբերգական նրա ողիների ֆոնի վրա գոյանում ու ծավալվում է մանուկի, դեռահասի, ապա պատանու ճակատագիրը, հետզհետե վերածելով ժողովրդի կենսագրության:

Անձնական ճակատագրի ու հայրենիքի բախտի միաձուլված գոյակցությունը պայմանավորեց Մահարու ետերգության ինքնակենսագրական ու պատմական բնույթը:

Նրա հերոսն անցնում է հոգեբանական-գաղափարական հասունացման բարդ ճանապարհ: Ձեռք բերելով կյանքի փորձ, նա հետզհետե հասնում է չարի ու բարու, արդարի ու խարդախի, իրականի ու կարծեցյալի խճճված միասնության, պարադոքսալ գոյակցության ճանաչողությանը: Նրա հոգեկան աշխարհը ձևավորվում է մարդկային ճակատագրերի ու գործունեության մեջ բեկված պատմական իրադարձությունների արագ ու կտրուկ փոփոխությունների ազդեցությամբ ու մթնոլորտում:

Յուրաքանչյուր անձ աշխարհի միջով անցնում է իր ուրույն ողիով, սակայն յուրաքանչյուրի ճակատագիրը պայմանավորվում է ժամանակով: Դժբախտ է հայրենիքը, դժբախտ են նրա զավակները: Զավակների ճակատագիրը, ի վերջո, հայրենիքի ճակատագիրն է,— այս եզրակացությանը հանգեց Մահարին այն օրերից, երբ կապեց իր բախտը հայրենիքի բախտին:

Մահարու հերոսը մանկական հասակից իր վրա զգում է շրջապատող կյանքի կենդանի շունչը, իր չափանիշներով ակտիվորեն գնահատում նրա երևույթները: Մանկական փոքր աշխարհը խեղաթուրվում, աղավաղվում է մեծ աշխարհի հարվածների տակ: Կործանված սերունդների դիրքերից՝ Մահարի-գրողը անխնա դատապարտում է աշխարհի մեղքը, այդ մեղքի «հաշկական դրսևորումները»՝ թուրքական ազգաշինջ քաղաքականություն, ազգային պատակովածություն, սոցիա-

լական անհավասարություն, գավառական կյանքի ճահճացում, քաղքենիական միստ ու կաց:

Ի՞նչ եղանակով է կատարվում կյանքի փաստերի ընտրությունը «Մանկություն» վիպակում, ինչպե՞ս են դրանք դառնում գեղարվեստական փաստ:

Նախ ճշենք, որ փաստերն աչտեղ ներքուստ օժտված են սոցիալ-քաղաքական ու բարոյական լիցքով և, ի տարբերություն «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեփին» կտավների, դասակարգվել են ըստ թեմաների՝ քաղաքական մթնոլորտ, սոցիալական ճնշում, քաղքենիական բարքեր: Այդուհանդերձ վիպակն իր ամբողջության մեջ միասնական է, որովհետև նրա գլխավոր հերոսի՝ փոքրիկ Գուրիսի անմիջական ապրումների ու տպավորությունների թելադրանքով են կյանքի կոչվում փաստերը, նրա աչքերով իմաստավորվում՝ դառնալով գեղարվեստական նյութ:

«Մանկություն» վիպակում Մահարին գրում է մեծերի համար՝ փոքրերի մասին ու ինքը հանդիսանում նրանց միջնորդը: Ոչ այն պատճառով, որ չի վստահում ընթերցողին: Նա հրավիրում է նրանց միասին «ծիծաղել» մանկական ստածողության անմիջականության, մեծերին նմանվելու ձգտումների վրա ու ծիծաղի միջից մտորել կյանքի դաժան երևույթների շուրջը:

Վիպակի առաջին էջերից Մահարին տոնիկում է ժպտալ. նրա հերոսը անձնուրաց կերպով համաձայն է ամուսնանալ հենց հիմա, որպեսզի սիրելի տատը չսպասի մինչև լրանա իր տասնհինգ տարին: Սակայն արդեն երկրորդ էջի վրա նրա վախեցած աչքերի առջև թափվում են մոր արցունքները. «Բրիքոր աղեն դո՞ր ի...»,—հարցնում է Գուրիսը հոր մասին: «...Նա (մայրը—Մ. Բ.) փոքրիկ աղջկա պես էր լալիս»: Սա արդեն գրող-Մահարին է, չէ՞ որ մայրը այրիացել էր բոլորովին երիտասարդ հատակում: Հորը սպանե՞լ են, թե ինքն է կրակել իր վրա: Գուրիսը լսում է հոր եղերական մահվան պատմությունը: «Հայրս արմենական էր»,—շատ անգամ կրկնի Մահարին այս ֆրազը եռագրության մեջ. նրան սպանել էր մորեղբայրը, որը դաշնակցական էր ու կատարում էր իր կուսակցության կամքը: Տարիներ անց մորեղբայրը խոստովանում է, որ հայրը սպանվել է իր արձակած գլնդակից, սակայն դա ճակատագրական պատահականություն էր: Իսկ ինչո՞ւ «նրազն ընցավ»,—մտածում է երեխա, ապա պատանի Մահարին: Մանկական գիտակցության մեջ մնում են այն օրհասական օրերի արձագանքները՝ արմենական, հնչակ, դաշնակ: Կանցնեն տարի-

ներ, Մահարին կզգա այդ «անվանումների» արժեքը, ու իբրև հասուն մարդ, ռեալիստ գրող, դաժան քննադատության կենթարկի ազգային «գործիչներին», դիմակազերծ կանի այն «թունավոր ոգին», որը վարակում էր հասարակական մթնոլորտը, ներխուժում մաս երեխաների աշխարհը, ստիպում խաղալ «արմենական-դաշնակցական»:

Տարիների հեռվից մա համաձայնում է մեծ մոր տեսակետին.

«— Մայրիկ,—կանչեց Արամը,—դու հնչա՞կ ես, դաշնա՞կ, թե՞ արմենական...»

— Իրեքն էլ խող,—պատասխանեց տատու...» (II, 20):

Կուսակցությունների գործունեության օրինակներից Մահարին ընտրում է մալս սլնայիսի փաստեր, որոնք անմիջապես աղերսվում են հարազատ օջախին՝ հոր եղերական սպանությունը, քրոջ՝ Ադրինեի, խելագարությունը և այլն, դրանցից ծագող հոգեբանական-բարոյական հետևանքներով: Այնուհետև մա տեղ է տալիս արտաքին փաստերին, որոնց, սակայն, ներկա է եղել իր փոքր հերոսը (գյուղացու ծեծի տեսարանը, գիշերային այցելություններ և այլն):

Նկարագրված պատերազմները դրամատիկ են: Դրանց ազդեցությունը ավելի է ուժեղանում՝ բեկվելով երեխայի գիտակցության մեջ:

Խոր առեղություն է ներշնչում հերոսին դաշնակցական Իշխանը իր երկարաձիգ «ո-ո-ո»-երով, սեփական արարքների անպատճելիության արգահատելի վստահությամբ: Ահ ու սարսափ են ծնում նրա մեջ Խոսանը, ամբողջ խումբը՝ «մեծ-մեծ փափախներով, խաչաձև փամփիշտակալներով, ոտից մինչև գլուխ զինված և զարհուրելի» (II, 15):

Դաշնակցության հանդեպ Մահարու վերաբերմունքը «Մանկություն» վիպակում հշուսված է մանկական ընկալումների ճաղերով: Նա ուշի-ուշով հետևում է, թե ինչպես իրադրությունների ճնշման տակ հերոսի հոգին ներծծում է շրջապատի թույնը, մեխանիկորեն կրկնում մեծերի արարքները: Եթե մեծ մոր հետ շփվելիս փոքրիկը լիքքավորվում է ժողովրդական պոետիկ իմաստությամբ, բարությամբ ու քրքրչությամբ, ապա քեռու, Իշխանի ու նրա զինված խմբի մթնոլորտում նրան համակում են իշխելու, ճնշելու, ատրճանակ ունենալու տրամադրությունները: Մահարին գրում է. «Մեր թաղի մանուկների միասնական ճակատը ես խախտեցի անկախ իմ կամքից, որովհետև քեռանց տան մթնոլորտից ամեն անգամ ես տուն էի վերադառնում ավելի ու ավելի զարգացած» (II, 21): Սա հրաշալի գտնված գեղարվեստական գյուտ է, որի շնորհիվ ցցուն է դառնում վեսի գաղափարական գծերից մեկը՝ պատակովածության խոր սոցիալական արմատներ

ունեցող երևույթի վնասակար ազդեցությունը աճող սերնդի հոգեբանության ձևավորման վրա:

Մահարու փոքրիկ հերոսը հանդիպում է սոցիալական անհավասարության ողբերգական իրադարձությունների: Նրա գիտակցության մեջ դրոշմվում են տպավորիչն ու վառը, այսինքն այն, ինչը, իրոք, կարող էր մնալ մանկան հիշողության մեջ: Ուրեմն, Մահարին փաստերն ընտրում է ոչ միայն դրանց գաղափարական նշանակության, այլև մանկական հիշողության կարողության, փաստերի ներքին հոգեբանության հաշվառումով: Այսպես՝ երեխան կարող էր հիշել գլուղացու ծեծի տեսարանը, Քիմոյի ողբերգական սիրո պատմությունը, նրա վախճանի հետ կապված դեպքը, որ ավարտվում է հրդեհի ահարկու տեսարանով:

Քաղաքի սոցիալական շերտավորումները իմաստավորվում են Մահարի-գրողի կողմից: Իսկ բուն իրադարձությունները վերարտադրվում են երեխայի հոգեկան ու մտավոր կարողությունների սահմաններում: Մահարի-գրողը, խոսելով իր հերոսի անունից, իմաստավորում է երևույթներն իրենց հուզական դրսևորումների մեջ ու կանգ առնում ընդհանրացումների առջև, ընթերցողին թողնելով ինքնուրույն եզրակացությունները: Կանգ է առնում այնտեղ, ուր երեխայի գիտակցությունը անկարող է հաղթահարել փաստերի սոցիալ-հասարակական նշանակությունը: Պահպանվում է երեխայի մտածողության անմիջականությունը, հեղինակի իրավունքը՝ «չծանրաբեռնել» շարադրանքը դատողություններով: Բայց և Մահարին տալիս է այն բանալին, որով պետք է «կարդացվեն» նրա հիշողությունները: Քնարական ու ոչ քնարական գեղումները, որոնցով ավարտվում են վիպակի որոշ գլուխներ, այդ նպատակն են հետամտում: Այսպես. «Հասարակական աշխատանք» գլուխը վերջանում է հետևյալ խրատաբանությամբ. «...Տխրությամբ է լեցվում սիրտս, սիրելի ընթերցող, այս ամենը հիշելիս: Բարձրանում էր, հիրավի, թունավոր ծաղիկների մի սերունդ՝ զոհ տիրող մի ամբողջ մտայնության: Իմ մանկության ընկերներից նրանք, որոնք մնացին, ականատես եղան պատմական մեծագույն դեպքերի. նրանցից շատերը հիմա ապրում են ուրիշ արևի տակ և ոգևորվում ուրիշ նպատակներով: Եվ ամեն անգամ, երբ ես տեսնում եմ կարմիր փողկապներով զարդարված պիոներական զվարթ դեմքեր, իմ դեմ էլնում է իմ մանկության մոռյալ ստվերը: —Աճեք և ժպտացեք,—ասում եմ ես մտքումս նրանց,—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 ասլիքի դեղին զտանցաճրճում և շնչել թունավոր խաշխաշներ» (II, 24):

Վիպակի հերոսի հոգեկան աշխարհը հյուսվում է երազային ու իրականի բարդ ու հակասական միասնությունից: Փոքրիկ Գուրգենը երազում է օրը ցերեկով աստղեր տեսնել, երազում է կատարել անհնարին: Մահարի-գրողը, բարի ժպիտով հետևելով իր հերոսին, բախման մեջ է դնում նրան կյանքի դաժան հանգամանքների հետ:

«Երբ հորի հատակի ջուրն ստացավ իր նախկին պայծառ խաղաղությունը, և երբ նրա հալելում երևացին նորից երկու մանկական գլխիկները, ես դադարեցի ցերեկով աստղեր տեսնելու մասին մտածելուց և ասացի Նազելուն:

— Արե մեյտեղ պասկվենք...

Նա բարձր ծիծաղից հորի մեջ և՛

— Ես Իշխանի հետ կսլակվեմ,— հայտնեց նա...

Ատելության պես մի բան շարժվեց կրծքիս տակ...

— Իշխան ատրճանակ ի տվե ձի...

— Էլ ունի... համ էլ ձեր տուն խորոտ չի...

— Է, լավ,— ասացի ես կեղծ հանգստությամբ ոտքի կանգնելով,— ես էլ կերթամ Իշխանի մոտ... ինոր հետ կուգամ ձեր տուն կվառենք... ձեր ֆայտոնն էլ, ձիերն էլ, ջրի հորն էլ... հմեն կը վառենք:

— Է,— ասաց նա ոտքի կանգնելով,— Իշխանն իմ խոր դուստն ի...

— Սուտ...— ասացի ես, ներքուստ ավելի քան հավատալով սարսափելի լուրի ճշմարտությանը» (II, 26):

Նախահեղափոխական կյանքին նվիրված Մահարու արձակ կրտավներում վառ արտահայտությունն գտավ գրողի աշխարհընկալման հիմնական գծերից մեկը՝ կյանքի երևույթների տրագիկոմիկական ըմբռնողությունը, որը, սակայն, երբեք դրոշ կամ օրենք չդարձավ Մահարու համար: Սա կարևոր է, որովհետև Մահարին խոր անջրպետ դրեց տրագիկոմիկականի և ողբերգականի միջև: Տրագիկոմիկական է մանկական աշխարհը, իսկ երկրի սոցիալական-քաղաքական վիճակը, մեծերի աշխարհը՝ ողբերգական: Այսպես՝ ներքին կոմիզմով է համակված փոքր հերոսի սիրտ պատմությունը՝ նա սիրում է Նազելիին, իսկ Նազելին՝ Իշխանին: Մահարու հերոսը զգում է իր «անկարողությունը» սոցիալական անհավասարության առջև, և նրա տառապանքը լուրջ է ու մանկական, դրամատիկ է ու ծիծաղելի միաժամանակ: Ծի-

ծաղաշարժ է փոքր Գուրգենի «հանդիպումը» մահ հասկացողության հետ ու սարսափեցնող՝ կյանքի դաժանության նրա անգիտությամբ.

«Թե ի՞նչ էր մահը, ես չիմացա, չկարողացա պատկերացնել, չնայած, որ մեռան մարդիկ, որոնց ես ճանաչում էի... Բայց մի անգամ հիվանդացավ փոքր եղբայրս՝ Սուրենը... Սիման՝ մարանգոզ (հյուն)՝ Սիմոնի կինը... հարցրեց Զմո տատին՝ հիվանդի մասին:

— Կմեռնի,—չոր պատասխանեց Զմո տատեն և մի պտուղն քոնոթի քաշեց: Ես այդ ժամանակ զբաղված էի սանդուղքների տակ, մաքուր տախտակի վրա «Հիշատակ» գրելով...

«Հիշատակ Գուրգեն Աճեմյան, 1912, օգոստոս, ի Վան. ես կմեռնեմ, հող կդառնամ, իմ հիշատակ հոս թող մնա, ով որ ջնջի, զույգ աչքերով կուրանա, ամեն»...

Առաջին հարցը, որ ծագեց գլխիս մեջ, այդ այն էր, թե՛ եթե Սուրենը մեռնի, նրա հիշատակը ո՞ր պետք է մնա... Հետո կարծես նոր անդրադարձա «հող կդառնամ» զարհուրելի նշանակության վրա: Ինչպե՞ս թե հող կդառնամ: Ուրեմն մեռնելուց հետո մարդիկ հող են դառնում և էլ չայ չե՞ն խմի... ես սեմյակ մտա...

— Անուշ...

— Հա՛...

— Մարդ որ մեռնի, ի՞նչ կելնի...

— Կերթա երկինք... անհամ-անհամ մի խոսի...

— Էնտեղ չայ-սմավար կա՞...

— Արդարների համար կա, մեղավորների՝ չէ...

— Սուրենն արդա՞ր ի, թե մեղավոր...

— Յա՛ա՛ա՛...—չգիտեմ ինչու բարկացավ մայրիկը և ծածկեց Սուրենին...» (II, 39—40):

Այնուհետև փոքրիկ Գուրգենը, իր «խղճի պարտքը» կատարելով, գրում է մի «հիշատակ» նաև Սուրենի համար. «Հիշատակ Սուրեն Աճեմյան, 1912, օգոստոս, ի Վան. ես կմեռնեմ... երկինք կերթա իմ հիշատակ թող հոս մնա, ով որ ջնջի, զույգ աչքերով կուրանա, ամեն»:

Եղբորս անմահությունն ապահովելուց հետո ես այդի գնացի և սկսեցի հանգիստ սրտով ձմռան վառելու համար կազալ ավելի...» (II, 41):

Սակայն «գտարյուն» դրամատիկական են քրոջ՝ Ադրինեի պատմությունը, գյուղացու ծեծի տեսարանը, ողբերգական են Սեդրակի ու Քինոյի սիրո վախճանը, ջարդերի ու պատերազմների ճամփաների վրա խորտակվող հայ ժողովրդի կացությունը:

Կյանքի տրագիկումիկական կողմը վեր է հանված հումորի տար-
բեր երանգավորումներով, որը գավառական քաղաքին ու նրա բնա-
կիչներին նվիրված էջերում ստանձնում է երգիծականի հնչեղություն,
մի երակ, որ հետագայում ուժեղանալու է «Այրվող այգեստաններ» վե-
պում:

Գավառը ու գավառականությունը՝ լճացած ու բամբասաւեր, ու-
կու «ոսկե երազներով», ծաղրված է մեծ հմտությամբ. Ստամբուլից
ժամանած Արշակ Մանդաբուռյանը դառնում է քաղաքի մեծ իրարանց-
ման պատճառ: Քաղքեցիները ուշի-ուշով քննում-զննում են նրա ժա-
մացույցը, փողկապը, գլխարկը (որպէս կուսակցական պատկանելու-
թյան նշան): «Սկանդալի» առիթ է տալիս նրա քրոջ նորածն հագուս-
տը և այլն: Ինչպէս Մանդաբուռյանը, այնպէս էլ քաղաքի բնակիչները
վերցված են ծաղրի ոլորտի մեջ. «...լուր տարածվեց, որ Մանդաբուռ-
յան պարոն Արշակը Ուրբաթ առու կոչված գրուսավայրում Պապյան
Հռէփից ժամադրություն է խնդրել գիշերով: — Բայց ինչի՞ գիշերով,
ցերեկով արի, կխոսենք,— առարկել է Պապյան Հռէփը: Պարոն Ար-
շակը նայել է Պապյան Հռէփի աչքերին և ասել է. ես գիշերի մասնա-
գետ եմ... Այս արտահայտությունը կաշճակի արագությամբ տարած-
վեց Վանի գեղեցիկ սեռի աշխարհում: Խոսում էին նրա մասին շշու-
կով, խորհրդալոր,— Մանդաբուռեմը պարոն Արշակ գիշերվա մաս-
նագետ ի... Հետագայում լուծվեց այս խորհրդավոր հանելուկը. պարոն
Արշակ Մանդաբուռյանը, նույն ինքը՝ Արշակ Մանթակունին, Պոլսում,
տարիներ շարունակ Ծիշլիի գերեզմանատան գիշերային պահակ է
եղել... (II, 42):

Գրող-Մահարին ծաղրում է, սակայն նրա հերոսը ընկնում է գա-
վառական կրքերի ազդեցության տակ. գնալ տաս տարով Ստամբուլ,
ոսկի բերել, իսկ վերադառնալով հարցնել, իբր մոռացել է. «Այս լեռները
ի՞նչ լեռներ են»,— ու պատասխան ստանալ՝ «Վարագա սարն ի...»
(II, 44):

5

Գարունը բացվում է, իսկ ես գրում եմ
իմ պատմակերության մասին...

Գ. ՄԱՀԱՐԻ

«Պատմակերություն» վիպակում հասունանում է հերոսը, լայնա-
նում ու խորանում է նախահեղափոխական Հայաստանի կյանքի պատ-
կերը: Սրա հետ մեկտեղ, կամ ավելի ճիշտ՝ սրանով պայմանավորված,

փոփոխվում է նյութի տարողությունը, նրա գաղափարական հագեցվածությունն ու գեղարվեստական իմաստավորումը:

Ժլատ գույներով է նկարագրում Մահարին անմարդկային տառապանքներով լի փախուստի ճանապարհը, ժլատություն, որը թելադրված է գեղագիտական սկզբունքներով՝ նկարագրել ու վերարտադրել միայն այն, ինչ տեսել է ու ապրել անձամբ, գույները չխտացնել, ճնշում չգործադրել, որովհետև այն ամենը, ինչ գոյություն ունի իրականության մեջ, ինքնին սոսկալի է: Ահա հատված «Գիշեր և հուշեր» գլխից.

«Գիշեր, խավար, խավար: Ծուրջը դաշտեր են, բլուրներ, քարաժայռեր, ծառեր: Նրանք ճիվաղներ են թվում առասպելական, այլանդակ հսկաներ՝ ահավոր դևեր, հոսպիտներ բերանքաց, այլակերպ պարելիս, քրքջալիս, ծամածուլելիս: Ու մոմալով առաջ է գնում բազմությունը, առաջ է գնում թառանջելով, հառաչելով, բառաչելով:

— ...Ինչպե՞ս եղավ, որ ես մեճակ մնացի: Ի՞նչ ուժ իմ ձեռքը հանեց տատիս ձեռքերից... Չկան Անուշը, Սուրենը, Խորենը:

— Մայրի՜կ... Խորե՜ն...

Ես չլսեցի իմ ձայնը: Գնում եմ կարծես երագի մեջ, հիպնոսված, շարժում եմ ոտներս, և թվում է, որ նրանք իմը չեն:

Աչքիս դեմ երևում են հրեղեն բծեր,—այդ հոգնությունից է, անքնությունից և քաղցից:

Ես ընկնում եմ ճանապարհի եզերքին» (II, 60):

Մի անձնավորության կենսագրության ոլորտում հառնում է ժողովրդի արևմտյան հատվածի ողբերգական վիճակը՝ գաղթի ճանապարհից մինչև որբանոցներ:

Դրվագից դրվագ, էջից էջ հետզհետե հնչում է բողոքի ձայնը, որը և դառնում է «Պատանեկության» լեյտմոտիվը:

Մահարին ուշի-ուշով հետևում է իր հերոսի ու նրան շրջապատող պատանիների ճակատագրերին: Համազգային ողբերգությունը չէր ավարտվել ջարդերի ու տեղահանության հետ. այն շարունակվում էր մարդկանց մեջ ու ավերիչ շնչով տնօրինում կյանքի հետագա ընթացքը:

Յուրաքանչյուր որբ ճգմված էր մղձավանջաչին հիշողությունների տակ: Առավել տպավորիչ է Բիլիի կերպարը. նա մոռացել էր այն ամենը, ինչ մնացել էր տարագրության այն կողմը, անգամ անունը, և մարդկային սիրո մեծ զգացմունքով կապվել վեպի հերոսին: Մահարին քննության է առնում «արմատահան արված» Բիլիի ճակատագիրը

ետևից միայն մոխիր,—այս տխուր եզրակացությանն է հանգում Մահարին:

Սակայն որքան էլ դաժան է կյանքը, Մահարին տեսնում է այն գեղեցիկն ու անկրկնելին, որ տրվում է մարդուն մեկ անգամ՝ պատանեկության զարթոնքը, զգացմունքների տարափը, գիտակցության հաղթանակը:

«Պատանեկություն» վիպակը, շարունակելով «Մանկության» հերոսի կենսագրությունը, կրկնում է մաս վերջինիս կառուցվածքային որոշ տարրեր. սա էլ է բաղկացած նովելների շարքից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի ենթաթեմայի նշանակություն, ուրույն պլոմեաւիւն գիծ: Սակայն տարբեր է սրանց լիցքավորումը, տարբեր է և հեղինակի վերաբերմունքը նյութի նկատմամբ, որը արտահայտվում է լեզվաւոճային շարահյուսության, տրագիկոմիկականի տարբեր շեշտավորումների մեջ:

«Մանկություն» վիպակում իշխողը երեխայի հոգում արտաքին փաստի հուզական վերապրումն է: Այստեղից էլ՝ տխրության, ափսոսանքի երանգը, թե ինչու ամեն ինչ եղել է այնպես, ինչպես եղել է, երբ կարող էր այլ կերպ լինել: «Պատանեկություն» վիպակն էլ պարունակում է հարուստ փաստանյութ, սակայն այստեղ գլխավոր դառնում են պատանու հոգևոր հասունացման ներքին շարժառիթները. ոչ թե իրականության արտաքին փաստերի ներքին ընկալում, այլ ներքնաշխարհի գործողություն: Հոգեբանական այս նուրբ անցումը պայմանավորեց Մահարու եռագրության երկրորդ գրքի ոռնանտիկ շունչը:

Վեպի գործողությունը ընթանում է մերթ հոգու ոլորտներում, ուր արթնանում են հիշողությունները, մերթ ներկա կյանքի բովում, ծնում անցքերի, վիճակների, զգացմունքների մի զուգորդական հոսք, որը տանջում է քաղցր կամ դառը անցյալի պատկերներով, հուզում, ալեկոծում ընթացիկ կյանքից բխող ապրումների անմիջականությամբ, կրկին տանում է երևակայական աշխարհ, որպեսզի պատանեկական փխրուն հոգին ջարդելու, մոլեգնությամբ բախելու տանի իրականության հետ:

Զուգորդական եղանակով են կառուցված վիպակի «Գիշեր և հուշեր», «Նորից հանդիպումներ», «Էջմիածնում», «Ի՞նչ և ինչպե՞ս պատահեց», «Անտառները» և այլ գլուխներ: Զուգորդական ճիմունքով են դասավորված վիպակի համարյա բոլոր գլուխները: Անցյալի դառը հուշեր, ներկայի քաղցր պահ, ներկայի դառնություն՝ անցյալի քաղցր

հուշերով: Հոգու մի մեծ աշխատանք՝ ձևավորվող մարդկային խառնըվածքի, բնավորության, մտածելակերպի, հոգևոր կացության համայնապատկեր:

Անտառի շքեղ տեսարանը տանում է ես, «խառնում մտքերը».

«Ո՛ր եմ գնում ես, մեզ ո՛ր եմ տանում:

Հովը հիմա խաղում է Այգեստանում, իսկ մրգերը հասնում են: Մշուշի միջից նայում են Սիփանն ու Արտուրը, իսկ քաղաքում ոչ մի մարդ:

Քաղաքում ոչ մի մարդ» (II, 105):

Մոր ծաղկազարդ գոգնոցը արթնացնում է անդարձ կորած կյանքի պատկերը.

«Ի՞նչ է, Վարագո՞ւմն եմ ես:

Ահա երկնքի և ծովի կապույտը, ահա Այգեստանի կանաչը, ահա արևի դեղինն ու վերջալույսների և արշալույսների վիթխարի կարմիրը:

Այդ գոգնոցը...» (II, 186):

Սա այն երջանիկ գեղարվեստական գյուտն էր, որը բերեց բովանդակության՝ պատանու ձևավորվող հոգեկան աշխարհի ու պատմական իրականության սերտ կապի ձևային համարժեքի հայտնագործում և որի շնորհիվ երկը քանդեց անձնական ապրումների պատճենը ու դուրս եկավ հասարակական բարձր հնչեղության ոլորտ: «Պատանեկություն» վիպակը օգնում է խորքից տեսնելու Մահարու աշխարհընկալման բազում ու բազում երանգները: Այստեղ են թաղված սրտամաշ հայրենաքաղծության արմատները, մոտալգիա, որ բույն դրեց պատանու հոգում և մաշեց ցմահ, դժբախտ սիրո զգացումը, ռեալականից երազայինը փախչելու մահարիական ռոմանտիկան: Այստեղ է ծնվում Մահարու սերը դեպի բնությունը, գիրը, գրականությունը, երևան գալիս գրչի առաջին փորձերը, առաջին մարդասիրական քայլերը, չարի վճռական, անհաշտ մերժումը:

«Մանկություն» ու «Պատանեկություն» վիպակները համակված են քնարական շնչով:

Ինչպես և քնարերգության մեջ, այստեղ հերոսը՝ ինքը գրողն է, որը վերարտադրում է կյանքը իր անձնական հուզական-տրամաբանական չափանիշներով: Ավելին, փաստը ապրում է միայն հերոսի հուզաշխարհում՝ որքան էլ այն «պատմական» լինի ու ռեալ:

Երկար ընդմիջումից հետո (1930—1952) գրվեց եռագրության «Երիտասարդության սեմին» երրորդ գիրքը:

«Երիտասարդության սեմին» վեպի վրա Մահարին աշխատեց 1952-ից մինչև 1955 թվականը: Իր ծավալով այն գերազանցեց նախորդ վիպակներին: Սա միայն ծավալ չէր: «Երիտասարդության սեմին» վեպը գրվեց ավելի վերլուծող, քան զգացմունքային, ավելի շրջահասց, քան հուզահամակ գրողի կողմից, ինչը, բնականաբար, թողեց իր կնիքը. հերոսի զգացմունքների պատմությանը, հուզական աշխարհի նկարագրությանը փոխարինելու եկավ նրա մտավոր զարգացման պատմությունը, խոհական աշխարհի նկարագրությունը:

Հուզականից դեպի խոհականը, կյանքի պրոցեսների զգացմունքային ընկալումներից դեպի նրա ակտիվ մասնակիցն ու կոնկրետ պատմական իրադարձությունների գնահատումը,—այս ուղին համապատասխանում էր հերոսի տարիքային առանձնահատկությանը:

Նոր գրքում Մահարին հավատարիմ է մնում առաջին երկու վիպակների առաջադրած իրականության գեղարվեստական իմաստավորման գրեթե անխնայ վերարտադրել այն, ինչ գերիշխող է ու առավել բնորոշ է անձերի, հասարակական երևույթների համար՝ նկարագրված կյանքի ամեն մի պատկեր հասցնել ներքին ամբողջականության: Կոնկադերի արագությանը լուսերես են գալիս անձեր, դրություններ, վիճակներ, «գործում» միայն տվյալ վայրկյանում ու չքանում, տանելով իրենց չբացահայտված անցյալը, ապագայի առեղծվածը:

Ժամանակի, տարածության, հոգեկան ապրումների ու մտքի հորձանքի մեջ է մարմնավորվում Մահարու վեպը՝ Թիֆլիս, Վլադիկավկաս, Երևան, մարդկային բնավորությունների, ճակատագրերի հարուստ պատկերասրահ. Զարուհի, Տիգրան աղա, Մանուկ աղա, վանեցի գաղթականների մեծ գերդաստան, Տիգրան Նազարյանի «սալոնի» անդամներ, «Արևմտահայ խորհուրդ», գրաշար Աբրահամ Գալսյան, Կաթավյան ամուսիններ, մեծահարուստ գինեգործարանատեր Օսիպով, ալյասերված ու թշվառ բանվոր-բանվորուհիներ, Արուս Ոսկանյան, Ծիրվանգադե, Թորոսվեց, Կարա-Դարվիշ, Անդրանիկ փաշա, Տերտերյան, Թեքեյան և Զարենց:

Ամեն մի հանդիպում բաց է անում պատանու առջև այն ժամանակաշրջանի հասարակական գիտակցության որևիցե ջիղը և ձեռք բերում փաստի նշանակություն, փաստ, որը չի գրանցվում պատմության մատյանում ու միայն նրա ականատեսի սեփականությունն է:

Անմիջական շփումների շնորհիվ Մահարու հերոսը կարողանում է ընտրություն կատարել, ճշտել իր կյանքի ուղին, որքանոցների ու որբության, տևական քաղցի գնով վերագտնել հոգևոր կյանքի, գըրքերի, հարազատ սրտերի համազարկ տրոփյունների աշխարհը:

Մահարին այս երկում դրսևորում է երգիծելու նոր որակ: Երգիծանքը այստեղ հանդես է գալիս հրապարակախոսական շեշտերով, և իր ողջ բնույթով մոտենում քաղաքական ֆելիետոնի որակին, որը հանձինս Ե. Օտյանի, Լ. Կամսարի հայ գրականության մեջ ստեղծել էր իր կայուն ավանդները: Դրանք վեպի այն գլուխներն են («Պոկված էջեր հուշատետրից», «Արարատյան միֆ կամ ապագա պատմաբանի համար հում նյութ», «Էջեր հուշատետրից»), ուր Մահարին խոսում է Հայաստանի ժամանակավոր կառավարության, հայերին «մեծ» ազգերի ցույց տված «օգնության», ընդհանրապես հայկական հարցի մասին:

Մահարու «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին» եռագրությունը մի կյանքի պատմություն է: Առաջին հաշաքքից կարող է թվալ, որ այստեղ նկարագրված անցքերն ու պատահարները, դիպվածներն ու իրադարձությունները անկախ են, չունեն սկիզբ ու ավարտ: Իրականում այդպես չէ. եռագրությունն իր ամբողջության մեջ մի թեմատիկ պատկերի կոտ հյուսվածք է, որի առանձին մասերը միավորված են ընդհանուրի ներքին հուզական շարժման միասնությամբ:

7

1952—55 թվականներին, երբ Մահարին գրում էր «Երիտասարդության սեմին» վեպը, նա արդեն գիտեր, որ կշարունակի այն չորրորդ գրքում «Երիտասարդություն» կտալով: Ահա սրա վկայությունը. «Այս պատմության (Ահարոնյանի և Ծիրվանզադեի հետ պատահական հանդիպման—Ս. Բ.) շարունակությունը ընթերցողը կգտնի իմ 1932 թվի հիշողությունների մեջ, եթե միայն կարողանամ հաունել մինչև այդտեղ... երեք ամիս առաջ, երբ ես ընդունում էի պենիցիլինների ու ստրեպտոմիցինների սրսկումներ, երբ միաժամանակ բժիշկների կողմից ես դատապարտված էի մահվան, միայն մի ախտաանք ունեի և դա այն էր, որ ես չգրեցի իմ «Երիտասարդությունը»: Ես չմահացա, որովհետև մահը մարտի 5-ին զբաղված էր ավելի կարևոր գործերով: Բայց այդ չի նշանակում, որ նա չի անդրադառնա իմ խնդրին, այն էլ ոչ հեռավոր ապագայում... Ահա թե ինչու, երբ ես կարողացա բարձ-

րացնել գրչի ծանրությունը, սկսեցի գրել իմ «Երիտասարդությունը», ահա թե ինչու, կամա-ակամա կասկածում եմ, թե կհասնեմ մինչև 1932 թիվը...» (III, 215—216):

Մինչ կախարտեր «Երիտասարդությունը», Մահարին գրեց «Այրվող այգեստանները»: Մահարու այրին՝ Անտոնինա Մահարին, վկայում է, որ «Երիտասարդություն» վեպը Մահարին սկսել է գրել 1960 թվականին, սակայն առ ժամանակով թողել է այն և կրկին անդադարձել «Այրվող այգեստաններ»-ը լույս տեսնելուց հետո: Նա հիշում է. «Երբ մենք ամառվա ամիսներին թողնում էինք Երևանը, Գուրգենի հետ էր իր անբաժանելի բլոկնոտը: Նա աշխատում էր Մոսկվայի ու Վիլնյուսի հյուրանոցներում, Պալանգայում: Ուր էլ մենք գնայինք, նրա «Երիտասարդությունը» ուղեկցում էր մեզ:

1969 թվական: Գուրգենը նստած է սեղանի առաջ: Բլոկնոտը, որ նա գրում էր իր «Երիտասարդությունը» բաց է 68 էջի վրա», վերջին էջը, որ հասցրեց գրել Գուրգեն Մահարին: Գործը դժվար էր գնում առաջ, չնայած նրան, որ «անգիր գիտեր այն ամենը, ինչի մասին պիտի գրեր» (Ս. Սանամյանին գրված 1969 թվականի 6 հունիսի նամակից):

Եվ ահա այդ անավարտ վեպի 74 մեքենագրական էջերը: Դրանք պատմում են Երևանի № 5 որբանոցի, որ գտնվում էր Զանգվի ափից քիչ վեր (այժմ՝ մանկական հիվանդանոց), կյանքի ընթացքի մասին (գլուխ «Խառն օրեր»), վերակենդանացնում են 1920 թվականի Երեւանի քաղաքի պատկերը, դարաշրջանի կոլորիտը, այն ժամանակ քաղաքային կուսկոմի նախագահ Ադասի Խանջյանի կերպարը: Այդ էջերը Ադասի Խանջյանին նվիրված հուշերի հետ միասին ստեղծում են նրա կենդանի մարդկային նկարագիրը: Երկրորդ գլուխը («Օրեր, օրեր») սկսում, սակայն չի ավարտում դաշնակցական հեղաշրջման տարիների պատմությունը: Այս բոլորին զուգահեռ, ինչպես եռագրության վեպերում, Մահարին տանում է իր հերոսի ներքին, հոգեկրան աշխարհի զարգացման գիծը, հերոս, որը ծարավի է իմաստավորել որբանոցի պատերից այն կողմ ավելոծվող մեծ կյանքը:

1921 թվականի իրադարձությունների վրա էլ կանգ է առնում «Երիտասարդությունը»:

ման, «մանկական դաշնակիզմի», «անկումային միջշեական կյանքի միօրինակության ու դատարկության»¹³ ու նման շատ մեղադրանքներ: Ընդ որում, վեպերի բովանդակության մեջ «գումազարդում» չգտնելով, քննադատությունը կառչեց նախաբաններին:

«Ես միշտ էլ հուզվել եմ իմ մանկության հիշողություններով,— գրում է Մահարի, — միշտ մտածել եմ այդ երազային օրերի մասին... (II, 7): «Ջյունհալն է մանկությունը,— շարունակում է նա,— ապա ձրն-ծաղիկն ու մանուշակը, իսկ պատանեկությունը վարարած գարունն է, վարարած կանաչները, վարարած ծաղիկներն ու վարարած արևը:

Եթե մանկությունը շոյում է, ապա ծափ է տալիս պատանեկությունը, եթե մանկությունը ժպտում է, ծիծաղում է պատանեկությունը, մանկությունը կապույտ է, իսկ պատանեկությունը կապույտն է ու ոսկին, կապույտ ու ոսկի...

Իմ ծափ և ծիծաղ, իմ կապույտ և ոսկի պատանեկություն. հիմա նա պայծառ է և հմայիչ, և այն, ինչ որ եղել է նրա մեջ դառնություն, արցունք և սև, լողում է իմ հուշերի արծաթ ու հստակ ջրերում...

Արծաթ և հստակ ջրերում սուզվեց իմ մանկության ոսկե մակույկը, և ես դուրս եկա պատանեկության ափը (II, 55):

Այս՝ մանկության ու պատանեկության իմպրեսիոնիստական, գեղանկարչական բնութագրումը ոչ այլ ինչ է, քան մի ընդհանրացում, երևույթի փիլիսոփայություն:

Մահարու «Մանկություն» և «Պատանեկություն» վիպակները բարձր գնահատական տուցան նույն այդ 30-ական թվականներին:

Ա. Տերտերյանն իր հոդվածներից մեկում, անդրադառնալով հայ արձակ ներթափանցող քնարականությանը, հատկապես շեշտում է Գ. Մահարու պատմվածքները, որոնց թվին էլ դասում է նրա «Մանկություն» վիպակը. «Մանկությունն» իսկապես պոեմանման նույն է... և հեղինակը երգում է այն: Դեմքերը նրա համար զգացական հուշեր են, ոչ թե օբյեկտիվ իրականություն... Մահարու պատմվածքը մնում է իբրև արձակ պոեմայի մի համարձակ փորձ՝ կյանքը սուբյեկտիվ պոեզիայից նայելու մի կարևոր պատկեր... Պրոզա առանց պրոզայի»¹⁴:

Պ. Մակինջյանը բացառիկ տեղ տվեց «Մանկությանը» ժամանակակից հայ արձակում, որպես «պատերազմի և հեղափոխության բո-

¹³ Գրաքննադատական այս «գոհարը» պատկանում է Հ. Մկրտչյանի գրչին («Երիտասարդ բոլշևիկ», 1929, № 1—2):

¹⁴ «Նոր ուղի», 1929, № 6:

վից անցած գրողի» երգ։ Անկեղծորեն պոթեցիսց. «Միայն ապուշը կարող է ծխտել օրինականությունը մեր հետաքրքրության դեպի անցյալը» և եզրափակեց. «Սա հեղինակի և մեր արդի գրականության ամենախոշոր նվաճումներից է... Անշուշտ այս գրույցները գրական շուկայում հաջողություն կունենան»¹⁵։

Հոդվածի ընդհանուր դրական ոգին, բարձր գնահատականը, որին, թերևս, առաջին անգամ արժանացավ Մահարու տաղանդը, ունեցավ իր շահագրգռված ընդդիմախոսը։ «Մեր մարտական խնդիրները» հոդվածում Ալազանը մեղադրեց Պ. Մակինցյանին։ «Հոկտեմբերյան, պրոլետարիական շուկայում,—գրեց նա,—նրանք ոչ մի հաջողություն ունենալ չեն կարող և դատապարտված են բորբոսի ու ժանգի»¹⁶։

Ավելի մանրամասն, քան վերոհիշյալ քննադատները, Մահարու «Մանկություն» և «Պատանեկություն» վիպակների բովանդակությանը անդրադարձավ Հ. Սուրխաթյանը։

1929 թվականի «Հոկտեմբեր-նոյեմբեր» տարեգրքում նա գրեց, որ այս վիպակները հանդիսանում են արդի գրականության լավագույն նմուշները։ «Հեղինակի տաղանդավոր գրչի տակ,—շեշտեց նա,—կենդանանում են դաշնակցական մաուգերիստների սխրագործությունները, տիրող կրոնական ֆատալիզմը և ջուլհականոցում տեղի ունեցած դասակարգային ընդհանրացման մի ցայտուն դեպք»։ Եվ ավելի քան նշանակալից էր նրա եզրակացությունը. «Միայն խորհրդային միջավայրում և խորհրդային գրողի կողմից կարող են լուսաբանվել անցյալի դեպքերը, նամանավանդ սոցիալական ընդհարման, ինչպես այդպեղ է Մահարին»։

Ի դեմս քննադատ Արտ. Ոսկերչյանի, Հ. Սուրխաթյանն էլ ունեցավ իր ընդդիմախոսը. ոչ միայն Մահարին, այլև նրա երկերը գնահատողը մեղադրվեցին «նացիոնալ-օպորտունիստական դրույթներ զարգացնելու»¹⁷ մեջ։

Իր հիշողություններում Գ. Մահարին թողել է մեզ Ե. Չարենցի «Մանկություն» վիպակի մասին արտահայտած կարծիքը. «Լավ գրված գործ է»,—ասել է նա և ձեռնարկել նրա տպագրությունը։

Մենք ունենք Չարենցի վերաբերմունքի մի այլ վկայություն ևս՝ դա բանավեճային «Մանկություն» պոեմն է, որը տպագրվեց 1932 թվականին, «Գրական թերթ»-ում։ Այստեղ Մահարու վիպակին տված գնահատականը՝ «ոսկեբառ գիրք», այն փաստը, որ Տոլստոյի, Ժան-

¹⁵ Հոյուն տեղում, № 4։

¹⁶ «Գրական դիրքերում», 1929, № 8—9։

Ժակ-Ռուսսոյի, Ֆլոբերի կողքին Չարենցը դրել է Մահարու անունը, խոսում են հոգուտ վերը բերված վկայակոչման: Սակայն Չարենցը մերժեց մանկության էլեգիական երանգավորումները, որովհետև այդ մանկությունը անցել էր սոցիալ-քաղաքական այլ պայմաններում:

50-ական թվականների գրականագիտությունը բարձր գնահատական տվեց Մահարու «Մանկություն», «Պատանեկություն» վիպակներին, «Երիտասարդության սեմին» վեպին:

Ս. Աղաբաբյանի, Լ. Հախվերդյանի, Ս. Արզումանյանի, Զ. Դուկասյանի և այլոց ջանքերով վերանայվեցին այդ ստեղծագործությունների մասին արտահայտված քմահաճ կարծիքները:

Ս. Աղաբաբյանը «Գորգեն Մահարի» (1959) մեմագրության մեջ գրում է. «Անցյալի իդեալականացման և անհատապաշտական հոգեբանության մեղադրանքը տեղին կլիներ այն դեպքում, եթե Մահարին ինչ-որ չափով նվազեցներ կյանքի ողբերգական երևույթները, հարթեր իր պատկերած սոցիալական իրականության կնճիռները, եթե նա կյանքի մեջ եղած դրական որոշ սկզբունքների և դրական բնավորությունների կողքին անտարբեր «չեզոքությամբ» մոռացության մատներ ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական շրջանի և նրա առավել ողբերգական հատվածի՝ արևմտահայության գաղթի, տեղահանության, արհավիրքի տարիների ցնցող ու սարսափելի անցքերը» (էջ 92):

Լ. Հախվերդյանը բերեց իր փաստարկները. «Մեծ վշտի այն անուսարսափի, արյան ու ավերի մասին, որ Մահարու գրքի նյութն է, առանց ժպիտի գրել՝ նշանակում է գրել այնպես, որ անհմար լինի կարդալ»¹⁸: Այստեղ ճշտենք, որ «ան ու սարսափի» մասին Մահարին ժպիտով չի գրել, «ժպիտը» ուղեկցել է այն դրվագներին, ուր խուբ է եղել երեխայական հոգեբանության մասին, իսկ «ան ու սարսափի» տեսարանները, իրոք, սարսափելի են: Պարզապես Մահարին չի դիմել չափազանցությունների, ավելին՝ մեղմացրել է երևույթները, որ «հնարավոր լինի կարդալ»:

Ս. Արզումանյանը, «Սովետահայ վեպը» (1967) աշխատության մեջ, Մահարու վիպակները գնահատում է Սո. Զորյանի, Զ. Եսայանի, Վ. Թոթովենցի համաբանությոն երկերի օղակում, որպես սովետահայ ինքնակենսագրական վեպերի առաջին ծիծեռնակների:

¹⁷ «Գրական թերթ», 1933, № 11:

¹⁸ «Սովետական գրականություն», 1957, № 10:

70-ական թվականներին Մահարու ստեղծագործության գնահատականը ալյակերպվեց: Պարզվեց, որ Գ. Մահարին 20—30-ական թվականներին «սխալ» պատմական դիրքերից է գրել իր ինքնակենսագրական վիպակները և ժամանակին մեղադրվել «մանկական դաշնակիզմի» և «դաշնակցության պարտիզպանության» մեջ, այն դեպքում, երբ պետք է քննադատվեր դաշնակցությանը ծոռ հայելիների մեջ ներկայացնելու համար¹⁹, տեսակետ, որի «պատմական դիրքերը» սխալ են առանց չափերոների:

9

1932 թվականին Հայաստանում գործող ՀՊԳԱ և ՀԳՖ խմբավորումների հիման վրա, նրանց միացման շնորհիվ կազմակերպվում է Հայաստանի խորհրդային գրողների միություն, ունենալով նրանում կոմունիստական ֆրակցիա: Նույն թվականի փետրվարին հիմնված «Գրական թերթը» դառնում է Գրողների միության պաշտոնական օրգանը:

Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը և ուրիշներ ելույթներ են ունենում՝ ո՛վ կարող է լինել խորհրդային գրողների միության անդամ հարցի լուսաբանումով:

Մահարին, համաձայնվելով Ասեկի հետ, բերում է նրա խոսքերը, որ Միության անդամ կարող են լինել նրանք, «որոնք կարողացել են իրենց ցույց տալ Խորհրդային գրականության մեջ իրեն գործի ընդունակ և պրոդուկտիվ աշխատողներ»²⁰: Մահարին բողոքում է ցուցակների ուղղացման դեմ այնպիսի մարդկանց անուններով, որոնք ոչ մի կապ չունեն գրականության հետ կամ «վարչարար-դայակներ» են, որոնցից պետք է ազատվել:

Գ. Սարյանը նույնպես բողոքում է գրական բալաստի դեմ. «...արդեն որպես գրող կազմակերպված և միայն ստեղծագործող ընկերները»²¹ պետք է դառնան Հայաստանի նորաստեղծ Միության անդամները:

1933 թվականին Ե. Զարեանը, Ա. Բակունցը, Դ. Դեմիրճյանը, Գ. Մահարին և ուրիշներ մեկ տարով ազատվում են իրենց պաշտոններից և նյութապես ապահովվում՝ միայն գրական աշխատանքով զբաղվելու համար:

¹⁹ Տե՛ս Կ. Աղաբեկյան, Գորգեն Մահարի, Էջ 241:

²⁰ «Գրական թերթ», 1932, № 18:

²¹ «Գրական թերթ», 1932, № 18:

Նույն թվականին ՀԽԳ միության կազմակերպչական կոմիտեում տեղի ունեցած փոփոխությունների շնորհիվ, Գ. Մահարին Վ. Ալազանի, Ստ. Զորյանի հետ ընտրվում է քարտուղարության կազմի անդամ: Նա ակտիվ մասնակցում է կազմակերպության առօրյա կյանքին:

Գրողների միության ստեղծումից երկու տարի անց՝ 1934 թվականին Կենտկոմի բյուրոն որոշում է կայացնում «Հայաստանի խորհրդային գրողների միության մասին», որ արձանագրվում է, թե «...աշխուժացել է խմբակային պայքարը, որը կտրուկ է խորհրդային գրողներին... հրատապ խնդիրներից...»²²:

Գորկու «Գրական բարքերի մասին» հոդվածը, որ տպագրվեց «Իզվեստիա»-ում, կարծես հաչ գրական բարքերի հայելին լինեք: Մ. Գորկին շեշտեց, որ խմբակները ստեղծվում են ոչ թե ստեղծագործական տարաձայնություններից բխող անհրաժեշտությունից, այլ «առաջնորդների» դեր խաղալու անսքող ձգտումից: Դառնապարտեց «մերոնքի» և «ոչ մերոնքի» բաժանումը, որը դուր էր բաց անում այնպիսի մարդկանց առջև, «որոնք՝ նայած իրենց զգվելի շահին, ծառայում են և՛ «մերոնք», և՛ «ձերոնք»²³:

Մահարուն կրկին գտնում ենք ՀԽԳ-ի միության կազմկոմիտեի կազմում, սակայն ստեղծագործական թափը կտրված է: Մամուլի էջերում ատիթից առիթ են երևում բանաստեղծությունները, չափածո վեպը՝ «Արձանագործ Մուրը» մնում է սաղմում, Մահարին «չի գրանում իրեն գրելու» եռագրության «Երիտասարդության սեմին» վեպը, սկսում է մի նոր վեպ՝ «Գուրգեն խանի տոհմը» և գրում ու տպագրում հրա միայն մի գլուխը, որը հետագայում (60-ական թվականներին) ամբողջությամբ զետեղվում է «Այրվող այգեստաններում»:

Հայաստանի գրողների առաջին համագումարը տեղի ունեցավ 1934 թվականի օգոստոսին: Ընդարձակ ճառով ելույթ ունեցավ Միության առաջին քարտուղար Դր. Սիմոնյանը: Ինչպես այս, այնպես էլ սովետական գրողների Համամիութենական առաջին համագումարի անբիռնից նա օրինականացրեց Զարեհի, Մահարու, Բակունցի ու Թորոպեհի «նացիոնալիստական սայթաքումները», «անցյալի իդեալականացումը»²⁴, չնայած նրան, որ իր կարճ բնութագրերում ջանաց արդարամիտ լինել նրանց ստեղծագործությունը գնահատելիս:

²² Սովետական գրականության տարեգրություն, Երևան, 1957, էջ 241:

²³ Նույն տեղում, էջ 240:

²⁴ *Տե՛ս* .Первый всесоюзный съезд советских писателей*, М., 1934, стр. 11—112.

1934 թվականի օգոստոսի 17-ից սեպտեմբերի 1-ը տեղի ունեցած գրողների Համամիութենական առաջին համագումարի հայ պատգամավորներ՝ Ե. Չարենցի, Ալ. Շիրվանզադեի, Ա. Բակունցի, Վ. Թութովենցի, Զ. Եսայանի, Դ. Դեմիրճյանի և ուրիշների թվում էր նաև Գ. Մահարին: Այս առիթով 60-ական թվականներին նա գրեց իր հիշողությունները, ուր Մ. Գորկուն նվիրված էջերը կենդանացնում են ռուս մեծ գրողի մարդկային կերպարը:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԵՐԿՐՈՐԴ ՓՈՒԼ

Ո՞ր ես, պոետ, մեծ պարտիզպան...
Ծաղկի, մրգի, երգի,
Հասել է բերքը անսպառ,
Ե՛կ, մեծ հունձը երգիր...

Գ. ՄԱՀԱՐԻ

1

Ա. ԼՈՌԻԹՅԱՆ ԶԱՅՆԸ

1936 թվականի օգոստոսի 9-ին, Մահարին երկար ժամանակով հեռացվում է գրական-ստեղծագործական կյանքից:

«2նայած որ ես դատաւարուված էի տասը տարվա ազատազրկման,— գրում է Մահարին իր կենսագրականում,—այնուամենայնիվ ինձ բաց թողին միայն տասնմեկ տարի հետո: Պատճառը. պատճառը զարմանալի է, ինձ ուղեկցող վճռի փաստաթղթում մեքենագրուհին բաց էր թողել մի վրիպակ—ժամկետի վերջը 1946 թվականի փոխարեն (1936—1946) տպված էր 1947... ես մի տարով գերակատարեցի ինձ բաժին ընկած դառն պլանը» (I, XVIII): Մահարու այս տարիների կյանքի վավերագրերն են նրա ինքնակենսագրությունը, որը նախ՝ տպագրվեց «Вопросы литературы» ամսագրում՝ գտնելով համափութեմական լայն արձագանք և ապա զետեղվեց երկերի առաջին հատորում, նրա «Սև մարդը», «Ծաղկած փշալարեր» վի-

պակները, որոնց հերոսներից մեկը բրուտանցում ցեխ շաղախող Մահարին է, մի շարք պատմվածքներ, բալլադներ ու բանաստեղծություններ։ Այս դեպքում գրողի «հուշապատում» ոճը փրկում է «օրերի փոշուց» նրա կյանքի տասնմեկ տարիներից խոսում պատասխիկներ։

1947 թ. իր ծննդյան քառասունչորսերորդ սամառը Մահարին վերադառնում է...

Նույնն է արևը և ևնույն
Երևանը վառ,
Կապույտ Մասիսը հեռվում
Թախիծով անմար... (I, 248):

Շուրջ տարի ու կես (444 օր՝ հաշվեց Մահարին) բախտ վիճակվեց նրան ապրել Երևանում։ Խոստացավ որ իր՝ «տասնմեկ տարիների, ինչպես՝ նաև 444 օրերի մասին» անպայման կգրի, սակայն խոստումը չիրագործեց։ Այն մնաց «Երիտասարդություն» վեպի անավարտ էջերում։

Կյանք, հայրենիք, հարազատներ։ Հույսի ալիքը լիցքավորեց Մահարուն։ Գրիչը արձագանքեց.

Թե ունեի ես մեղքեր, քավե՛լ եմ վաղուց,
Թե անմեղ եմ հալածվել, մի՛ հալիր խոժոռ,
Ձեի՛ վերջին երգիչը՝ Պառնասյան թաղում,
Բայց անու՛նս աղոտվեց օրերի փոշում...

Ա՛խ, քո կրակը մնաց սրտում իմ անմար,
Երկի՛ր, ես քո երգերը պահեցի անգիր...
Լոկ դու եղա՞ր պատվանդան մարմար սո մարմար,
Եղար ճգոր ֆենասյուն հանգի ու կյանքի...

Հիմա քեզ մոտ եմ նորից, ի՛մ երգ, ի՛մ գարուն,
Վերադարձե՛լ եմ առույգ, թեպետ և փոշոտ...
Թե ունեի ես մեղքեր, քավել եմ վաղուց,
Թե անմեղ եմ հալածվել, մի՛ հալիր խոժոռ... (I, 251):

Ինչպես միշտ՝ առաջին խոսքը ուղղված էր հայրենիքին։

1949 թվականի ապրիլին Մահարին մեկուսացվեց։ Այս անգամ վիճակված էր ցմահ աքսորականի ճակատագիր...

Ծանր հիվանդ, Ջերմինսկու քաղաքային հիվանդանոցում էր գրում Մահարին իր բանաստեղծությունները՝ «Հոգեհանգիստ», «Հարբստություն», «Հասուն մտքով», «Խոհեր», «Ակցեմտ» և մյուսները,

որոնցով էլ սկսվում է նրա ստեղծագործական կյանքի երկրորդ շրջանը:

1953 թվականի ապրիլի 5-ին տեղի էր ունենում տարօրինակ մի հարսանիք: Մուսլ էր փեսացուն, հոգեկան ու մարմնական տառապանքները արել էին իրենց գործը. «Հայելում ժպտում էր վարսավիրը.—Հագիվ չմեռար հայոց երգիչ,—ցանկապատի մոտ մահն էր, ինքը» (I, 294): Սակայն այս տարիներին «մահու ու կենաց հիմներ» կյանքի օգտին էր: Փրկարարը՝ սերն էր.

Ինչո՞ւ ուշացար, գարուն աղջիկ,
Ինչո՞ւ ուշացար, վերջին կարոտ.
Ես վար եմ իջնում լեռան լանջից,
Դու բարձրանում ես լույսով այրող,—

բողոքեց բանաստեղծը: Ըստ մեզ՝ նա եկավ ժամանակին: Ինչ իմանանք, թե նրան չէ՞, որ պարտական ենք մահից խլված Մահարու տասնվեց բեղմնավոր գրական-ստեղծագործական տարիների համար: Տարիներ, որոնք հարստացրին մեր գրականությունը բանաստեղծական շարքերով, «Երիտասարդության սեմին», «Այրվող ալգեստաններ» վեպերով, «Ծաղկած փշալարեր», «Սև մարդը» վիպակներով, տառյակ պատմվածքներով և բազում քննադատական հոդվածներով:

Ի՞նչ էր դնում Մահարին իր վերջին սիրո զոհասեղանին.

Հասուն մտքով գրվել են լույ
Իմաստության գրքերը,
Կյանքի հասուն օգոստոսին
Զարթնում են վեճ կրքերը,
Մի՛ վախենա իմ աշունից,
Քո՞նք է փառքը մեծ հնձի,
Քանզի աշունն է հասցնում
Ամենաքաղցր մրգերը... (I, 280):

Թերևս այդպես, սակայն... ոչ միայն այդ: Մահարին բերում էր իր կենսասեր սիրտը, որ բաբախում էր հանգով, վանկով, կյանքի ոխմեքով, հեռու ու մոտիկ կերպարներով, խափանված կյանքի նոր սպասումներով և... երախտագիտության զգացմունքներով:

«Այո, մեզ միացրին դժվար օրերը, գրկանքն ու տառապանքը, չլիներ նա, իմ ուկոռները կմնային այնտեղ, Սիբիրում...» (I, XVI),— հետագայում գրեց Մահարին:

Մահարին ու Անտոնինյան ապրում էին Զերծինսկի քաղաքի շու-

կաշի փոքրիկ պահակատանը: «Տանջալից էին երկար գիշերները, անվերջանալի:— «Նստիր և գրիր»,—ասաց մի օր Անտոնինան»: Կարծես հենց այդ կանչին էր սպասում Մահարու գրիչը... և աշակերտական տետրի էջերին գրանցվեցին մոխրների տակ թաղված հիշողությունները:

«Ես նայեցի պահակատան փոքրիկ, խարխուլ սեղանին, նրա վրա դրված նավթե լամպին: Իմ մեջ ասես հնչեց հնօրյա, լավ օրերի հետ կապված երգ, վաղուց-վաղուց մոռացված: Ես ինձ գտա տեղական վաճառախանութներից մեկում, գնեցի աշակերտական տետրակներ, աշակերտական գրիչ ու թանաքաման, ու երբ գիշերն իջավ, նստեցի իմ խարխուլ սեղանի մոտ ու մոտ քաշեցի նավթի լամպը: Ասես մի կոճակ սեղմվեց, և օրերն ու շաբաթները, ամիսներն ու տարիները թափալեցին դեպի ետ: Ես հասա 1930 թվականին և մտքիս աչքերով տեսա իմ «Մանկություն և պատանեկություն» գրքի վերջին էջի վերջին տողը.

«Այո, մայրիկ, պատանեկությունը վերջացավ...»...

Դեռ քսաներեք տարի առաջ ես գիտեի, թե որտեղ եմ հասել և որտեղից պիտի շարունակեմ: Նստեցի և գրեցի.

«Օրը կիրակի էր...» (I, XVIII):

«Երիտասարդության սեմին» վեպի առաջին ընթերցողն ու քննադատը եղել է նկարիչ Աշոտ Սանամյանը: «Նրանից բացի այստեղ (Զերծիմակում—Ս. Բ.) ոչ ոք չէր կարող հասկանալ ու գնահատել վեպը: Աշոտի շնորհիվ է,—գրում է իր հիշողություններում Ա. Մահարին, —որ Գուրգենը այդքան բեղմնավոր էր աշխատում: Նա հոգեպես ու նյութապես հեմարան էր մեզ համար»: Բարձր գնահատելով Ա. Սանամյանի մարդկային առաքինությունները, Անտոնինա Մահարին հիշում է նաև զվարճալի մի դեպք, որը կատարվեց պահակատանը իրենց այցի եկած Աշոտի հետ: Սիբիրյան անտառների արջերից ու գայլերից չվախեցող այդ հսկան, սարսափելի ճիշով դուրս է փախչում տնակից: Ածղահային սարսափ ներշնչողը սև կատուն էր, որ մտել էր հանգած վառարանի մեջ տաքանալու ու դուրս պրծել այն վառող Աշոտի ձեռքի տակից: Այս դեպքը հետագայում դառնում է Մահարու «Ահ» պատմվածքի առանցքը: «Բալլադ երկու կեչիների մասին» գողտրիկ ստեղծագործության սիմվոլիկան Մահարու և Սանամյանի բարեկամության բանաստեղծական վերհանումն է:

1954 թվականի հուլիսի 9-ին Մահարին վերադառնում է Երևան կնոջ՝ Անտոնինա Պովիլայտիտի և դստեր՝ Նազիկի հետ, բերելով «Ե-

րիտասարդության սեմին» վեպը և բանաստեղծություններով լցված գորշ տետրը:

2

Մահարու հին ու նոր օրերի երգերը լույս աշխարհ եկան 1959 թվականին «Հնձաններ» խորագրով: Խստաշունչ փոթյոխությամբ նա վերագնահատեց այն ամենը, ինչ 20—30 թվականներին հանձնել էր հնազանդ գրչին, ընտրեց ու վերընտրեց գրած-տպագրած, նաև անտիպ բանաստեղծություններն ու պոեմները: Հետագայում, 1966-ին, Երկերի ժողովածուի առաջին հատորի վրա աշխատելիս, խմբավորեց նյութը ոչ միայն ժամանակագրական, այլև, առաջին հերթին, գաղափարական-թեմատիկ ընդհանրության սկզբունքով: Խմբավորման ընթացքում ձևավորվեցին՝ «Արտամետյան գիշերներ», «Մրգահաս», «Ծովի երգեր», «Հնձաններ», «Անդունդն ի վեր» և «Անանձնական» («Սիրելի Անտոնինային՝ դժվար օրերի ընկերուհուս» ենթավերնագրով) բանաստեղծական շարքերը, դրանց գումարվեցին պոեմներն ու բալլադները:

Ծարքերը ստեղծելիս ու խորագրելիս Մահարին չէր առաջնորդվում անձնական քնահաճույքներով: Նա հետապնդում էր մի նպատակ՝ առավել ցայտուն, տեսանելի դարձնել իր անցած ուղին, առանց թաքցնելու ոչ միտրությունները, ոչ էլ կեղծ ամոթխածությամբ՝ առավելությունները: Նրան հուզում էր ևս մի հարց: «Հնձաններ» ժողովածուի համար գրված «Մուտք»-ում գրողը այդ հարցը ձևակերպում է Թումանյանի խոսքերով.

Ինչքա՞ն ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չբուսավ էս հողին,
Ի՞նչ պատասխան պիտի ես տամ հող ու ծաղիկ տվողին...

Ի՞նչ պատասխան... «Այն, ինչ որ տրված է կամ ձեռք է բերված հեշտությամբ, նույն հեշտությամբ էլ կտանի անողորք ժամանակը, կմնա այն, ինչ ստեղծված է ժամանակաշրջանի ազնիվ հյութերից, դաժան երկվության կենսահաստատ միասնությունից, ծաղկած ժպիտներից և թափված արցունքներից, մեծ աններդաշնակությունների մեծագույն ներդաշնակությունից, որը հեռու է պատմության ծամածուծություններից...» (I, XVII),— այսպիսին էր Մահարու պատասխանը:

Մահարու 50-ական թվականների բանաստեղծություններում քնական հերոսը կրկին քայլ առ քայլ մերձենում է կյանքին, նրա զար-

կերակից կտրված, ինքնամիտի «Ռոբինզոն Կրուզոն Ուրբաթ երգի հետ» (I, 261) ողջունում է վերածնունդը.

Ողջո՛ւյն քեզ, գալիք, մեծ առավոտ,
Ողջո՛ւյն քեզ, մոր մարդ ու մոր աշխարհ,
Վերավոր հոգու խոլ ծարավով,
Իրիկունից իմ կյանքի աշնան՝

Պարզել եմ դեպ ձեզ իմ հույզերի
Առագաստները ազատ բացած
Դեպի ասիերը կոմունիզմի,
Ես՝ տաժանակիր մի անհանգստ... (I, 264):

Մահարին ընդունեց իրականությունը իր ողջ բարդությամբ և փարեց նրան: Ընդունեց «ցավ ու խինդով խառն», «գառի ու գալլի», «արջի ու ճգնավորի», ցանկալիի ու անցանկալիի հանդիպումների անշրջանցելիությունը և օրհնեց կյանքը «մոր աշխարհի տրուբադուրի» կոչման բարձր գիտակցությամբ, կյանքի դառնությունները հաղթահարած մարդու ներողամիտ ժպիտով ու հավաստով.

Ես գիտեմ, վերջին գոհն եմ ես երկրիս,
Նաիրյան վերջին փարավոնը,
Կգա մի սերունդ խորթ իմ երգին.
Ու կբացվեն մոր առավոտներ:

Նո՛ր առավոտներ, ես կարող էի,
Ես կարող էի դեռ դիմադրել,
Իմ ծառը բուսել էր բերրի հողերում,
Կարող էր դիմանալ դեռ:

Իմ ձեռքով քաշում եմ ես կացինը հիմա,
Հարվածում իմ իսկ ձեռներով.
Ախ, առանց նրան էլ գալիքը կգա
Իմ երկրի բարձր լեռներով:

... Կիջենք փաթիլները համր ու սպիտակ,
Կթախծի դաշտում լուռ մի շիրիմ.
— Թափվեք, փաթիլներ, թափվեք դանդաղ
Նման մահացած հուշերի:

— Թափվեք, փաթիլներ, ի՞նչ եմ թողել,
Ծածկեք հողը, ինձ, իմ անունը.
Ախ, գիտեմ, ես երկրիս վերջին գոհն եմ.
Նաիրյան վերջին փարավոնը... (I, 297):

Մարդկային հոգու գանձերը ըստ արժանվույն գնահատող, փիլիսոփայական լայնախոհ հայացքի տեր գրողի համար 1954 թվականից հետո վերին իմաստ է ստանում միայն այն, ինչը կարող էր գնահատվել «անանձնական»-ի չափանիշներով:

Մահարին նախ իր խոսքն ուղղում է երիտասարդությանը, երկարաձիգ կյանքի փորձով օժտված, նրա դառնությունները հաղթահարած հոգին պատգամում է սերունդներին սեր դեպի մարդը, կյանքը, հայրենիքը ու ազգային հոգևոր գանձերը («Գիրք ճանապարհի», «Հայերեն»):

Ստեղծագործական երկրորդ շրջանի լավագույն բանաստեղծություններից են «ՅՅ»-ը՝ նվիրված հայկական տառերին, Չարենցին ձոնված «Գիրք ճանապարհին»:

Այբբենական կարգով վեր են հանվում հալ ժողովրդի հոգևոր գանձերը, նրա անմահ անունները, այն գլխավոր ու ազգի հոգևոր նկարագրի պարտադիր գծերը, որոնք միաժամանակ ավանդ են, միշտ նոր ու անվերջանալի:

«Գիրք ճանապարհի»-ն «հանրագումարն անցած դժվար ուղիների, առապարների, սրբագործում մի մեծ, պեզաս մի սանձարձակ, տառապանքներից՝ դեպի արև թոչող», մաղթանք է՝ լինել Չարենցի պես, քայլել նրա բացած ճանապարհով: Դա ոչ միայն գնահատումն է մեծ բանաստեղծի, այլև Մահարու սեփական իդեալը երգի ու երգչի, մարդու ու քաղաքացու:

Մատյանն անս: Արդ, ե՛լ, եղիր ճամփորդակից,
Տարօրինակ, վսեմ ողևորին այդ,
Նա, որ հանուն երգի իր կյանքը խորտակեց,
Դարձավ մատուց, խորհուրդ ու մագաղաթ:
Քայլի՛ր, քայլի՛ր անկանգ նրա ճանապարհով,
Նրա նման խզալս... (I, 344):

Կյանքի վերջին տարիներին Մահարին ի մի բերեց իր «Պանթեոնը», որի առաջին հիմնաքարերը դրվեցին 20—30-ական թվականներին՝ Վ. Ի. Լենինին, Բաքվի 26 կոմիսարներին, բանաստեղծներ Հ. Հովհաննիսյանին, Հ. Թումանյանին, Վ. Տերյանին, Ֆիրդուսուն, Ա. Պուշկինին, Ս. Եսենինին ձոնված բանաստեղծություններով: Նրա պանթեոնը համալրվեց Մայակովսկուն, երգահան Ռոմանոս Մելիքյանին, Ե. Չարենցին («Պոետոյ պոետների...»), Ավ. Իսահակյանին, Պ. Դուրյանին, Ակսել Բակունցին ձոնված տողերով: Սրանցից, թերևս,

ամենաոգեշունչը «Լուսավոր հանճարն է»՝ նվիրված Ակսել Բակունցին.

Լուսավոր՝ հանճար մույժ ձորերի,
Լեռնային աղբյուր հստա՛կ, հստա՛կ,
Արծիվ՝ հին վանքում ընկած գերի,
Լուսավանք, լեռան ուսին նստած...

Զա՛նգ ոսկեղեզվակ, կախա՛րդ վարպետ,
Թրատվա՛ծ երակ, վսեմ երիո՛ւմ,
Կոթո՛ղ վեհաբար, անձեռակերտ,
Վարդավառ, գողթա՛ն քնարերգու:

Դու գյո՛ւտ, մագաղա՛թ, վեմ ու մարմա՛ր,
Կարմի՛ր ուխտավոր, գրի՛չ, տրիբո՛ւն,
Կանթե՛ղ մշտավառ, խարո՛ւյկ անմար:

Անճառ նահատա՛կ, նշխար անմահ,
Սյո՛ւն ոսկեքանդակ, մե՛ծ դպրություն,
Վիրավոր արև, ընկած կամա՛ր,
Անավա՛րտ, բյուրե՛ղ զանգակատուն (I, 325):

«Երգ վաթսունամյակի», «Երգ հոգևորյան մասին», «Գիշերային գրույց», «Երգ ափսոսանքի» և բազում ուրիշ բանաստեղծություններ, որոնք գրվել են 60-ական թվականներին, Մահարու խոստովանություններն են անցած կյանքի, գրված ու չգրված երգերի մասին:

Հատկանշականը ո՞րն է:

Մինչև վերջ Մահարին հավատարիմ է մնում իր մարդկային դավանանքին՝ կենսասիրությանը, լավատեսությանն ու բարիությանը.

Հոգևորյան երգով ես չեմ փակի
Այս երգարանը, ոչ էլ մաղձով
Ես խորն եմ սերտել գիրքը կյանքի,
Ու երջանիկ եմ իմ գտածով... (I, 352):

3

«...Ես ժպիտով եմ նայում այժմ իմ բանաստեղծական նվազող ակունքներին, իսկ արձակ ջրերում ես լողում եմ ազատ և վստահ, երբեմն իսկական լողորդի նման...»

4. ՄԱՀԱՐԻ

1962 թվականին լույս տեսավ Մահարու «Լոռւոյան ձայնը» արձակ փոքր կտավի ստեղծագործությունների՝ պատմվածք, հուշագրու-

թյուն, քանդակ, ժողովածուն: Այն ամփոփեց գրողի առաջին ու երկրորդ շրջանների այդ ժանրերով գրված լավագույն տոեղծագործությունները, ընդ որում երկրորդ շրջանը, փոքր-ինչ բացառություններով, ներկայացվում էր առաջին անգամ: 1975-ին, բազմաթիվ հավելումներով, հրապարակ իջավ երկերի ժողովածուի III հատորը:

Հիսնական թվականներին գրված պատմվածքներում Մահարին կրկին հանդես է գալիս որպես մարդու հոգեբանության հետազոտող: Նրան հուզում են, այսպես կոչված, մշտնջենական, համամարդկային զգացմունքների դրսևորումները կոնկրետ հասարակական պայմաններում:

Ստեղծագործական երկրորդ փուլը արձակում Մահարին սկսեց հետադարձ հայացքով: Ես՝ դեպի երկրի վաղ շրջանը, իր երիտասարդությունը, դեպի այն մարդկանց կենսագրությունները, որոնք զոհաբերեցին իրենց հանուն այն ամենի, ինչ բացվում էր շուրջ քսան տարի բացակայած գրողի զարմացական ու հիացմունքով լի աչքերի առջև: Մահարին գրում է «Կարմիր կակաչներ» (1947—1948), «Կլանքի խաչմերուկներում» (1954), «Նրա վիշտը» (1960), «Այս» (1961), «Իմ միակ խաղաղիքը» (1961) պատմվածքները, որտեղ անցյալն ու ներկան ներթափանցված են, միահյուսված ու փոխկապված ծնունդ սովորի ու կյանք սկսողի դիալեկտիկայով:

«Այնտեղ, ուր երեք տասնյակ տարի առաջ, Երևան գյուղաքաղաքի Աստաֆյան գլխավոր փողոցի վրա կողք-կողքի շարված էին փոքրիկ խանութներ, ուր կանգնած էին երևանցի և վանեցի առևտրականները և վաճառում էին Հայաստանի և Երևանի բարիքները... այնտեղ բարձրանում է այժմ Երևանի՝ Սովետական մայրաքաղաքի, կենտրոնական գեղեցկատես ունիվերսալ խանութը:

Մի կին իջնում է ունիվերսալ խանութի երրորդ հարկի սանդուղքներից: Ամառային սև մետաքսե շորերը գրկել են նրա դեռ բարենձև մարմինը, իսկ սև մազերի մեջ չեն թաքնվում սպիտակները:

Ահա նա դուրս եկավ մազազինից, իջավ քարե սանդուղքների չորս աստիճաններից և ոտքը դրեց ասֆալտե մայթին:

Մայիսյան Երևան, մայիսյան Աբովյան:

... Երբ էր այդ, ուղիղ երեսուն տարի առաջ...

Նա կարծես երագում, կարմիր կակաչների փունջը ձեռքին, մըտնում է Հայպետհրատի գրախանութը:

— Դուրս գրէք, խնդրեմ, Վահան Տերյանի ժողովածուն,— դիմում է նա գործակատարին:

— Վաղուց չկա, սպառված է,— ժպտում է գործակատարը:

Սև մետաքսե շորերով կինը դուրս է գալիս գրախանութից, բարձրանում է Սպանդարյան փողոցով և մտնում Տերյանի փողոցը...

... Սև մետաքսե շորերով կինը բարձրանում է Տերյանի փողոցով դեպի վեր և կարմիր կակաչների թերթիկները հատ-հատ պոկում ու նետում է մայթին» (III, 131—132):

Զահի պես այրված բանաստեղծի կյանքը լուսարձակվել է վերըստին և դարձել փողոցի անուն, սպառված գրքեր ու հավերժ ապրում է մարդկանց հոգում («Կարմիր կակաչներ»):

Ինչպես «Կարմիր կակաչներում», «Կյանքի խաչմերուկներում» պատմվածքի մեջ ևս Մահարին հրաժարվում է ավանդական պոեզից: Այն հանդես է գալիս որպես ընթերցողի հետ խոսքի բռնվելու, հոգում կուտակված կարոտները, մտքերն ու զգացմունքները արտահայտելու առիթ:

«Պետք է գնալ վերջապես Նորք, Նորք պետք է գնալ վերջապես: Քանի տարի է, որ ես չեմ եղել Նորքում, ամեն օր նայել եմ նրան վարից, նա ինձ՝ վերից: Անգամ երազում տեսել եմ նրան և զգացել նրա աչքիների հրապույրն ու թովչանքը. ընկուզենիների լայն տերևների սուր բուրմունքը լցրել է իմ հոգին տարօրինակ անձկությամբ. մի անգամ չէ, որ ես մտովի անցել եմ նրա աչքիների միջով ձգվող նեղ ու ոլորուն փողոցներով, փողոցներ, որոնք իրենց գոյության ընթացքում ոչ մի տրանսպորտ չեն տեսել»,—գրուցակցի մտերմությամբ սկսում է պատումը Մահարին:

Ռոմանտիկ շնչով նկարագրված հին աչքու տնակն ու ծառերը ոգեշնչվում են, զրույցի բռնվում հերոսի հետ հին բարեկամի ջերմությամբ, ափսոսանքի երանգներով, հանդիպումի ուրախության շեշտերով:

Նեպի շրջանը իր հոգեբանությամբ, մարդկային հարաբերություններով ու կոնֆլիկտներով, որ պատմվածքի պոեզի հիմքն է, աղոտանում, տեղի է տալիս: Ներկան, իր արարիչ ուժով, դառնում է պատմվածքի լեյտմոտիվը: «—Այս հին աչքին շատ բան տեսավ... ու դեռ շատ բան պիտի տեսնի... փոխվում են մարդիկ... աչքիները կան, փոխվում են ծառերը... աչքիները կան... այս հին աչքով շատ ջրեր անցան, ջուրը միշտ նոր է, միշտ փոխվում է, իսկ առուները կան...

Անդ փողոցները լայնացան, աւփալտապատվեցին... անցնում են անցորդները, փոխվում. փողոցները կան... փոխվում են փողոցները... հոսում, փոխվում է ամեն ինչ, միշտ դեպի առաջ... միշտ դեպի առաջ ընթացող ընթացք կա...» (III, 177):

«Նրա վիշտը» պատմվածքում (1960) չկան հեղինակային անմիջական քննարկան միջամտություններ: Այուժեի առումով էլ, կարծես, ավելի ամբողջական է:

Ի՞նչն է ուշագրավը:

Անցյալը այնքան է հեռացել հերկայից, որ հեքիաթ է թվում. «Նստել է պատավը ծեր թթենու տակ, իր մատարանին և մտքով թռել դեպի հեռավոր անցյալը, ասես հազար տարի առաջ: Այդ այն ժամանակներն էին, երբ ինքը ոչ պառավ էր, ոչ մարե, ոչ իսկ տատիկ, երբ մա ընդամենը սև աչք-ունքերով, երկար հյուսերով, բարակ մեջքով Հերիքնազ Սանամյանն էր և սովորում էր Հովհաննան օրիորդաց վարժարանում: Այդ այն ժամանակներն էին, երբ թագավոր կար, մահաճապետ...» (III, 136): Սակայն ոչ մի անցյալ չի կորչում անհետ: Հերիքնազ մարեի ամուսինը՝ Ստեփանը, որ սպանվել էր «քաղաքացիական կոիվների մարտերում, հերկելով ձյունն իր արյունով», հերկա է ընթացիկ բոլոր կառույցներում և չնայած ինքը չկա, ոսկայն մրս արյան գնով է նվաճվել ժողովրդի երջանկությունը, ընտանիքի բարգավաճումը: Եվ մրա մեծադիր նկարը քոչում է մոր քնակարան:

Մահարին ողջ սրությամբ զգացել է կյանքի և մարդկանց հերթափոխը: Անողոր ժամանակը երբեմնի երիտասարդներին դարձրել է «անցվոր»՝ «փողոցը մնում է, անցորդներն են փոխվում» («Կյանքը սկսվում է», «Փշրված իդիլիա» և այլն): Մահարու հալացքը կանգ է առնում այն ամենի վրա, ինչ մոր է, գեղեցիկ ու թարմ, ինչ նվաճվել է թանկ գնով, մեծ զոհաբերությունների շնորհիվ:

4

Հեռու Արևելքից Մահարին իր հետ հայրենիք բերեց պիբիրյան պատմվածքների շարքը, որոնցից մի քանիսը «Լուսնի ձայն» ժողովածուում զետեղեց «Նախօրյակին» խորագրի տակ: Այս շարքի որոշ գործեր մնացին անտիպ, սակայն այն, ինչ տպագրվել է՝ Մահարի-պատմվածքագրի տաղանդի ծաղկման պերճախոս վկայությունն է («Նախօրյակին», «Սև մարդը», «Ողբերգություն թռչնանոցում», «Մաքուր խղճի համար» և այլն):

Գրողի հիացական հաշացքի առջև իրենց ողջ ուժով ու հասակով բացվում են մարդու ձգտումները դեպի ազնիվն ու վեհը, կյանքի անհաղթելի ծարավը՝ տրված վերուստ: Մահարու այս շարքի հերոսները բարդ ու դժվար բնավորությունների տեր մարդիկ են: Զգացմունքների հզորության ու անկեղծության շնորհիվ են հաղթում նրանք ճակատագրի հարվածները, սիրում են ու ատում ողջ հոգով («Սև մարդը», «Անտառային հեքիաթ», «Մի անգամ գերեզմանատանը», «Մաքուր խղճի համար» և այլն): Մահարին դիմում է սուր սյուժեների: Ինչպես 20—30-ական թվականների պատմվածքներում, այստեղ ևս ֆաբուլան կառուցվում է սիրո հիմքի վրա: Սակայն հեղինակի բարոյաէթիկական կոնցեպցիան, որի հիմքը անհողողող հավատն է մարդու և նրա զգացմունքների ամենահաղթ ուժի հանդեպ, դուրս է մղում պատմվածքները սիրո պատմությունների շրջանակից ու հանգեցնում մեծ ընդհանրացման՝ մարդու մեջ մարդկայինի, անանցողիկ արժեքների, սիրո ծարավի մասին («Արջը ծխամորճով», «Մի անգամ գերեզմանատանը», «Հինգ օր», «Անտառային հեքիաթ» և այլն):

Երբեմն պատումը տարվում է օրագրային գրանցումների և հիշողությունների ձևով: Ներկան ու անցյալը, ընթացիկ ժամը և այն, ինչ տեղի է ունեցել մոտակա օրերին, անբռնազբոսիկ, թեթև անմիջականությամբ իրար են հաջորդում պատմվածքների քնարական հերոսի գիտակցության հոսքընթացի մեջ:

Հենց այդպես է արտահայտվում հեղինակի անձը՝ իր հերոսների կյանքի հուզակիցը, նրանց ուրախ ու դառը զգացմունքների համր կամ ակամա վկան: Հեղինակի, իբրև քնարական հերոսի ներկայությունը, նրա բարի, ամենագետ ու ամեն ինչ ներող ժպիտը պատում է ներթափանցում մտերմիկ ելևէջներով, պարուրում այն մեղմ երանգներով: Գրողը իր մտքերին, զգացմունքներին ու տպավորություններին հաղորդակից է դարձնում ընթերցողին, որը կհասկանա ու կզգա այն ամենը, ինչ կյանքի գիրքը բաց էր արել նրա առջև: Սրա հետ միասին երևան է գալիս կյանքում իր տեղը կորցրած Մահարու թախծոտ կերպարը:

«Սև մարդը», որ լավագույնն է Մահարու ստեղծագործական երկրորդ շրջանի արձակից, առանձնանում է ընդհանրացման մեծ ուժով: Մահարին գրում է մարդու մեջ հաղթանակող արժանապատվության բարձր զգացումի, բարոյական կայունության և ազնվության մասին, որը նույնքան դժվար ու վեհ է, որքան հերոսությունը: Պատմվածքի

Կենտրոնում 50-ին մոտ ուժեղ մարդու՝ բանտարկյալ բրուտ Աշոտ դայու, Կերպարն է։ Ուղղամիտ, շրջապատի ու իր հանդեպ պահանջկոտ՝ նա մարդկային արժանիքները գնահատում է առաջին հերթին ազնվության չափանիշով։ Աշոտ դայու այս պահանջկոտությունը խստաշունչ է. նա կարող է բռնաբռնելով վերականգնել արդարությունը, երբեք չդիմել քարոզի, այլ անձնական վարքագծով դժվարին պայմաններում ազնիվ զգացմունքների, մարդկային բարձր արժանապատվության օրինակ ծառայել։ Նրա ակտիվությունը օգնում է շրջապատող մարդկանց՝ բարձր պահելու արժանապատվության զգացումը, չընկրճվել հոգով։ Մարդկանց մեջ ազնիվն ու վեհը տեսնելու ծարավը հուշում է Աշոտ դայուն այն միակ ու ճշմարիտ քայլը, որի շնորհիվ մարդը վերագտնում է կորցրածը՝ խղճի մաքրությունը, հավատը իր հանդեպ։

Աշոտ դայու արիությունը չի հանդուրժում ոչ մի սեմտիմենտալություն ու չի վերաճում դաժանության։ Երբ Լյալյա Չորնայան սև մարդու՝ Սանասարի, երեսին շարտում է «գո՛ղ, գո՛ղ, գո՛ղ» զայրույթով լի մեղադրանքը, Աշոտ դային պաշտպանում է առաջինին։ Սակայն դա չի խանգարում արտահայտելու իր արհամարհանքը Սանասարի հանդեպ. «...Սանոն հարձակվեց Աշոտ դայու վրա, գրկեց նրան հուզմունքից խեղդվելով, հետո որսաց նրա ձեռքը։

Աշոտ դային ձեռքը խլեց։

— Թո՛ղ, իմ ձեռքից ձեռք քաշիր։ Մտածիր քո՛ ձեռքի մասին, մաքրիր ձեռքդ ու համբուրիր քո՛ մաքրված ձեռքը։ Ձեռքը տրված է մարդուն աշխատելու համար և ոչ թե... գողանալու կամ լիզելու» (III, 244)։

Աշոտ դայու մաքուր և ազնիվ, շինարար ու տոեղծագործ ձեռքի ջերմության մեջ մարդկային կյանքը ստանում է իմաստ, դառնում անձեռնմխելի գանձ. «...չլինե՞ր ձեռք, ոչինչ չէր լինի աշխարհում, ո՛չ քաղաք, ո՛չ գյուղ, ոչինչ չէր լինի... Ոչինչ բան է ուղեղը, մարդկային ուղեղը կարող է հղանալ հազար բարիք և հազար չարիք։ Ձեռքն է ստորագրում բարի ու չար թղթեր, ձեռքն է կառուցում բանտ ու պիոներական պալատ, ձե՛ռքը, ձե՛ռքը... Մաքո՛ւր պահիր ձեռքը...» (III, 244)։

Սև մարդ Սանասարը սիրո ու մարտնչող ազնվության ազդեցության տակ վերանայում, վերափոխում է իր կյանքը։

Դառը փորձությունները արժեքների վերագնահատման ասուպարեզ

են դառնում. հալթում է նա, ով չի դավաճանում մարդու բարձր կոչմանը, մնում է հավատարիմ ինքն իրեն:

Մահարու պատմվածքները ողողված են բարի ժպիտով: Նա սիրում է կատակել: Երբեմն պատմվածքի նյութ է դառնում անեկդոտային դեպքը («Արջը ծխամորճով», «Ահ», «Անմեղ մեղավորներ», «Ողբերգություն թռչնահոցում»):

Սակայն կոմիկականը միայն առիթ է մարդկային էության խոր ընդհանրացումների համար, որոնց հիմքում ընկած է հեղինակի բազմապետ կամ թաքնված մարդասիրական աշխարհայացքը:

5

Մահարու գեղարվեստական տաղանդը արձակում և չափաճոշում դրսևորվեց միաժամանակ: Կարծես բնական պետք է լիներ այդ երկու խտնվածքների փոխազդեցությունը նրա երկերի հյուսվածքներում: Սակայն այդպես չպատահեց: Բանաստեղծությունը պահպանեց իր «նախաստեղծ» անադարտությունը, մինչդեռ արձակը, առավելապես փոքր ձևերում, ներթափանցվեց բանաստեղծական շնչով: Եթե «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Այրվող այգեստաններ» երկերում, փոքր բացառություններով, բանաստեղծական խոսքը գոյակցեց արձակ էջերին զուգահեռաբար, ապա արձակագրության փոքր ժանրերում, ինչպես Մահարին է անվանել՝ քանդակներում, այն ողողեց ամբողջ հյուսվածքը, ստեղծելով մի նոր որակ՝ «բանաստեղծական արձակ» անվանումով:

Գրականության պատմությունը հարուստ է քնարական արձակի փաստերով (Գոգոլ, Տուրգենև, Իսահակյան, Բակունց, Պրիշվին, Դրաչեր և այլն): Տուրգենևը, օրինակ, թողել է քնարական արձակի փալյուն նմուշներ, իսկ Թեոդոր Դրաչերը՝ իր մեծածավալ վեպերի կողքին նաև մեդիտատիվ բանաստեղծությունների, կամ ավելի ստույգ՝ «ոլիթմի ենթարկված» շուրջ 250 նմուշ՝ «Տրամադրություններ» խորագրի տակ, որոնց հեղինակային բնութագրությունը բաց է անում նրանց ժանրային հատկանիշները. «Խմ կարծիքով, այդ ֆրագմենտներում միախառնվում են փիլիսոփայությունն ու պոեզիան, իսկ ըստ բովանդակության նրանք ներկայացնում են իրենցից կյանքի՝ նրա բազմաթիվ տխուր, զվարթ ու անբացատրելի շրջադարձերի մասին ինչ-ինչ նստվածքային դատողություններ»¹: Մահարու քանդակները

¹ *И. И. Анисимов, Современные проблемы реализма, М., 1947. стр. 310.*

մոտ են այս բնութագրմանը, չնայած մեխանիկորեն չեն ենթարկվում նրան, ընդհանուրի մեջ պահպանելով ամենաբնորոշը՝ քնարականությունը, փիլիսոփայական հակումը, փոքր ձևը։ Իր քանդակները վերձանելու բանալին թողել է մաս Մահարին։ Այս կարգի ստեղծագործությունների բաժինները և՛ «Լոռւթյան ձայն»-ում, և՛ Երկերի ժողովածուի երրորդ գրքում մա սկսել է նույն քանդակով, ուր առկա է մահարիական ըմբռնումը և, ինչպես ամենուրեք, անբաժանելի հումորը. «Եթե չես կարող գրել բանաստեղծություններ զանազան հարգելի և ոչ հարգելի պատճառով և եթե չես կարող գրել պատմվածքներ, որովհետև հերոսներիդ դեռ չեն տիպականացել, մի հուսահատվիր, մտիր ու գրիր քանդակներ...

Մի թողնի, որ ժանգոտի գրիչդ, դրանից էլ ժանգոտում է սիրտդ ու հոգիդ, հավատա՛։

Ու մի թողնի, որ ժանգոտի սիրտդ ու հոգիդ, դրանից էլ կարող է ժանգոտել գրիչդ, եթե մինչև անգամ ոսկուց լինի գրչածայրը։

Գրիր քանդակներ և օժտիր նրանց բանաստեղծության, պատմվածքագրության և հումորի վիտամիններով, պահպանելով պատշաճ կալորիան։

Գրիր ու ընթերցողը թող ների քո մեղքերը» (III, 407)։

Մահարու քանդակները լակոնիկ են, արտահայտում են պահի ազդեցության տակ արթնացած ինչ-ինչ տրամադրություն, խոհ։ Դրանք վերարտադրում են կյանքի խոհական-փիլիսոփայական ընկալումը հեղինակի կողմից։ Իր քանդակների համար Մահարին ընտրում է այնպիսի առիթներ, որոնք ինքնին պարունակում են հուզական լիցք ու հաղորդում են պատումին էլեգիական հնչերանգներ։ Հասցեատերը՝ խոր մարդկային զգացմունքն է, որը ալեկոծվում է վշտից, թե ուրախությունից, կարոտից, թե վերագտնումի բերկրանքից, մարդն է՝ իր հոգեկան աշխարհով։

Քանդակների մի մասը մտորումներ են մարդկության, մեր հոգուն հարազատ մեծ անհատների մասին։ Դրանցից մեկը՝ «Լեգեմդար անմահը» նվիրված է Վ. Ի. Լենինին և ամփոփում է Մահարու լենինապատումը, որը հիմնվեց 20-ական թվականներին, դարձավ անկեղծ հիացմունքի խոսք ու ավարտվեց առաջնորդի «Էպիքական, խաղաղ դեմքին» պատշաճ էպիքական, խաղաղ ձոնով. «Թվում է, թե ծպտում է մա և ծպտում է մահվան անգործության վրա։

Եվ ծպտում է, որովհետև չկա պարտություն նրա մեծ գործին։

Այդ մասին նա երբեք չի կասկածել:

Նայիր նրա դեմքին և դու կհամոզվես:

Նա հավատացել է, որ կհաղթի, նա հավատացել է, որ իր գործը մեծ է ու արդար...

Մտիր դամբարան:

Այնտեղ մնջում է մեծագույն անմահությունը, մեր փոթորկոտ դարի անմահ մեծությունը:

Նմջում է այնտեղ լեգենդար Անմահը²:

Իրեն հոգեհարազատ Թումանյանի, Խառակյանի անունները Մահարին ինքնատիպորեն կապում է Տերյանի անվան հետ. Մահարու իղձերում երկու անմահներ քայլում են Տերյան փողոցով, գրույց են անում («Հնարավոր երազ»):

Խոր, մարդկային զգացմունքի պոռնթկումներ են մանկանն ու մանկությանը վերաբերող քանդակները: Մահարին իջեցնում է խաղաղության աղավնուն մանկան կապույտ օրորոցին, օրորոցային երգեր է կապում, հեքիաթներ հորինում, մաղթելով երկրագնդին խաղաղ երկինք («Օրոր», «Ամենահուսալի տեղը»):

Քանդակներում տեղ են գտել խոհեր մարդկային օգտակար, լիարժեք կյանքի, անմահության, հարատևության մասին («Ցայտադբյուր», «Ծննդուկի ուղեղ», «Երբ մահը սարսափելի չէ» և այլն), որոնցից, ըստ իս, երկուսը բացահայտում են գրողի կյանքի վերջին տարիների հոգեկան ապրումների թերևս գլխավոր երանգները: Մեկը՝ «Ցայտադբյուրը», կյանքի իդեալն է՝ լինել օգտակար, անշահախնդիր ու շուալ հագեցնել կյանքի կենսահյուսով մարդկության պապակը, ինչպես ստանորակ ցայտադբյուրն է հագեցնում անցորդների ծարավը: «Նախանձում եմ քեզ, ցայտադբյուր» (III, 417),—գրում է Մահարին: Երկրորդը՝ «Նախանձը», արտահայտում է այն հոգեվիճակը, որի շնորհիվ ծնվեցին Մահարու տասնյակ բանաստեղծությունները, առավելապես «Այրվող այգեստանները». «Ես նախանձում եմ նրանց, որոնք ապրում են իրենց ծննդավայրում:

Ես նախանձում եմ նրանց, որոնք չեն ապրում իրենց ծննդավայրում, բայց երբ որ ուզեն, կարող են նստել գնացք, ավտո և գնալ իրենց ծննդավայրը:

Նրանք կարող են տեսնել այն լեռները, որոնց նայել են դեռ մանկական աչքերով, տեսնել այն փողոցը, որով անցել են պատանեկան

² Գ. Մահարի, Լոռույան ձայնը, էջ 361:

առույգ քայլերով, տեսնել իրենց դպրոցի շենքը, բակը, ուր խաղացել են, պատուհանը, որից ծպտացել է մի աղջիկ, ալեհեր մազերով ճրատել այն քարի վրա, մի ծխախոտ վառել և թախծել, այն քարի վրա, որին հեծել են մանկության օրերին և խփել ճիպոտով...

Ես սրտանց նախանձում եմ նրանց, որոնք ապրում ու ծերանում են իրենց ծննդավայրում» (III, 423):

Քանդակները բաց են անում երկփեղկանի դռները դեպի Մահարի-մարդը, Մահարի-բարոյախոսը: Մարդը պետք է ապրի իր գլխով, իր ճաշակով, իր կարծիքով և, իհարկե, իր սրտով («Ուրիշի սրտով»), — պնդում է Մահարին: Եվ որովհետև դա այդպես է, պետք է սիրի այնպես, ինչպես կարող է ինքը սիրել, որովհետև «Սերը դուրս է ամեն օրենսդրությունից և ամեն սահմանադրությունից» («Նորից սեր»): Վհատվել էլ պետք չէ,— հորդորում է նա, ձմեռը որքան էլ որ համառի՝ «անխուսափելի է գարնան գալուստը» («Զմեռը համառում է»), և սիրտը պետք է լայն ու տաք պահել աշխարհի դիմաց, որովհետև «մրսած սրտի ցավը կարելի է տանել, իսկ սրտի ցուրտը՝ երբեք» («Սրտի և ցրտի մասին»):

Քիչ չեն նաև, այսպես ասած, տրամադրություն ստեղծող քանդակները, որոնց հիմքը բնապատկերն է («Զյուն», «Մենակություն» և այլն):

«Սիրում եմ ձյունը:

Սիրում եմ, երբ իջնում է նա մանր ու խոշոր փաթիլներով, իջնում է ծանր ու հանդիսավոր, թրթռում է աշխարհի վրա, քաղաքի վրա, փողոցի վրա ու տանիքի՝ վիթխարի՝ մի ժանյակ երկրից մինչև երկինք, հորիզոնից մինչև հորիզոն:

Սիրում եմ ձյունը...» (III, 424):

Մահարու արձակ էջերը անհմարին է պատկերացնել բնությունից ու ընդհանուր էլեգիական տրամադրությունից դուրս, որը հաճախ ստեղծվում է հենց բնապատկերի միջնորդությամբ:

Մահարին գրել է առավելապես չափածո ուղղամիտ ենթարկված արձակի մանրապատումներ: Սակայն ստեղծել է նաև քնարական արձակի այլ դրսևորումներ, ուր կարող է բացակայել և կամ հազիվ ճշմարտվել ուղղամիտ: Այս վերջին դեպքում Մահարին ավելի է խորացնում բառերի հուզական հնչեղությունը, ավելի է շեշտում նյութի զգացմունքայնությունը: Քնարական արձակի այս տեսակին են պատկա-

նում Մահարու հուշագրությունները՝ նվիրված Չարենցին, Բակունցին, Հ. Ներսիսյանին, Վիլյամ Սարոյանին, Ա. Խանջյանին:

Պահի զգացմունքային նկարագրություն՝ և անգոյությունից հառ-
նում է հարազատ դեմքը, որին չես ճանաչել, սակայն սիրել ես և
սկսում ես համոզվել, որ զուր չես սիրել, որ կսիրեիր ավելի, եթե ճա-
նաչեիր նրան Մահարու պես:

«Ակսելյան քանդակները»՝ սկսած բնաբանից մինչև վերջին տողը,
գրական հայտնություններ են, որոնք փառք են բերում և՛ ներշնչողին,
և՛ ներշնչվածին: «Ինչ-որ էլեգիական երանգ կար նրա թե քայված-
քի, թե շարժումների, թե խոսակցության տոների և թե ճամնամալանդ-
նրա լույթյան մեջ», և այս տպավորությունը թողնում է մի մարդ, որը
բարձր հասակ ունի, մուգ-կապույտ աչքեր մանկական ժպիտով, սի-
րում է հողը ու կարոտում գյուղում թողած ձիուն, մի մարդ, որը հս-
գել է գորշավուն կոստյում, «կոշիկներ... երկրորդ, երրորդ կարգի գոր-
ծածության մոտեցող» ու արտասվում է իր երգացանկի միակ հեղի-
նակի՝ Կոմիտասի, երգերը լսելիս:

Միայն անկեղծ գրիչը, ինքն իրեն մոռանալու մեծագույն շնորհը
կարող էր ծնել այնպիսի էջեր, ինչպիսիք են Բակունցին և Չարենցին
նվիրված քանդակները:

Չարենցի մասին իր հուշերը Մահարին անվանել է «Չարենց-Նա-
մե»՝ «Ծահ-Նամեի» և չարենցյան հայտնի պոեմի օրինակներով, նրա
անվան շուրջը ստեղծելով բանաստեղծական մթնոլորտ: Մահարին
այստեղ հաճախ է դիմում երկխոսությանը, որն ինքնին բանաստեղ-
ծական չէ: Սակայն ընդհանուրի մեջ՝ լարված հուզականության պայ-
մաններում նա ենթարկվում է նույն՝ սիրո, հիացմունքի, երախտագի-
տության, վաղածամ անվերադարձ կորստի կսկիծի զգացմունքին,—
միտում, որը բնորոշ է նաև «Ակսելյան քանդակներին»: Երկխոսու-
թյան միջոցով Մահարին ներկայացնում է Չարենցի կերպարը: Իսկ
այն քանդակներում, ուր չկա «խոսող» Չարենցը, Մահարին ընտրում
է բանաստեղծին ուղղակի դիմելու, նրան իր մասին «պատմելու» ոճը:

Գիտնականները պնդում են, որ երազը, ինչքան էլ այն երկար
լինի, տևում է մի քանի վայրկյան: Եվ այդ մի քանի վայրկյանի մեջ
մարդը սիրում է կամ ատում այնպիսի խորությամբ, որը շատ անգամ
չի պատահում նույնիսկ արթուն ժամանակ: Մահարին իր հուշերը կազ-
մել է պահերից, որոնք կարելի է համեմատել երազի պահի հետ, որը
չունի ոչ սկիզբ, ոչ ավարտ, իսկ ներկան այնքան խորն է ու ազդե-

ցիկ, որ կարող է լինել միայն ու միայն սկզբի, ավարտի ու ներկայի հանրագումարից ծնված տպավորություն: Այդ պահերը լուսարձակի պես լուսավորում են մեր գրականության ամենաեղերական անունների մարդկային, բարոյական, քաղաքացիական դեմքերը:

Զարեմցի և Վիլյամ Սարոյանի անձնական խառնվածքից Մահարին շեշտում է երկուսի համարյա մանկական անմիջականությունը, զարմանալու կարողությունը, լավը տեսնելու և գնահատելու գիծը, որ ամենագնահատելին է արվեստագետի խառնվածքում:

Վ. Սարոյանին նվիրված հուշերում Մահարու գրիչը գերծ է քնարականությունից, սակայն առկա է «ինքն իրեն մոռանալու», մեծությունը տեսնելու մահաբիական տաղանդը, որը ոչ միայն բնատուր հատկություն էր, այլև մարդկային բարձր առաքինություն:

Մահարու հուշագրություններում խաչաձևվում են գրականության բոլոր ժանրերը, չորաբանչյուրը իր հմայքով և երաժշտությամբ: Նրանք լի են բացառիկ անմիջականությամբ և ինքնամոռացությամբ, հոգեբանական նրբին շարժումներով, արտաքին ձևի, ժեստի արտահայտման մեջխաղերով:

6

60-ական թվականները Մահարու կյանքում ամենաբեղմնավոր տարիներն էին: Անսպառ ստեղծագործական լիցք հաղորդեցին նրան ոչ միայն Հայաստան վերադառնալու, սիրած գործին լիովին տրվելու, Անտոնինյանի հոգատար ձեռքերով հյուսվող ընտանեկան խաղաղությունը, այլև գլխավորապես լեհիմյան նորմերը վերականգնած երկրի տնտեսական և հոգևոր վերելքը, նորմեր, որոնց ջատագովը դարձավ Մահարին:

Երվանդ Քոչարի «Սասունցի Դավիթ» հուշարձանի առթիվ գրած հոդվածում Մահարին առաջին հերթին շեշտեց նրա «մեր օրերի շնչով ու մթնոլորտով ներշնչվածությունը», սկսմա բացահայտելով նաև այն հոգեվիճակը, որն ապրում էր ինքը: «Մոտենում է կուսակցության համագումարը: Բոլորիս հիշողության մեջ դեռ թարմ են XX, XXI, XXII համագումարների հոգևոր քարիքներն ու ազատաշունչ այն հոփը, որը ծավալվեց ոչ միայն մեր Միության սահմաններում, այլ ողջ աշխարհում»³,—գրեց նա:

Գնահատելով 30-ական թվականների գրական մթնոլորտը, Մա-

³ «Գրական թերթ», 1966, № 14:

հարին արձանագրեց, որ կուսակցությունը կարիք չունի գումազարդված, «կոսմետիկային» գրականության, որ նա «արգելում է վատ, անարվեստ, անհեռաճկար, փակուղային գրքեր գրելու և հրատարակելու ազատությունը»⁴:

Ի՞նչ սպասելիքներ և հեռանկարներ է ունեցել նա այդ տասնամյակում:

Հայաստանի գրողների V համագումարի առթիվ, պատասխանելով «Երեկոյան Երևան» թերթի հարցերին, Մահարին հաղորդում է, որ համագումարի օրերին լույս կտեսնի «Այրվող այգեստաններ» վեպը, լույս է տեսել երկերի առաջին հատորը, շարվում է երկրորդը, կազմված է երրորդը, իսկ ինքը աշխատում է չորրորդ հատորի վրա: Այս հատորակը անվանվել է «Ծաղկած փշալարեր», որի մեջ բացի նույնանուն վիպակից, գետեղվելու էին «Նախօրյակին», «Մշեցի Առաքել և ուրիշներ», «Գիշեր», «Հայկական բրիգադա», «Ես և Բաշկալը» արձակ պատումները: Ըստ Մահարու բնութագրման՝ գրքում ամփոփված վիպակների և պատմվածքների էջերում երևալու են սովետական մարդիկ, որոնք ծանր պայմաններում պահում են «հոգու արիությունն ու գեղեցկությունը»⁵:

Վիպակն ու պատմվածքները ընդգրկում են 1937—1954 թվականների իրադարձությունները: Դրանք լեհինյան անխոցելի նորմերի վերականգնման արգասիքն են, կուսակցության պատմական XX համագումարի հարազատ զավակները:

Մահարին իր այս ստեղծագործություններում գեղարվեստորեն վավերագրեց մարդկանց մեծ հավատը ճշմարտության հաղթանակի, կյանքը խեղաթյուրող ճակատագրական սխալների վերանայման հանդեպ:

«Ծաղկած փշալարերի» կենտրոնական կերպարներն են ճկարչունի Լյուդմիլա Ծարթը և կառապան Մամոն, նրանց «սերը» փշալարերից սլն կողմ, որը նման չէ գրականության դարերով գովերգած ոչ մի սիրու՝ արգելված ծաղիկ է, երկարաձիգ տառապանքների շղթա՝ «մաքրված» ամեն տեսակի ոռմանտիկ շղարշից:

Մահարու կերպավորման արվեստն այստեղ հասնում է վարպետության այն աստիճանի, որն անգամ ինքն իսկ չգերազանցեց հետագա տարիների ստեղծագործություններում: Նրա հերոսուհին՝ «չար-

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Նույն տեղում, № 41:

չարված, տնային մոխրագույն թեթև վերարկուով, ... ծոված կրունկ-
ներով կանաչի կիսակոշիկներով» կինը ուներ դեմքի ... կարմիր գույն,
«սակայն այդ կարմրությունը ոչ մի կապ չուներ ոչ բանաստեղծների
կարմիր վարդի, ոչ զատկվա կարմիր հավկիթի, ոչ արևի, ոչ էլ ուրիշ
կարմրության հետ: Դա մի գունատ, բծավոր, խաթարված պուտերով
կարմրություն էր, որը նրան տալիս էր հիվանդագին տեսք: Նիհար էր
նա կալանավորական միահարությանը և եթե չլինեին բարակ հոնքերի
տակից նայող աշխույժ ու քննող, ավելին, հասկացող աչքերը, ապա
կարելի էր նրան ոչ ավելի, ոչ պակաս՝ շարժուն ու թարմ դիակ հա-
մարել»⁶: Սակայն ոգու ի՛նչ արիություն, կյանքի ի՛նչ ծարավ և հաղ-
թանակող սիրո ի՛նչ կորով այդ «շարժուն ու թարմ դիակի» մեջ, ի՛նչ
հավատ իր իդեալների հաղթանակի՝ Բեռլինի նկարչական դպրոց
ավարտած նրա հմուտ ձեռքերը կերտում են Լենինի կիսանդրին...
Ահա այսպես, մի կանաչի կերպարի մեջ՝ և՛ ժամանակի դառը փորձու-
թյունները, և՛ վեհ գաղափարները, և՛ դրանց անհամատեղության
պատկերը, և՛ հավատը արդարության հանդեպ:

Այս ստեղծագործություններում առկա են մահաբիական արձակին
բնորոշ քնարական զեղումները, որոնց հերոսը հեղինակն է՝ մերթ Եր-
կիրը կարոտող, մերթ Բաշկալի՝ իր շան հետ զրուցող, մերթ իր ճա-
կատագրին դիմող. «Ծնորհակալություն, շնորհակալություն իմ ան-
շնորհակալ ճակատագրին, որ նետեց ինձ այդ հեռավոր ափերը, ու ես
տեսա ու ճանաչեցի այդ երկրամասը, ... նրա մարդկանց, որոնք օր-
օրի ավելի մոտ ու հարազատ են թվում ինձ: Ծնորհակալություն, որ
տրվեց ինձ հնարավորություն ավելի ջերմ սիրել և գնահատել կյանքը,
իմանալ մի կտոր հացի և մի փշուր ժպիտի գինը» («Անտառային հե-
քիաթ» պատմվածքից):

⁶ «Նաիրի», Բեյրութ, 1971, № 22:

«Չքացավ քարտեզի վրայից այն, ինչ
կոչվում էր Արևմտյան Հայաստան, և
մեկուկես միլիոն հայերի արյունից մի
անգամ էլ ծաղիկները կարմրեցին և
վերջապույսները արյուն հագան...»:

Գ. ՄԱՀԱՐԻ

1

Բ. ԱՅՐՎՈՂ ԱՅԳԵՍՏԱՆՆԵՐ

1

1966 թվականին լույս է տեսնում Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպը՝ հետադարձ մի հայացք դեպի հարազատ քաղաքի պատմությունը: Մահարին պատմում է, թե ինչպես, ինչ պայմաններում անգոյացավ մի երկիր, որի անունն էր Վասպուրական՝ կանաչավարս գեղեցկուհի Վանով, Վանա լճով, Վարազա սարերով, վանքերով ու գյուղակներով, որը դրախտավայր էր և իրադարձությունների դժբախտ բերումով դարձավ դժոխք:

«Այրվող այգեստաններ» վեպի ստեղծման տարիները Մահարին ճշել է 1935—1964 թվականները: Ըստ երևույթին, նա նկատի է ունեցել անավարտ «Գուրգեն խանի տոհմը» վեպը, որի «Անհետացած ուստանը» գլուխը տպագրվեց 1933 թվականին «Վերելք» ամսագրի № 2—3 և 4—5-ում: Այդ գլուխը թե՛ «Գուրգեն խանի տոհմը» վեպում, թե՛ «Այրվող այգեստաններում» զբաղեցրել է նույն տեղը և ենթարկվել չնչին փոփոխությունների. այնտեղ Գուրգեն, այստեղ՝ Մուրադ խան: Եթե դա այդպես է, ապա Մահարին պետք է ճշեր ոչ թե 1935 թվականը, այլ ավելի վաղ թվական, քանի որ արդեն 1933-ի տարեկզբում «Անհետացած ուստանը» գրված էր և տասնամյակներ անց խստապահանջ հեղինակը մշակումների չենթարկվեց:

Արդյո՞ք պատմությունը ետ պտտեցրեց իր անիվը, և գրողը շարժեց գրիչը այն կետից, ուր դադար էր առել երեք տասնամյակ առաջ: Արդյո՞ք «Գուրգեն խանի տոհմը» իրագործվեց «Այրվող այգեստաններով»: Դժվար է հավատալ: Եվ ահա թե ինչու:

«Այրվող այգեստաններ» վեպը ընդգրկում է սոցիալ-քաղաքական պատմական այն ժամանակահատվածը, որը արժարժվել էր «Մանկություն» և «Պատանեկություն» գրքերում: Այստեղ կյանքի կոչվեց առաջին համաշխարհային պատերազմին նախորդող տարիների Վան քա-

դաքը՝ սոցիալական ու քաղաքական հակասություններով, կործանման սպառնալիքներով ու հույսի թոփշներով, որոնք, իվերջո, «պսակվեցին» գաղթով: Ավելին՝ «Այրվող այգեստաններում» նոր կյանք են առնում գրողի ինքնակենսագրական նախորդ վեպերից ծանոթ բազում հերոսներ և, ամենագլխավորը, դեպքերի ու դեմքերի համընկնող գնահատականներ, նույն ծաղրի ու մերկացման միտումը վաճառականության ու դաշնակցական գաղափարաբանության հանդեպ:

Դժվար թե Մահարին 30-ական թվականներին ոգևորվեր մի թեմայով, որին արդեն նվիրել էր բազում էջեր և դրվատանքից ավելի ենթարկվել քննադատության:

Ինչպես թվում է, «Գուրգեն խանի տոհմը» պետք է լիներ մի այլ բան և այժմ անվերադարձ կորած էջ է մեզ համար: Թերևս այն իրականացավ «Այրվող այգեստանների» այն դրվագներում, ուր նրա բազմաթիվ հերոսների՝ դեպի անցյալը սլացող հուշերում հառնում է նահապետական Հայաստանի պատկերը, ժողովրդի վարքն ու բարքը, ազգային սովորույթները:

«Այրվող այգեստաններ» վեպի, որպես նոր հղացված ստեղծագործության օգտին է խոսում, նախ և առաջ, հոգեբանական դրդապատճառը: Դժվար ապրած կյանքի, հետադարձ հայացք տրամադրող հասակի, չիրագործված մտահղացումների տրամաբանությամբ Մահարին պետք է վերադառնար դեպի հայրենի քաղաքի ողբերգությունը՝ համազգային ողբերգության շրթալի մեջ: Երկրորդ՝ այլևս չէր գոհացնում իրականության ողջ բարդությունը մանկան ընկալումով վերարտադրելու նախկին փորձը. որքան էլ հմայիչ, այդ ճանապարհով հնարավոր չէր հասնել ողբերգության խորքը: Եվ իրոք, եթե նախորդ՝ «Մանկություն» և «Պատանեկություն» վիպակներում իշխողը կյանքի օրջեկտիվ ընթացքի սուրջեկտիվ-քնարական արտացոլումն է, ապա «Այրվող այգեստաններում» անձնական-քնարական այս եղանակը տեղի է տալիս էպիքականին՝ գեղարվեստական սինթեզը իրականացնում է երևույթների ու մարդկանց գործունեության լայն շրջանակներում, պատմության ընթացքի մեջ: Մահարին այլևս չի խոսում մեկի անունից, այլ բազմաթիվ հերոսների լեզվով ու նրանց անունից: Այն, ինչ բնագծով էր զգում վիպակների մանուկ, ապա պատանի հերոսը, այստեղ ստանում է սոցիալ-քաղաքական, հոգեբանական հիմնավորում՝ ստեղծված իրավիճակների, մարդկային արարքների բացահայտման միջոցով:

Երրորդ խթանը գեղարվեստական բնույթի էր՝ գրել միայն «ապր-ված» նյութի մասին, որովհետև «մատներից ծծածը, մտացածին ու արհեստականը կոհպչի ընթերցողի սրտին և ետ կթռչի, ինչպես պատնիս վեր շարտած մի բուռ սիսեռ» (I, XVII): Սա չի նշանակում, որ Մահարու համար «ապրված նյութ» են միայն այն տարիները, որոնք ավարտվեցին Վանի անկումով: Մահարին միշտ գտնվել է կյանքի ու գրականության առաջին ճակատում: Նրա համար հարազատ էր ու ապրված Հայաստանի ողջ պատմությունը, որը ծավալվում էր որպես անձնական կենսագրություն՝ սոցիալ-քաղաքական, բարոյակենցաղաչին հարցադրումներով, որի ապացույցն է գրողի ստեղծագործությունը: Այսուհանդերձ, կան ընդմիշտ ուղեկցող հարազատ թեմաներ, որոնք ժամանակ առ ժամանակ կենդանանում են ոչ թե կրկնվելու, այլ մոտիվի իմաստավորվելու, ավելի խոր բացահայտվելու համար: Նման մի բան էլ կատարվեց Մահարու հետ, որի պերճախոս վկայությունները «Այրվող ալգեստաններում» Տերյանից, Զարեհից ու Բակունցից բերված բնաբաններն են, վեպի «Ասք տասնութերորդ» օլովսը:

Վեպը ծնվում էր «...ինչպես վաղուց տրված մի խոստում, կամ ժամանակին չվճարված պարտամուրհակ...» և ինքը՝ նորին գերագանցություն ժամանակը, չէր կարող խամրեցնել հոգու կանչը, ինչպես չէին խամրում Միհայի ձեռքերով գործված, հարուստ բեյի սեփականություն դարձած գորգի գույները, ինչքան էլ նա հնամար ու մաշվեր: Ընդհակառակը՝ ժամանակը նահանջում էր գորգը լվացող Միհայի սիրող մատների տակ ու նրա արցունքները՝ անվերադարձ կորած երազանքների ու երջանկության համար, ստանում են սիմվոլիկ իմաստ և զգացմունքայնությամբ ձայնակցում տերյանական

...Միթե ե՞ս պետք է երգեմ քեզ օրոր,
Եվ արքայաբար դնեմ գերեզման,—

տողերին, որոնք նաև վեպի հուզական բովանդակության բանալին են:

Ահա և Մահարու վկայությունը վեպը ստեղծելու ներքին մղումի մասին. «Ի տվնչյան և ի գիշերի, առանց հաշվի առնելու հանգստի օրն ու կիրակին, եթե ոչ հինգ, ապա ապահովաբար չորս տասնամյակ է ինչ նրանք իրենք (վեպի գործող անձերը—Ս. Բ.) անձամբ ծեծում են իմ դուռը և խնդրում են, հրամայում, հարկադրում, կարգադրում, որ ես գրեմ իրենց մասին, որ արձանագրեմ նրանց գործերն ու անունները փառաց մատյանում: Նրանք փնտրել և գտել են իմ

հասցեն, անկախ նրանից, ես տո՛ւնն եմ, թե ճամփորդության մեջ, հարո՛ւստ եմ, թե աղքատ, աշխատունա՛լ եմ, թե անդամալուծ: Նրանցից ազատվելու համար, ես երկար տարիներ փոխեցի իմ հասցես, նստեցի բազում կողպեքներով և ժանգոտ փականքներով դռներից ներս, բայց ոչինչ չօգնեց» (IV, 392):

«Այրվող այգեստաններ» վեպը Մահարու ողջ ստեղծագործության բնական եզրահանգումն ու հանրագումարն է և ավելի պատկանում է 60-ական թվականներին, քան 30-ականներին:

2

Վեպի «Վերջաբան՝ որպես նախաբանում» Մահարին գրում է. «...Ոչ մի նոր մոլորակ հայտնաբերելու մարմաջով չի տառապել այս վիպերգի հեղինակը և ոչ էլ ցանկացել է երկնքից աստղեր վար բերել: Ի՞նչ հայտնագործության կամ սխրագործության մասին խոսք կարող է լինել, երբ մեր դարությունն իր ադամանդե գանձարանում ունի ամամահ քանաքեղու «Վերքը», մեծ կարսեցու «Երկիր Նաիրին», պայծառանուն գործեսցու՝ Ակսել Բակունցի «Վյորեք» (IV, 9):

Այժմ մենք այդ ցուցակը կարող ենք հարստացնել ևս մի անունով՝ բազմաշարչար վանեցու «Այրվող այգեստանները»:

Մահարին ստեղծեց իր ասքը, որը նման է և նման չէ հայ ու համաշխարհային դասական վիպասանության նմուշներին: Եվ այդուամենայնիվ... Նրա թիկունքում կանգնած էին ազգային վիպասանության, մասնավորապես Աբովյանի, Չարենցի, Բակունցի ստեղծագործությունները:

Խ. Աբովյանի «Վերքից» հայ գրականությունն ներխուժեց ու ստեղծագործության նյութ դարձավ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը: Սակայն «Վերքի» միտումը լոկ այդ չէր: Հայաստանի պատմական, քաղաքական, հասարակական, սոցիալական, ազգային ու կենցաղային կյանքը վերակոչվեց ժողովրդի գոյության ու իրավունքների հաստատման նպատակով: Հետագայում գրական տարբեր ուղղությունների ներկայացուցիչների՝ Ս. Տյուսաբի, Նար-Դոսի, Րաֆֆու, Ծերենցի, Մուրացանի, Ծիրվանգադեի, Ե. Չարենցի, Զ. Եսայանի, Վ. Թորոպեցի, Ծ. Ծահնուրի, Ա. Բակունցի և այլոց գրչի տակ արովյանական սինթետիկ հայեցողությունը մասնատվեց, որպեսզի դրա քաղադրամասերը՝ պատմական թե քաղաքական, սոցիալական թե կենցա-

ղային, մարմնավորվեին առանձին-առանձին՝ ձեռք բերելով ինքնուրույն կյանքի իրավունք:

Ազգի ինքնագիտակցության արթնացման, սոցիալ-քաղաքական ազատագրման ու ինքնահաստատման թեման «բաժին ընկավ» գլխավորապես ուսմանո՞ղմին: Հստաֆետը ընդունեց XX դարի սկզբների կյանքի կոշված սովետահայ վեպը, որը իր տարեգրությունը սկսեց Չարենցի «Երկիր Նաիրիով»:

Նորաստեղծ սովետահայ վեպը շոշափեց ազգի ազատագրման թեման, որը մինչ այդ ուսմանո՞ղմին սեփականությունն էր, հակադրվելով այն ամենին, ինչ այդ ոլորտում ստեղծվել էր գրականության մախորդ փուլերում: Եվ եթե ազգի Գոյի հարցերով սնվող ու տառապող մեր գրականությունը ջանում էր պատասխանել որքան բաղձալի, մույճքան էլ անիրական «Ի՞նչ անել» հարցին, Չարենցը կերտեց «Ինչ չանելու» կերպարը: Վերքը մույճն էր, բախասան էր ուրիշ՝ փոխվել էին ժամանակները և իրենց հետ բերել ազգի սոցիալիստական վերափոխման փաստը: Վ. Կոժինովի այն դրույթը, թե վեպը սերվում է ոչ թե էպոսից, այլ «ծագել է ինքնուրույն կերպով, անգամ, որոշ իմաստով, արհամարհելով ավանդները և հասակ առել անմիջականորեն բուն արդիական կյանքից»¹, կարելի է տարածել վիպասանության մեր ուղղություն ստեղծող «Երկիր Նաիրիի» վրա: Հակադրվելով ազգային ուսմանո՞ղմին, Չարենցը, ստեղծում է իր երգիծական ողբերգությունը՝ էպոսի պարոդիայի տեսքով և, քաղելով բովանդակությունը արդիական կյանքից, ինչ-որ չափով հետևում լուսավորական կլասիցիստների մախապիրած ժանրի՝ վեպ-պարոդիայի ավանդներին:

«Երկիր Նաիրին» գրվեց պատմության տաք հետքերով: Անցյալը ներկայից բաժանող անջրպետը մեծ չէր: Նկարագրվող ժամանակաշրջանը ուներ ընդամենը մի քանի տարվա հեռավորություն և իր հետևանքներով դեռ շարունակվում էր ազգի ճակատագրում: Սակայն սոցիալիստական հեղափոխությունը այնպիսի թոխչք էր, որը երեկվա օրը պատմականորեն դարձնում էր անցյալ, պատմություն:

Չարենցը մոտակա անցյալի թեման առաջադրեց հայ գրականությանը ոչ միայն որպես նյութ, այլև գլխավորապես՝ գաղափարաբանություն*:

¹ В. Кожин, Происхождение романа, М., 1963, стр. 125.

* Այս մասին Ս. Աղաբաբյանը մանրամասնորեն խոսում է «Եղիշե Չարենց» ուսումնասիրության առաջին գրքում (Երևան, 1978 թ.):

Հետագայում անցյալի թեման սովետահայ գրողների կողմից արծարծվեց երկկերպ՝ որպես պատմավեպ (Դ. Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան) և գոյի բարոյական հիմքերի որոնումներ, որը լայն կերպով հիմնվում էր պատմական նյութի վրա, սակայն պատմությունը բուն նյութ չէր դարձնում (Զ. Եսայան, Վ. Թոթովենց, Գ. Մահարի, Ա. Բակունց, Ստ. Զորյան և այլք)։

Գրականության այս նյութավորումը պարունակում էր պատմության շարժման, դարի հարցադրումների, մարդկային գործունեության, կոնկրետ վայրերի ու կոնկրետ անձնավորությունների ճակատագրերի ճարտանկելիության պատկերը, որի մեջ անցյալն ու ներկան իրար միջով անցնող օղակներ էին։

Եվ այնուհանդերձ, անցյալը ներկայից անջատող անջրպետը այնքան էր խոր, որ վերագնահատման առիթ ու պահանջ էր դառնում։

Առաջին քայլը, որ արեց սովետահայ վեպը՝ մարքսիստական աշխարհայացքի լուսարձակի տակ բազում ազգային արժեքների գնահատումն ու վերագնահատումն էր։ Նա դատապարտեց մոտակա անցյալում իշխող գաղափարաբանությունը, սոցիալական ճնշումն ու անհավասարությունը, մանրթուրծուական քաղքենի հոգեբանությունը։ Փաստորեն ողջ գրականության համար բարոյական հարց դարձավ այդ երեկվա (որն անցյալ էր) ընկալումն ու վերաիմաստավորումը՝ գաղափարական նոր դիրքերից։ Հարցը այնպես սրվեց, որ անգամ մանկությունը չէր կարող հմայիչ թվալ, եթե քայլել էր այդ անցյալի միջով։

«Երկիր Նաիրիի» հաղորդած՝ դատապարտող վավերագրության տոնը սահպանվեց այն վեպերի ու վիպակների մեջ, որոնք նվիրված էին անցյալի թեմային և գրվեցին անմիջականորեն 20—30-ական թվականներին (Գ. Մահարի՝ «Մանկություն», «Պատանեկություն», Վ. Թոթովենց՝ «Կյանքը հին Հոռմեական ճանապարհի վրա», Զ. Եսայան՝ «Սիլիհտարի պարտեզները», Ստ. Զորյան՝ «Մի կյանքի պատմություն», Ա. Բակունց՝ «Հովնաթան Մարչ», «Պրովինցիայի մայրամուտը», «Կյոռես» և այլն)։ Եվ երբ Մահարին 60-ական թվականներին դիմեց ավանդներին, դրանք արդեն հարստացված ու վերաիմաստավորված էին ոչ միայն իր, այլև գրականության հետագա քառասունյա փուլում։ Այս առումով զարմանալի չի թվում Մահարու այն խոստովանությունը, թե իր ստեղծագործությունը սնվել է ոչ միայն մեծ Արովյանի ու Զարենցի, այլև Բակունցի ավանդներով, մի գրողի,

որը ստեղծագործել է Մահարու հետ կողք-կողքի, և դժվար է որոշել, թե ով ումից է «սովորել» այդքան ներդաշնակ շաղկապել ու միջնորդական կապերի մեջ դնել վավերագրականությունն ու գեղարվեստական հնարանքը, երգիծանքն ու քնարականությունը, որոնց ակունքը ոչ միայն նույն դարն էր, բնատուր օժտվածությունը, այլև այնպիսի մի գեղարվեստական երկ, ինչպիսին էր «Երկիր Նաիրին»:

Թերևս 20-ական թվականների ստեղծագործություններում Մահարին հնչեցրել է մերթ ողբերգական, մերթ երգիծական լարեր, զուգորդել միմյանց և 60-ական թվականներին «Այրվող այգեստաններում» հասել չարենցյան ողբերգա-երգիծական որակին:

Ողբերգականի դրսևորումները Չարենցի ու Մահարու մոտ ձևի իմաստով պայմանավորվել են քնարական արձակին բնորոշ հուզական հագեցվածության շերտավորումներով: Այստեղ կարելի է հիշատակել Աբովյանի, Գոգոլի, Սերվանտեսի ավանդները, մոռացության չմատնելով, իհարկե, հեղինակների բնատուր բանաստեղծական խառնըվածքները, բանաստեղծությունից արձակ անբռնագրոսիկ անցումները: Սակայն ոչ Չարենցի, ոչ Մահարու վեպերում քնարականը գերիշխող չդարձավ:

Երգիծականը պայմանավորվել է արծարծվող բուն նյութով, որն ըստ էության ողբերգական էր: Սնվելով հայ իրականությունից, Չարենցն ու Մահարին հաշվի են նստել հայ և համաշխարհային երգիծական գրականության փորձի հետ: Սակայն զլխավորը «փորձի փոխանակումը» չէր, այլ ողբերգականի, երգիծականի ու քնարականի այն գոյակցությունը, ավելի ստույգ՝ գոյակցության այն որակը, որը հայ իրականության մեջ ծնվեց XX դարի սկզբին: Այսօր, երբ ասպարեզի վրա են հայ գրականության խոշորագույն դեմքերի՝ Չարենցի, Բակունցի և Մահարու արձակ կտավները, հնարավոր է արձանագրել ռեալիստական վիպասանության մի նոր ճյուղավորման՝ երգիծական-ողբերգության գոյության փաստը:

Այս առումով «Այրվող այգեստաններ» վեպը լիովին արդարացնում է իր՝ հեղինակի թևավոր խոսքը. «Մենք բոլորս դուրս ենք եկել «Երկիր Նաիրիից»:

Իհարկե, յուրաքանչյուր ստեղծագործողի մոտ կարելի է գտնել ավանդների այս կամ այն չափով արտահայտված հետքը: Սակայն գեղարվեստական երկը արժեքավոր է ոչ թե նրանով, թե ինչքանով է ավանդական, այլ ընդհակառակը, որքանով է «ազատագրվել» այդ

ավանդներից, որքանով է անկախ և ինչ նոր որակ է բերում գրականության մեջ:

Մահարու «Այրվող այգեստանները» որքան ավանդական, նույնքան էլ յուրահատուկ, անկրկնելի երկ է: Ավանդականն էլ կուրորեն չի փոխանցվել ստեղծագործության մեջ, այլ ենթարկվել է այնպիսի մշակման, որը թույլ է տալիս խոսելու այդ վեպի՝ որպես մահարիական ոճի փայլուն դրսևորումի, վերջին տարիների հայ գրականության նվաճումի մասին:

3

Մահարին ստեղծեց ողբերգական երգիծանքի բնույթի ազգային-քաղաքական, սոցիալ-կենցաղային, բարոյա-հոգեբանական («օրերի ու վաստակների») վեպ՝ տիրապետող գաղափարների վերաբերյալ: Այս բնութագրումը բխում է «Այրվող այգեստաններ» վեպի համայնապատկերային բնույթից:

Անկաշկանդ, խորքով ու լայնքով այս վեպը թափանցում է մահահեղափոխական հայ իրականության՝ սոցիալական կյանքի ու փիլիսոփայության, էթիկայի ու բարոյականության, պատմական իրավիճակի ու ընթացիկ քաղաքական ու կենցաղային կյանքի ոլորտները, բարձրացնում ժողովրդի գոյության կարևոր խնդիրներ:

Նմանօրինակ հարստությունը ստեղծվում է ենթաթեմաների երեք ընդգծված հոսանքների շնորհիվ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր կենտրոնը, իսկ սրանք իրենց հորձանուտն են ներքաշում բազում այլ միկրոթեմաներ: Ի վերջո այս բոլորը միանում են, կազմելով պտույտի լայն շրջան՝ մեկ էպիկենտրոնով, որի ամունն է ազգային ճակատագիր:

Վեպի կենտրոններից մեկը Վան քաղաքի արտաքին տեսքի, նրա շրջապատի, պատմական անցյալի, այլուր ապրող ու գործող անվանի ու հասարակ վանեցիների, հասարակական ու կենցաղային վայրերի վավերագրական բնույթի ճեպանկարն է:

Երկրորդը՝ դաշնակցության և այլ կուսակցությունների քաղաքական գործունեությունն է՝ նրանց ներկայացուցիչների անձնական կյանքի որոշ մանրամասներով ու այդ ոլորտը ներթաշված բազմաթիվ մարդկանց ճակատագրերով:

Եվ երրորդը՝ Օհանես աղայի, ավելի ստույգ՝ Մուրադխանյանի

տոհմի ճակատագիրը՝ երկրի պատմական ու սոցիալ-քաղաքական ընդհանուր կյանքի ֆոնի վրա:

Ամեն մի «կենտրոն» հետամտում է իր նպատակը: Այսպես՝ ազգային-քաղաքական թեման լուծվում է դաշնակցության և այլ կուսակցությունների սյուժետային գծում, սոցիալ-հոգեբանականը՝ Օհաննես աղայի և նրա շրջապատի միջոցով, չնայած որ յուրաքանչյուրի ներսում լուծվում են նաև մյուսին բնորոշ խնդիրներ. պատմա-քաղաքական թեման «փորձարկվում է» Օհաննես աղայի և նրա շրջապատի, իսկ սոցիալ հոգեբանականը՝ դաշնակցության և այլ կուսակցությունների գործունեության ու նրանց ներկայացուցիչների վրա:

Ինչ վերաբերում է վավերագրական ձեպանկարների «բեռնավոր-վածությանը», ապա այստեղ խնդիրը փոքր-ինչ այլ է:

Նախ՝ նրանք կոչված են ազգագրական նյութի ներգրավումներով ծանոթացնել ընթերցողին Վան քաղաքի հետ և, երկրորդ՝ այս կամ այն չափով օժանդակել առաջին երկու թեմաների բացահայտմանը: Այստեղից էլ՝ մերթ էլեգիական-մելամաղձոտ, մերթ երգիծական (հումորից մինչև մաղձ) եղանակները, մերթ էլ անկողմնակալ նկարագրություններ:

Թերևս հարց ծագի, այս ենթաթեմաներից ո՞րն է գլխավորը՝ ազգային-քաղաքականը, սոցիալ-հոգեբանականը, թե՞ վավերագրականը:

Զնայած այս «բաժանումը» վեպում կա, Մահարին նախապատվություն չի տալիս որևէ մեկին, իր ուշադրությունը հավասար բաշխում է ազգային-քաղաքական իրավիճակների, այդ իրավիճակներում մուրադխանյանների վարքագծի, Վանի այգեստանների և վանեցիների ճակատագրի վրա:

Մահարին, ինչպես Զարենցը իր ժամանակին, վեպի նյութ էր ընտրել հաշ կյանքի հանգուցային ժամանակահատվածը, երբ մթնոլորտը շնչում էր ազգի գոյության երկընտրանքով, իրեն ենթարկելով հասարակական-անձնական բազմազան ու բազմապիսի ոլորտներ:

Իսկ ո՞րն էր գեղագիտական դավանանքը:

Մեկ այլ տոփոքով արդեն ասվել է մարդկային հոգեբանությունն ու գործը լայն կապերի մեջ ուսումնասիրելու, մարդու անձնական խառնրվածքի և բնատուր հատկությունների միջոցով հասարակական-քաղաքական, սոցիալական-գաղափարական գործոնները արծարծելու Մահարու տաղանդի ու հմտության մասին: Այստեղ ևս հերոսները

(գործող անձինք) գտնվում են կյանքի հորձանքում, իսկ կյանքը այն քաղաքն ու թաղամասն է, ընտանիքն ու կենցաղը, աշխատանքն ու ժամանցը, հասարակական-քաղաքական, գաղափարական այն մթնոլորտը, ուր անցնում է քրեական ընկած ժամանակը: Սակայն կյանքի համայնապատկերը Մահարու հերոսների գոյության ֆոնը չէ, ինչպես որ հերոսները չեն վերակենդանացվում՝ միմիայն այդ կյանքը իրենց միջոցով մարմնավորելու համար: Այստեղ ամեն ինչ շաղկապված-միահյուսված է, փոխապայմանավորված: Ասել է, թե քաղաքը արտաքին տեսքով ու ներքին կյանքով, պատմական-քաղաքական իրավիճակով, բազմաթիվ հերոսներ՝ հասարակության մեջ իրենց զբաղեցրած տեղով ու խաղացած դերով, ազգային սովորույթներն ու հոգեբանությունը վեպի բուն նյութն են:

Միանության սկզբունքով են վերհանված ազգային ճակատագիր ընդհանուր թեմայի բազմազան հատվածները՝ յուրաքանչյուրը պատմականության լույսի տակ: Սակայն այստեղ տեղի է ունեցել հետաքրքիր տեղաշարժ՝ այս հետահայաց (ретроспективный) վեպը գրվեց պատմական ժամանակաշրջանի ժամանակակցի դիրքերից, որն, անշուշտ, բերեց իր յուրահատկությունները:

Մահարին առիթ չունեցավ Րաֆֆու նման բողոքելու, թե աղբյուրներ չկան մեր նախնիների «քարքը, վարքը, սովորությունները, կրոնական պաշտամունքները, ժողովրդական հանդեսները...» ուսումնասիրելու համար, թե չգիտե «ի՞նչ էր ուտում, ինչպե՞ս էր հագնվում, ի՞նչ տեսակ տան մեջ էր ապրում հայ մարդը...»²: Ծիշտ է, Մահարու «անցյալը» հեռավոր չէր, սակայն «անհետացած ուստանը» նույնքան հեռու ու անծանոթ է ժամանակակիցներին, որքան Րաֆֆու ասած հեռավոր անցյալը: Ժամանակակցի դիրքի շնորհիվ պահպանվեց ազգային-քաղաքական. և սոցիալական կյանքի տաք շունչը: Սակայն, թերևս, այս էր պատճառը, որ Մահարին ինչ-որ չափով տահմանափակեց իր՝ որոշ տարածությունից անցյալը հետազոտողի հնարավորությունները, այսինքն չստեղծեց պատմական կտավ, որը գրողի իր իրավունքն էր:

Վեպի վերջաբանում. Մահարին գրում է, թե իր վեպը ստեղծելիս չի քրքրել արխիվային նյութեր, այլ աուաշնորդվել է փաստերի իր իմացությամբ: Պատմական վեպ գրելու հավակնություն չի ունեցել ընդհանրապես, որի ապացույցն է ոչ միայն հեղինակի հայտարարու-

² Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1959, էջ 42:

թյունը, այլև գլխավորապես վեպի ներքին կառուցվածքը: Ինչպես հայտնի է, պատմական վեպերում իշխողը դեպքերն են, իրադարձությունները, հասարակական պատմությունը, իսկ Մահարու վեպում այս բոլորը բեկված են հերոսների գիտակցության հոսքի մեջ և «իրականում» են նրանց հոգեբանության դիտակետով, «երկուսը միասին, մեկը մյուսի միջոցով»³:

4

Թուրքիայի ու Ռուսական կայսրության շահերի ոլորտը ներքաշված, եվրոպական դիվանագիտության փորձադաշտ դարձած, երկու մասի կիսված ու պաշտոնապես իրար դեմ հանված Հայաստանը տեղ-դագին փնտրում ու չէր գտնում անկախության ու ինքնության դարերով փաշիպաձ իղձերի իրագործման ուղիները:

Արևելյան Հայաստանը ցնծությամբ ընդունեց պատերազմի լուրը, դրա հետ կապելով Հայաստանը «հավիտենական հիվանդից»՝ Թուրքիայից, ազատագրելու հույսերը...

Արևմտյան Հայաստանի վիճակը ավելի քան բարդ էր: Նա պիտի կոպեր, պաշտպանելով օսմանյան Թուրքիայի շահերը արտաքին «թըշնամուց», որին սպասում էր որպես փրկարար աստծու և կամ ձեռնոց նետեր պետականության բոլոր բարիքներով զինված Թուրքիային: «Ի՞նչ անել» խոսքի նյութական արժեքը դարձել էր կյանքի ու մահու հարց:

Իր պատումը «Այրվող այգեստաններում» Մահարին սկսում է հայ հասարակայնության պատակովածության վճռական պահի՝ պատերազմի և հայկական ջարդերի նախօրեի նկարագրությամբ: Ահա այստեղ խաչաձևվում են Մահարի-վիպասանի և Րաֆֆու գեղագիտական-գաղափարական ուղիները՝ «շոշափել այն վերքերը, որոնք մեր ազգի պատմական կյանքում շատ անգամ եղել են հայկական իշխանությունների անկման և մահացության պատճառները: Այդ վերքերն են՝ անմիաբանությունը և ներքին երկպառակությունը»⁴:

Համազգային գլխավոր շարժումներից Մահարին քաղեց իր երկի և՛ ողբերգական, և՛ երգիծական սյաթուրը: Իսկ ամենից առաջ ծառայավ հայ հասարակության անմիաբանության, Վանում գործող տարբեր կուսակցությունների ու անկուսակցական «չեզոքների»՝ իրար հան-

³ Ս. Աղումանյան, Սովետահայ վեպը, Երևան, 1967, էջ 11:

⁴ Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 8--9:

դեպ անհամոքութեամբ վարքագծի դեմ, որը ծվատեց ազատագրական կռիւի շարքերը և դշուարեց թշնամու ծրագրած ոճիւրի իրականացումը: Նա չխորացաւ կուսակցութիւնների սոցիալ-քաղաքական ծրագրերի մէջ, չբացեց նրանց դասակարգային պատկանելիութիւնը, առաջնորդելով այն համոզմունքով, որ վճռական պահին թշնամուն առերես կանգնեց ոչ թէ այս կամ այն կուսակցութիւնը, այլ վանեցին, հալը: Եւ որովհետեւ տարբեր կուսակցութիւնների ազդեցութիւնը վաճում և այլոյ տարբեր էր, բաշխեց երգիծանքը ըստ արժանւոյն՝ հումորից-ծաղր, սակայն բոլոր դէպքերում հեզմական արձակի հնարավորութիւնների սահմաններում: Խոսեց իր անուանից, մեջ բերելով 'վաճում տարածված կուսակցութիւններին ու նրա գործիչներին ծաղրող կամ վարկաբեկող ասեկոսներ: Իր՝ հեղինակի, խոսքը չքողարկեց, իսկ «ասեկոսներին» տվեց նոր երանգավորումներ: Անողոր ծաղրեց ու մերկացրեց գործող կուսակցութիւններից դաշնակցութեանը՝ «մայր» կուսակցութեանը, համարչա նույն ուժով՝ նաև չեզոքներին: Գործել այնպէս, ինչպէս գործել է դաշնակցութիւնը, Մահարին համարել է պատ, պատ էր ըստ նրա նաև չեզոք մնալը: Մնացած կուսակցութիւնների ընդհանուր բնութագրումներն էլ ծաղրական են, բայց նվազ ուժով: Սակայն սա չի խոսում այն մասին, որ Մահարու համակրանքը ռամկավար-արմենականների կամ հնչակյանների կողմն է: Ընդհանուր բացասման հոսանքում այս երկու կուսակցութիւնները արժանացել են եթէ ոչ կծու ծաղրի, ինչպէս դաշնակցութիւնը և չեզոքները, ապա խոր հեզմանքի:

«...Նախկին արմենականների, իսկ այժմ ռամկավարների պաշտոնական և անպաշտոն հավաքավայրը «Ավետիսյան» գրադարանն էր, որը զբաղեցնում էր «Ծիրակ» սրճարանի երկրորդ հարկը,—տեղեկացնում է Մահարին և անցնում հումորի. «Այս սրճարանի և նրա վրա իշխող «Ավետիսյան» գրադարանի մէջ այն տարբերութիւնը կար, որ գրադարանն ընդհանրապէս դատարկ էր, իսկ սրճարանը՝ լեցուն» (IV, 326): Հնչակյան կուսակցութեան կենտրոնը «Մարտիկ» ակումբ-գրադարանն էր, որի «հաճախորդները մի քանի հոգի էին միայն, գլխավորապէս աշակերտներ» (IV, 330) և այլն:

Այս երկու կուսակցութիւնների գործունեութեան բացասման ասպնոյցն է վեպում նկարագրվող նշուքի ընտրութիւնը և դրա գեղարվեստական մշակումը: Մահարին կեղծ հիացմունքով կամ բացարձակ ծաղրով նկարագրում է այնպիսի փաստեր, որոնք իրենց էութեամբ

կուսակցական բուն գործունեություն չեն («պանթեոն» բառի նշանակության ու պանթեոնում թաղվելու իրավունքի հարցը, «Տարազի» շուրջ կոմիկական գրույցը, Աբրահամ Բրուտյանի պատկադրումը և այլն): Երբեմն ուղղակի միջամտում է: Օրինակ. «Իհարկե, Վանի Հրնչակյան կուսակցության պատմության ամենափայլուն էջը՝ դա Աբրահամ Բրուտյանի պատկադրությունն էր» (IV, 330): Այս արժեքազրկման ակունքը Արևմտյան Հայաստանի ու նրա բնակչության կործանումն էր: Փաստ, որի առջև նսեմանում, անիմաստ էին դառնում բոլոր տեսակի գործունեությունները: Այստեղից էլ այն շեշտը, որ դնում է Մահարին անիմաստության վրա: Սա երգիծելու տարածված ձևերից է: Վեպի այս «նկարագրական» մասերը ինքնանպատակ չեն:

Մահարու գլխավոր խնդիրն ընդհանուր թշնամու առջև կանգնած հայ կուսակցությունների միջև տիրող և Վանի ու վանեցիների վրա տարածվող անմիաբանության ցուցադրելն է, որը արվում է անբռնագրոսիկ անցումով: «Այո՛, սիրելիս, Աբրահամ Բրուտյանի հարսանիքը ոչ միայն առօրյա, կենցաղային մեծ երևույթ էր, այլև քաղաքական ակնառու իրադարձություն: Հարսանիքին ներկա էին ոչ միայն հրնչակյանները, այլև ռամկավարները: Այս հարսանիքը ցույց տվեց, թե ինչէ՛ր կարող են անել, ի՞նչ հաջողությունների կարող են հասնել երկու կուսակցությունները, եթե բոլ կազմեն «մայր» կուսակցության դեմ» (IV, 332): Մահարին հիշեցնում է նման մի բլոկի համարյա «հաղթանակ» բերող օրինակներից մեկը, սակայն այս դեպքում էլ «չեզոքները» ձեռք չբռնեցին...», բլոկն էլ երկար չքաշեց. «Բլոկը՝ բլոկ, բայց համոզմունքների մեջ ի՞նչ բլոկ... ոչ մի գիշում...» (IV, 333):

Մահարին, չնայած թոռուցիկ, սակայն հերքման մույն ուժով անդրադառնում է «նոր սերնդականներին», որոնց Վանում «թիլո» են կոչել. «Ինչէ՛ր սուես չի քաշել Վանը նրանց, այդ տեղական ծայրահեղների, ոչ մի սրբություն չճանաչող, ամեն ինչ ժխտող այդ հոգևոր ավազակների ձեռքից» (IV, 328): «Թիլո» կոչվածները, իրենց հերթին, «խավարամիտներու դաս» են հորջորջել ռամկավարներին: Լուրջ էր նաև «Վան-Տոսպ» և «Աշխատանք» թերթերի կողմնակիցների անհանդուրժողականությունը. «Անհմարին էր գտնել մի «վան-տոսպական», որ «Աշխատանք» կարդար, և, ընդհակառակը, գտնել «Վան-Տոսպ» կարդացող մի «աշխատանքային»: Իսկ դաշնակցության կենտրոն «Ազատության լույս» գրադարանը դարձել էր միջմաքերո «որտեղով հնչակյանն իր թևով, ռամկավարն իր պորտով չէին անցել» (IV,

334): Պատակովածությունը սողոսկել էր կենցաղ. տաքեր կուսակցությունների պատկանող ընտանիքները իրարից աղջիկ չէին ուզում ու չէին տալիս, Մանասերյան Միհրանի մայրը, որի նախատիպը Մահարու տատն է մոր կողմից, արտահայտում է Վանի հասարակայնության պատակովածության հիմնական պատճառներից մեկը՝ «երեք ուղեղի, երեք ուղղության» առկայությունը. «Հնչակ, դաշնակ, արմենակ, ո՞վ է հնարել այս կուսակցությունները. նրանք միայն խառնակություն ու խռովություն մտցրին Վանի մեջ... Երեքին էլ հող դնեմ...» (IV, 454),—մտածում է նա համարյա նույն խոսքերով, ինչպես Մահարու տատը՝ «Մանկության» մեջ: Իհարկե, կարելի է առարկել, որ այդպես մտածելը միամիտ է, պատմական չէ և այն, սակայն Մահարու համար վերին կարևորություն է ստանում ամեն մի կարծիք, արարք կամ գործ, որը դեմ կլիներ հայերի պատակովածությանը այդ ահավոր տարիներին:

Միջկուսակցական զգվոտուկները «մոռացվեցին», երբ դանակը հասավ ոսկորին, երբ հասկացվեց, որ թուրքերի համար իրենք հայ են ու այդ իսկ պատճառով արդեն «մեղավոր»: Միացան, դիմադրեցին, սակայն ոչ թե դարավոր իղձն ու իրավունքը իրագործելու, այլ հաշրեմիքի կորուստի գնով մի կերպ կյանքը փրկելու համար: Այն էլ հատ ու կենտ քաղաքների բնակչության կյանքը: Վանը այդ «երջանիկ» սակավաթիվներից էր:

Ծաղրելով հնչակյանների ու ռամկավար-արմենականների գործունեությունը Մահարին, այդուհանդերձ, որոշ գործիչների հանդեպ ցուցաբերում է զգալի հանդուրժողականություն: Սա մի բազմամարդ պատկերասրահ է՝ հակիրճ, խոսցված դիմանկարներով, ուր գրողը անաչառ նկարագրող է և հազվադեպ՝ համակրող կամ ծաղրող:

Ինչպես ասվեց, ծաղրի ու մերկացման արժանացավ «Դաշնակցություն» կուսակցությունը: «Նրա գործունեությունը» բնութագրելիս, Մահարին այնև չի դիմում այլաբանությունների: Զավեշտ, զվարճախոսություն, կատակ մղվում են ետին պլան՝ հագուստ հրապարակախոսական մերկացումների և կամ նույն մերկացման ոգով հագեցված գեղարվեստական պատումի, որը տարվում է բուն գործունեության նկարագրի հունով, նրա ներքին իմաստի ու արտաքին անդրադարձումների դրսևորումներով: Փոխվում է ճակ կերպավորման արվեստը: Այստեղ Մահարին որքան մոտ է բնորդներին՝ Վանում ապրող ու գործող հալոնի դեմքերին, նույնքան էլ հեռու, քանի որ նրա հերոսները, իբրև գեղար-

վեստական կերպարներ, այլևս կոնկրետ անձնավորություններ չեն, այլ տիպեր, գրական տիպեր:

Գուշակելով մեղադրանքը այն բանում, թե ինքը, խախտելով «պատմական փաստերը», վերագրել է «պատմական հերոսներին» իրենց չսխալանող վարքագիծ, Մահարին վեպի վերջաբանում բացատրում է իր դիրքը. գլխավորը՝ գործն է, իսկ թե ում ձեռքով է կատարվել այն՝ կարևոր չէ: Սակ է թե՛ գեղարվեստական հյուսվածքում գրական երկերի հերոսների և նրանց նախատիպերի նույնականությունը (адекватность) պարտադիր չէ, առավել ևս, եթե երկը մտահղացված է ոչ թե որպես պատմական վեպ:

Ընդհանուր ոճը չխախտելու համար Մահարին նույն ոգով, որով սխալներել էր հնչակյանների ու ռամկավարների կենտրոնները, ներկայացնում է «լեզատության լույս» մշակութային կենսությունը, որի տնօրենն էր դաշնակցությունը: Երեք հարկանի այդ շենքը, «...ըստ էության, ոչ թե գրադարան էր, այլ շտաբ, մի տեսակ՝ եթե ոչ զինվորական, գոնե քաղաքացիական շտաբ»,—գրում է նա: Եվ երկիմաստ չընկալվելու համար՝ միանգամից տալիս իր գնահատականը. «...ոչ մի կետից ամենասուր աչքով, անգամ ակնոցով, անգամ Իշխանի հեռադիտակով չէր կարելի նկատել ազատության լույսի նշույլները» (IV, 334):

«Դաշնակցությանը» բնութագրելիս Մահարին անում է ևս մի բացառություն. չնայած թոռուցիկ, սակայն անդրադառնում է նրա ծրագրի՝ մշակի, բանվորի ու ռանչպարի միության ու վերջիններիս «աշխատանքի դատի» կետերին, մերկացնում այն՝ մեկնաբանելով կուսակցական հիմքը. «Այս մարտական, պոչավոր կոչը... չհասավ ո՛չ մշակին, ո՛չ բանվորին, ո՛չ էլ ռանչպարներին, մանավանդ ոչ մի տեղ աշխատանքի դատի պաշտպանությամբ չզբաղվեց նա, և նրան «բարև մ'ալ տալու» մասին ոչ ոք չմտածեց, իսկ եթե բարևեցին՝ բարևեցին վախից» (IV, 336): Եվ եթե բանվորն ու ռանչպարը մնացին ձեռնապահ, ապա կուսակցությանը հարեցին Գևորգ Մուրադյանյանի, Մանասերյան Միհրանի նման հոգին ու խիղճը ծախած մարդիկ: Բացառություններ էլ կային՝ շարքային անդամներ, որոնք ակնեղծորեն զինվորագրվել էին հայրենիքի ազատագրման գործին, սակայն, ի վերջո, ըմբոստացած դաշնակցության դեմ, դարձան «կուսակցության գծի» հակառակորդներ՝ Մուշեղ Բաղդոջյան, Կոճա Դավո, կամ դավաճան Դավո և այլն:

«Դաշնակցության» մերկացումը գլխավորապես տարվում է կուսակցության տեղայնական գործունեության հունով: Ինչ-ինչ ընդհանուր տեղեկություններ այդ գործունեության մասին Մահարին տալիս է, սակայն հետամուտ չի լինում մասշտաբային նկարագրությունների կամ վերլուծումների: Ազգային-քաղաքական թեմայի այս ճյուղավորումը ներփակված է Վանին վերաբերող անցուդարձերով, որը նեղացրել է նրա ընդգրկման սահմանները ի հաշիվ, այսպես կոչված, «եկվորների» հարցի ուժնացման:

Այն, ինչ անվանվում էր «սուրբ գործ», Մահարու դատապարտող գրչի տակ ստացել է հայ բնակչության և այլ կուսակցությունների ու նրանց գործիչների դեմ ուղղված տեղորի տեսք: Այսպես, «քոլոգներից» ու թուրք ոստիկանապետի այցելությունից սարսափահար Օհանես աղան տասնյակից ավելի մարդկանց անուններ է հիշատակում, որոնք սպանվել են անմեղ տեղը, ու մահը աչքերում մերկացնում տեղական կոմիտեն. «Զարոց՝ ճարտար, բարոց՝ տխմա՛ր, որ կասեն, դո՛ւք եք: Կերե՛ք, Վանը կերե՛ք, ծովի ջուրն էլ վրեն խմեք... մարսե՛ք» (IV, 220): Մեկ այլ դրվագում Մուշեղ Բաղդոջանից դժգոհ Արամը ստիպում է Կոմիտեին մահապատժի որոշում հանել: Տեղորի չքողարկված փաստեր են Վանքի տերհոր ու նրա քարտուղարի սպանությունը, որը Մահարին վերագրում է նույն կուսակցությանը, հայտնի պետական գործիչ Գափաշյան Պետրոս բեյ-էֆենդի-հաջի աղայի սպանությունը և այլն:

«Դաշնակցության» գործիչների՝ Վանում և այլուր վարած քաղաքականության քննադատությունը, Մահարին վստահում է տարբեր հերոսների՝ հառարակ մարդկանց, Վանում պաշտոնավարող օտար երկրների ներկայացուցիչներին, կամ իրենց՝ հենց նույն դաշնակցության գործիչներին:

Ո՞րն է այս դիտակետի նպատակը: Մահարին ջանացել է ցույց տալ Վանում տիրող տարբեր հակասական մտայնությունները: Որպես գեղարվեստական ճշմարտություն նրանք երևան եկան կերպարների ու երևույթների ներքին էության ու այդ էության արտաքին դրսևորումների անհամատեղության, ճշմարտության երկուստեք գոյակցության ձևերով:

Կուսակցական վարքագիծը ներսից պայթեցնելու նպատակով Մահարին «մտածել» է տալիս ղեկավարներից նախ Իշխանին, զրկելով նրան և նրա հետ միասին՝ ողջ կուսակցությանը, իրենց գործի պիտա-

միության համոզմունքից. «...Նրանք, որոնք թողած տուն ու ծնողներ, անցել են սահմանը՝ իրենց կյանքը ենթարկելով վտանգի, մտել են այս քաղաքը հեղափոխության սերմեր ցանելու, օգնո՞ւմ են ժողովրդին: Պիտի կարենա՞ն լինել մի Մովսես այս ժողովրդի համար և տանել նրան մինչև երջանկության Քանանը: Յնորք չէ՞ դա» (IV, 287): Ինքնաքննադատությունը այս դեպքում գեղարվեստական մի ոճաձև է, որը կոչված է հեղինակի համոզմունքների հաստատմանը:

Իշխանը նույն հուսահատությամբ մտածում է Եվրոպայի դիրքի մասին Արևմտյան Հայաստանի տաճնապների հանդեպ. «հողվածներ ու լուսանկարներ, այսքանը՝ միայն», տանջվում է կուսակցության հանդեպ ժողովրդի տածած վախից: Ժողովրդի համար «մտրակը մտրակ է,—մտածում է նա,—և մի օր ժողովուրդը անպայման կասի. «Գնացեք, գնացեք ձեր եկած ճանապարհով» (IV, 288):

Ավելին, Իշխանի դառն դատողություններում ստեղծվում է անվստահության ընդհանրական պատկերը, որը վերաբերում է և՛ ժողովրդի ու կուսակցության փոխադարձ հարաբերություններին, և՛ գործի հաղթանակի անվստահությանը, որոնք կործանիչ են յուրաքանչյուր նախաձեռնության համար:

Մահարին հիշել է տալիս Արամին «Դաշնակցության» կողմից որդեգրված երգերը ու կասկածի տակ առնում դարավոր թշնամուն հաղթելու ռեալ հնարավորությունները*: Պակաս կարևոր չէ այս մտորումներից բխող այն եզրահանգումը, որը պատկանում է չգիտես Արամին, թե՞ հեղինակին. «Իսկ թուրքը չի երգում, գործի ժամանակ ի՞նչ երգ, նա գործ է անում, նա կոտորում է: Հայն է կոտորվում ու երգում մեռնելով» (IV, 287):

Մահարու՝ այսօրինակ էջերը կարելի է կարդալ երկակի՝ և՛ որպես գործի մերժում հիասթափված ղեկավարի կողմից, և՛ որպես հեղինակի, այսինքն՝ Մահարու կարծիքը նույն գործի մասին: Այստեղ երկարածիկ էջերի ընթացքում Մահարին «ծուլանում» է շեշտել, որ «մտածողը» Իշխանն է, «խուսափում» նրա ուղղակի խոսքից ու շարադրում մտքերը երկրորդ անձի միջոցով: Շարադրում է շահագրգիռ կրքոտությամբ, մերկայցման պաթոսով, որի կրողը, հոգեբանորեն, չի կարող

* Մահարին այստեղ բերում է երգի հետևյալ երեք տողը.

Թեև չունենք ո՛չ թուր, ո՛չ սուր, ո՛չ միգակ,

Մեր քահներով, մեր քահներով

Նրանց կանենք շանատակ... (IV, 287):

լինել գործի տնօրենը, որքան էլ հիասթափված լինի կամ երկմիտ: Իսկապես, «ո՛վքեր են իրենք» և «ի՞նչ եղավ արդյունքը», այս հարցերը կարող էր տալ Իշխանը, կարող էր տալ և Մահարի-հեղինակը, սակայն դրանց պատասխանը, այդ դաժան մեղադրականը՝ միայն Մահարին, մի արվեստագետ, որը գիտե մտածել ու խոսել իր բազմապիսի հերոսների ունակությունների, հոգեկան կարողությունների սահմաններում, նրանց լեզվով: Իսկ այստեղ Իշխանը մտածում ու մտածածը ձևակերպում է Մահարու դիրքերից, նրա լեզվով:

Նույնը կլրկնվի հարյուր էջ անց, երբ Մահարին կանդրադառնա դաշնակցության կատարած գործին և արդյունքին, ուր իսպառ «մոռանալով», որ մտածողը Արամն է, կմիջամտի. «Ու եղավ արյուն ու չեղավ ազատություն...» (IV, 399):

Առկա է նաև ափսոսանքի մոմենտը. «Նրանց էլ էր մայր ծնել...» և այլն, որը նույն պատկերի երկուստեք գոյությունն է, կյանքի երեվոյթի երկու կողմը:

Իսկ ի՞նչ կարծիքի էր թուրքական պետության առաջ եղբայրություն, սմեն ինչ բնական և ընդունելի ներկայացնող ու ձևացող «չեզոք» խավը՝ ի դեմս Պետրոս բեյ-հաջի աղա Գափամաջյանի: Նա գտնում է, որ այսպես կոչված «ծալրահեղ» գործիչները «համը հանել էին» իրենց սպառնագրերով, արտասահմանից գեներ ստանալու սկիզբ գործունեությանը և զինված ապստամբության կոչերով: Թվում է, թե Մահարին պետք է որ համաձայնվի այս տեսակետի հետ: Սակայն մի քանի տող անց նրա ատելությունը թրքամոլության ու ստորաքարշության դեմ վեր է խոյանում մորակող երգիծանքով. «Այս խնջույքը նշանավոր էր նրանով, որ այնտեղ ներկա պիտի լինեին ամերիկացի դոկտոր Աշերը, գերման ներկայացուցիչ հեռ Սիեռին և իտալական փոխ-հյուպատոս Սպորդոնը, որոնց առաջ հալ-թուրքական ավագանին իր համերաշխությունն ի ցույց պիտի հաներ և դեմ արտահայտվեր «օտարամոտ» խռովարարների, որոնք երկպառակություն են սերմանում թուրք պետականության և հալ հպատակության, հալ և թուրք ժողովրդի Ազատ, Հավասար և Եղբայրական ընտանիքում»⁵:

Մահարիական ծաղրի առարկա են դառնում «չեզոքներին» պատկանող երեք վաճառական՝ Օհաննես, Սիմոն և Փանոս աղաները, որոնք ազատություն և սպահովություն կցանկանալին, սակայն առանց ոչ մի

⁵ Գ. Մահարի, Այրվող ալգեստաններ, Երևան, 1966, էջ 188:

գոհաբերության իրենց՝ վաճառական դասի կողմից: Ծաղրի միջով անցնում է բողոքի ձայնը հայ բուրժուազիայի հասցեին՝ դասակարգ, որը չկատարեց իր՝ պատմական հարաբերականորեն առաջադիմական դերը հայրենիքի ազատագրման գործում:

Մհարին երբեմն համաձայնվում է «չեզոքների» բռնած դիրքի հետ և քննադատում «ծայրահեղներին», սակայն հակառակ ծայրից. եթե զինում ու զինվում էին, ապա ո՞ր էր այդ զենքը՝ թնդանոթների դեմ ատրճանակներ: Այս անգամ խոսում է Հակոբ Կանդոյանը. «Թերեմեզոնց տուն էի և լսեցի պարոն Փանոսի գանգառը. եղբա՛յր, ասաց, թուրք կատավարություն մեզ կմեղադրի, որ դրսից զենք կստանանք ընդհանուր ապստամբություն բարձրացնելու համար. հիմա, ասաց, երբ ի մի հավաքեցինք բոլոր զենքերը, պարզվեց, որ կռվողներն ավելի շատ են, քան մեր ունեցած թափանջաները: Ա՛յս էր դաշնակցական շեֆերի ավմուկ-իրարանցումը... (IV, 528): Այս հարցի շուրջ խոսում է նաև ինքը՝ հեղինակը, անելով իր տեսակետները քացահայտելու առումով կարևոր եզրակացություն. «...Բուլղարացի Գրիգորը հնարում էր առաջին հաշվական թնդանոթ, որը, ճիշտ է, գնդակ արձակելու գործում մի քան չարժե, բայց որոտալու տեսակետից ետ չի մնում իսկական թնդանոթից: Կարևորն արդեն որոտն է: Բուլղարացի Գրիգորը, խոհուն զինագետ՝ պահում էր մեծ գործի բնորոշ ոճը: Այո՛. կարևորը որոտն էր...» (IV, 542): Հարցի այսօրինակ արծարծումը վկայում է այն քանի մասին, որ Մահարին ի նկատի ուներ ազգային կուսակցությունները ընդհանրապես:

«Դաշնակցություն» կուսակցությանն իր հոգում գնահատում է նաև Ադրամարի կաթողիկոսական արքեպիսկոպոս Արսեն հայր-սուրբի քարտուղար Միհրանը. «Արյունով սկսեցին իրենց գործը, իսկ արյունով սկսած գործը միայն արյունով կվերջանա: Կալին ոսհմիրաներ, կալին գործիչներ՝ Ավետիսյան, Պետրոս և Մարտիկ, բայց նրանք երբեք ձեռք չբարձրացրին հայի վրա: Ո՞վ կմոռանա 1896 թվականը, հուլիսի երեքը, օրն երկուշաբթի: Ո՞վ կմոռանա Սեմերնյան յոթ եղբայրների մահատակությունը: Իսկ նրանց, յոթ կտրին եղբայրներին, մի հայ մայր էր ծնել: Հայո՛ց մայրեր, վայո՛ց մայրեր...»

Անցավ 96-ը, բայց կգա նոր մի 96, ժողովրդին չպետք է զինել բռնությամբ, ժողովուրդն ի՛նքը պիտի զինվի, չպետք է շտապեցնել նոր 96-ը, պետք է ժամանակ շահել, ի՛նչ կարող է անել մի ամբողջ պետականության դեմ մի Վան...» (IV, 104): Նաև վաճառա՛յրը. «Ազ-

գի փրկության գործը քոլոզականների կամ մի կուսակցության գործ չէ, դա ժողովրդական գործ է», իսկ կուսակցությունը պետք է դեկավարվի «գլխով, և ոչ թե սպառնական գաղտնագրերով» (IV, 97):

Այս՝ այսպես է, սակայն... Եթե Մահարին հավանություն է տալիս հայր սուրբի կարծիքներին, նրա՝ հայրենիքի ազատագրման թե պաշտպանության համար վանքի հարստություններից ոչ մի գումար չհատկացնելուն, ապա ինչո՞ւ է ներկայացնում նրան որպես փքուն խոսքերի և հոգևոր բարձր աստիճանին անվայել վարքագծի անձնավորություն: Մի՞թե սա չի նշանակում, որ հայ հոգևոր դասն էլ էր ձեռնպահ, կամ անճարակ իր՝ հայրենիքը փրկելու այլ ուղիներ նշմարելու գործում:

Եվ արդեն անսպասելի չեն դաշնակցության շնորհիվ հաստատացած, Հայոց Ջորի «Կոմիտեի» գլուխ կանգնած Մանասերյան Միհրանի հուսահատ մտքերը, թե հիմք չի ունեցել նրանց կառուցած տունը, որ կամայականությունն ու բռնությունն են եղել «երկանիվ այն սալը, որին Արամն անվանում էր դաշնակցություն»:

Մահարին «խոսեցրել» է նաև Դոկտոր Աշերին: Դիմելով օտարականի կարծիքներին, ջանացել է ցուցադրել «դրսի» կարծիքը Հայաստանի իրադարձությունների մասին: Աշերը խորհուրդ կտար «կյանքի կոչել դիվանագիտական ստրատեգիա, խաղաղ տարիներ շահելու, ուժ հավաքելու համար» (IV, 479): Այստեղից հասկանալի է դառնում նրա բացասական վերաբերմունքը հայ լեգեոններ ստեղծելու ծրագրին: Ըստ իր՝ այն, ինչ հերոսականի գումարվորում ուներ ոռոսական ցարիզմի դրոշի ներքո, Արևմտյան Հայաստանին հայտնվում էր «ուրբերգականի կերպարանքով»:

Տիրող կարծիքներից էր նաև, ասենք Օհանես աղայի բերանով, այն, որ «Դաշնակցությունը» «խաղացել է դգեզի բույնի հետ», որը վերջերս քննադատության կողմից անվերապահորեն վերագրվեց Մահարուն կեղծ տեսքով՝ դգեզի բնի հետ խաղացողը իբրև թե հայ ժողովուրդն էր: Այս հավասարության նշանի հետևանքը եղավ այն, որ Մահարուն վերագրվեց իբր 20—30-ական թվականներին իշխող այն մտայնությունը, թե հայկական ջարդերի մեղավորը հայ ժողովուրդն էր:

Վեպի վերամշակված տարբերակում Մահարին պարզություն է մտցնում չարաբաստիկ «դգեզի բույնի» ստիթով: Վեպի հերոսներից մեկը՝ դարբին Արաբոն, հակաճառում է Օհանես աղային, թե դգեզը՝ վայրենի է, կծու է և՛ բույնը խառնելու, և՛ չխառնելու դեպքում:

Այստեղ մենք մոտենում ենք «Դաշնակցություն» կուսակցությանը

ներկայացվող այն հաջցին, որն անցնում է ողջ վեպի միջով: Հայցը ձևակերպեցք Աշերի խոսքերով. «Վերջ ի վերջո դուք զինում եք ժողովրդին հարձակվելո՞ւ, թե՞ ինքնապաշտպանության համար»: Դատասխանը ստանալու համար դիմեցք Մահարու վեպին: Նախ, իրեն՝ կուսակցությանը պարզ չէր՝ պաշտպանվելո՞ւ, թե՞ հարձակվելու: Այսինքն ժողովրդի համար ամենաբախտորոշ հարցը թողնված էր ինքնահոսի, իսկ վերջին հաշվով լուծումը եմթարկվում էր Թուրքիայի տնօրինությանը: Դա միանգամայն պարզորոշ դրսևորվում է վեպի վերջին մասերում, երբ «հեղափոխական» լինելը մոռացած Իշխանը թուրք կառավարության պահանջով գնում է տարիներով երազված «խոռվությունները» հաշտեցնելու և այնուհետև հլու-հնազանդությանը Վուսյանի հետ միասին հանձնվում Ջոդեղի «ողորմածությանը»:

Ինչպես չիտեմք, կոիվը սկսեցին թուրքերը: Թնդանոթների դեմ՝ հրացաններ ու... ծաղրական պատկեր, Օհանես աղայի փոքր տղան ոռմբեր է շինում, իսկ բուլղարացին՝ թնդանոթ:

«Այրվող այգեստաններ» վեպը հայկական կոտորածների մեծ մեղադրագիրք է: Այն, ինչ կատարվեց թուրքական պետության կողմից հայ բնակչության դեմ, իր գազանային ու վայրագ տեսքով առավել դրսևորվեց անպաշտպան գավառներում: Մահարին նկարագրում է Կառապաշ, Գյադակ և այլ գյուղերի, նրանց շրջակայքում գտնվող վանքերի ոչնչացման ահավոր տեսարաններ: Եթե «դաշնակցությունը» նախապատրաստում էր քաղաքները այս կամ այն կերպ պաշտպանելու թե նախահարձակ լինելու համար, ապա ի՞նչ պիտի լիներ գյուղերում ու գյուղակներում բնակվող անզեն ու անպաշտպան հայ գեղջուկի վիճակը: Հայ բազմահազար գյուղացիությունը թողնված էր թուրքերի ողորմածությանը, որոնք և թալանեցին, կոտորեցին ինչքան՝ կարողացան, իսկ մնացածին թափոր առ թափոր քեցեցին հայոց քաղաքները՝ առաջացնելով խոճապ, համաճարակ ու քաղց: Նույնաման տեսարանների ենք հանդիպում Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպում:

Մահարին խոր անջրպետ է դնում, այսպես կոչված, նախապատրաստվող «հեղափոխության» ու ինքնապաշտպանության համար մղվող պայքարի միջև: Նա զարգացնում է այն միտքը, որ դաշնակցության գաղափարախոսությունը խորթ է եղել արևմտահայությանը և ներմուծվել է «դրսից»՝ ժողովրդական լայն զանգվածների պասիվության պայմաններում և լայն տարածում գտել միայն մտավորականության շրջաններում, որը շատ քիչ է հեղափոխության համար: Ավելին,

խորթ է եղել նաև հարուստ վաճառականության դասին (Օհանես, Սիմոն, Փանոս աղաները և ուրիշներ), հոգևորականությանը, որոնք հրաժարվում էին զենքի համար գումարներ հատկացնել (որի հետևանքով լույս աշխարհ են գալիս այսպես կոչված «քոլոզները»՝ տեղորի ճահապարհով փող հայթայթողները): Այս պատճառով Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցող իրադարձությունները ոչ թե դաշնակցության կողմից հղացած հեղափոխություն էին կամ ազատագրական շարժումներ, այլ մահապատժի դատապարտված հայ ժողովրդի ինքնապաշտպանական ճիգեր, որին միանում էր դարերով փաշիայված ազատության իդը: Այստեղից ծնվեց Մահարու ծաղրը՝ ոչ թե ազատության բաղձանքի, ինքնապաշտպանության համար մղվող պայքարի, անձնական հերոսության հասցեին, այլ այս բոլորը որպես «հեղափոխություն» ներկայացնողների դեմ: Ինչպես ճիշտ է նեք, կոտորածի դեմ կյանքի ու մահու կռիվի ելած վանեցիներին ճառ են հրամցնում, ուր կյանքը փրկելու կենսական հարցը ստանում է ճոռում տեսք: Պատահական չէ, որ վեսի հերոսների կուսակցական պատկանելությունը թծախնդիր քննող Մահարին Վանի պաշտպանության դրվագներում այդ հարցին չի անդրադառնում ու բնութագրում է՝ նրանց միմիայն անձնական բնավորության գծերով: Մահարին ուղղակի դրսևորում է իր տեսակետը. «Բացվել էր մի դարաշրջան, երբ չկար, գոյություն չունեին ոչ դաշնակ, ոչ հնչակ, ոչ արմենական, կար միայն կովող, մարտընշող վանեցի» (IV, 543):

Ինչպես ասվեց, Մահարին այն խոր համոզմունքին է, որ արևմտահայության ճակատագիրը պետք է տնօրինվեր իրենց՝ արևմտահայերի ձեռքով, բխեր տեղի ու ժամանակի շահերից և ոչ թե թելադրվեր Թիֆլիսից, ժնկից կամ այլ տեղից*: Այս հանգամանքը ծաղրով է Մահարու կողմից. «Ստիպված ենք (և մեր պարտքն է...) լուսաբանել, որ այն ժամանակ հայրենասերները գտնվում էին ահա վերոհիշյալ այդ քաղաքներում և ներմուծվում էին ի հարկի: Նրանք այդ քաղաքներում հրատարակում էին թթու-կծու հայրենասիրական թերթեր: Այս ներմուծվող գործիչներից և փորձիչներից շատերը մահատակվեցին հայրենիքի համար՝ հայրենիքը չտեսած: Հրաշք բան: Դեռ արձանագրված չէ մարդկային պատմության մեջ մի դեպք, որ մի երի-

* Այս հանգամանքը քննադատվել է հայ գրողների կողմից դեռևս XIX դարի կեսերից մինչև XX դարի սկզբները, մասնավորապես Հ. Պարոնյանի, Վ. Փափազյանի կողմից, ինչպես հրապարակախոսական, այնպես էլ գեղարվեստական երկերում:

տասարդ սպանվի կամ ինքնասպանություն գործի իր սիրած աղջկա համար, որի դեմքը չի տեսել...»⁶:

Այս տեսակետի գեղարվեստական «տնօրենն» են Արամ ու Իշխան փաշաների կերպարները, այն կիզակետը, որով քննում է Մահարին նրանց գործունեությունը Վանում:

Ըստ Մահարու, Արամ ու Իշխան փաշաների սխալը ծնվեց այն օրը, երբ նրանք եկան Վան. մի քաղաք, որը հարազատ չէր նրանց ու միայն վայր էր, որի վրա փորձարկվում է կուսակցության «ստրատեգիան»: Իրենք էլ չդարձան քաղաքին հարազատ: Հիշենք. «...նրան ժողովուրդը տվել էր Արամ փաշա կոչումը, և եթե չէին սիրում նրան, ապա վախենում էին, վախից՝ հարգում, վախից... սիրում» (IV, 291): Այստեղից էլ՝ անմեղ մարդկանց հանդեպ տեղորի ակտեր, տեղացիների սպասերում (Միհրան Մանասերյան, Գևորգ Մուրադխանյան, Դավիթ, Մարինե, Մաքրուհի և այլն), տեղական շահերի լրիվ անգիտակցում, նահանջ վճռական պահին. Արամը կռվի առաջին օրը մոռալ է, հոգնած, գլուխը կախ, նայում է վշտահար... «մի՞թե այս էր, որին ձգտել է ինքը երիտասարդական օրերից... դեմը պետություն, կռվողներ մի քանի հարյուր, գեները քիչ, փամփուշտը նույնպես...»* (IV, 470, 475, 483) և այլն:

«Այրվող այգեստաններում» ազգային-քաղաքական թեման հիմնականում արծարծվել է Դաշնակցության կուսակցության գաղափարախոսության ու գործունեության թեկունով: Ինչ խոսք, հեղինակին է պատկանում կիզակետի այս կամ այն ընտրությունը: Սակայն վատ չէր լինի, եթե Մահարին անդրադառնար նաև ազատագրական գաղափարներին ընդհանրապես, որոնք դարեր շարունակ գոյատևել են հալ ժողովրդի ընդերքում՝ անկախ դաշնակցության «ներմուծումներից»: Այս դեպքում պատմական ճշմարտությունը կերևար իր ամբողջությամբ: Մինչդեռ դաշնակցության քննադատության կիրքը կլանել է Մահարու ողջ ուշադրությունը և թեմայի զարգացումը տարել մի ուղղությամբ: Այս դեպքում չէր առաջանա այն թյուրիմացությունը, թե, իբր, Մահարին թերագնահատել է ազգային-ազատագրական շարժումները և չէր ծնվի այն կոպիտ սխալը, որի հետևանքով վեպում դրսե-

⁶ Գ. Մահարի, Այրվող այգեստաններ, էջ 176:

* Արամի համարյա նույն նկարագրությունը գտնում ենք Եկարյանի՝ Վանի պաշտպանության օրերին նվիրված հուշերում: Տես՝ «Հուշեր Արմենակ Եկարյանի»․ Գահիրե, 1947:

վորված դաշնակցության հանցանքը հաշ ժողովրդի առջև դառնում է հաշ ժողովրդի հանցանքը թուրք պետության առաջ⁷։ Մահարին թերևս կխուսափեր իրեն այն «միամիտների» թվին դասելուց, որոնք կարծել են, թե հաշ ժողովուրդը չէր վերապրի եղեռնը, եթե իրեն «խելոք պահեր»։ Մինչդեռ վեպի ազգային-քաղաքական թեման դրսևորվում է գիշատիչի ու զոհի հարաբերությամբ։ Սա այնքան էր բնական, որ չի շեշտվել Մահարու կողմից և, այնուամենայնիվ, նա վեպի էջերում տարբեր առիթներով անդրադառնում է հայության անապահովության հարցին, տարվա բոլոր եղանակներին դամոկլյան թրի պես կախված կոտորածների վտանգի մթնոլորտին, որով պայմանավորվում էր երկրի կյանքի ողջ ընթացքը, նրա հերոսների հոգեբանությունը, նիստ ու կացը։

Դոկտոր Աշերը, իր գրառումներում անդրադառնալով այս հարցին, գրում է. «...Եթե ճիշտ է այն պնդումը, թե «այն աշխարհում դրախտ, այս աշխարհում Վան», ապա պիտի ասել, որ այս երկրային դրախտում գործերը վարում են ոչ թե հրեշտակները, ինչպես երկնային Վանում, այլ բարձրաստիճան և շարքային սատանաները։ Այս սատանաները կոչվում են վալի, կայմակամ, փոլիս մյուդուրի, ասկյար և նման բաներ։ Հպատակների գործը չարքաշ և համառ աշխատանքով շինելն է, կառուցելը, տիրապետելի գործը՝ քանդելն ու ավերելը» (IV, 478)։ Խոսքը հայ-թուրքական ընդհարումների ժամանակ թուրքերի քարքարոտության մասին չէ, որը «օրինականացված» է եղել դարերի ընթացքում, այլ այն մասին, որ խաղաղասեր ու շինարար հաշը շեղացրել է երկիրը, իսկ թուրքը, սոցիալական հակասություններից «հեշտ» ձևով դուրս պրծնելու համար, հափշտակել, թուրք ընչագուրկ զանգվածների ուշադրությունը շեղել է կրոնական հարցերի վրա։

Վանում հայկական ջարդերի պարագլուխներից մեկը՝ Ջևդեդը, «քացատրում է» իրենց վայրենության ակունքը՝ հայերը հաշ են մնում։ «Ուրեմն հայերը հանցավոր են, որ հիշեցին իրենց հաշ լինելը, հայերը մեղավոր են, որ չեն մոռացել իրենց կրոնն ու ազգությունը», մտածում է դոկտոր Աշերը, ու իր իրավացիությունը ստուգելու համար հիշեցնում է Ջևդեդին, որ հայերը հնագույն ազգ են։ Ահա այստեղ Ջևդեդը դրսևորում է իր կուսակցության, նաև կառավարության ֆաշիստական գաղափարաբանությունը. «Հնագույն-նորագույն չկա, կա հպատակ

⁷ Տե՛ս «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1967, № 10, Մ. Մխիթարյան, Գրողը և պատմական ճշմարտությունը։

փոքրամասնություն: Ընտանի թռչունների մեջ սագերն այն իրավունքներն ունեն, ինչ հավերը, բադերն ու հնդկահավերը, սագերին նույնպես մորթում են, մաքրում և տապակում... ինչպես բոլոր մանր ազգություններին» (IV, 480):

Այս նույն գաղափարը, սակայն ոչ այնպես բացարձակ ցինիզմով, հայտնում է մյուսուրը Միհրան Մանասերյանին: Արևելյան շողոքոթությանը և քաղաքակրթությանը զինված պանթոքրիզմի նոր սերնդի այս ներկայացուցիչը «փիլիսոփայում» է, որ չկան երջանիկ հպատակներ, ուստի հայերը պետք է հաշտվեն ստեղծված վիճակի հետ, իսկ եթե ոչ... Այդ «եթե ոչը» պարզաբանում է խոսակցության մեջ մյուսուրի «ազատամիտ» կիներ՝ Նանան. եթե Միհրանը փոխի իր հավատը, ապա «կոտորածների (ընդգծումը իմն է—Ս. Բ.) ժամանակ նրան ոչ ոք չի սպանի...» (IV, 267): Եվ այս բոլորը՝ «խաղաղ» երկնքի տակ, պատերազմից ու եղեղնից տարիներ առաջ:

Իսկ ինչ արժեն վեպի այն դրվագները, ուր Մահարին նկարագրում է ոստիկանապետ Ագյահի «երթը» Վանի հայկական թաղամասերով՝ ամայություն, լուս սարսափ, մահազդ:

Թուրք ոստիկանության «գործունեությունը» հայ ազատագրական ընդվզումների դեմ դրսևորվեց դավաճան Դավոյի դրվագներում: Մահարին, ստեղծելով ժամանակին բնորոշ գրգռված մթնոլորտ, նկարագրում է այն հայ երիտասարդին, որի զնդակը հասնում է ոստիկաններով շրջապատված դավաճանին: Զլջալ է տալիս նրան իր սև արաբքի համար և շնորհում այն պատրանքը, թե մեռնում է ոչ թե հալի, այլ թուրքի ձեռքով: Արամին և ուրիշներին փոսից հանող ոստիկանների հրճվանքը Մահարին համեմատում է մարդակերների հրճվանքի հետ:

Արտառոց երագների վարպետ Օհանես աղայի հաճախակի գիշերային հյուրերն են նրան գերագույն տիաճություն պատճառող հայթորքական ընդհարումները՝ մղձավանջ, որն այնուհետև դեկլարարում է նրա վարքագծի նույնքան արտառոց դրսևորումները: Ավելին. երկրի արտոմա-քաղաքական իրավիճակը իր հոգեբանական կերտվածքով առկա է ոչ միայն Օհանես աղայի, այլև նրան շրջապատող շատ ու շատ հերոսների վարքագծում՝ «խնջույք ժանտախտի ժամին», մահապատժի դատապարտված մարդկանց հոգևոր (ուրիշ խնդիր, որ այս պայմաններում նրանցից շատերի բարոյական-քաղաքացիական էությունը կորում, պարտություն, որը պայմանավորվում է վեպում

հերոսների պատմականորեն հավաստիացված դասակարգային պատկանելությամբ): Մահարին, փաստորեն, հասնում է արտաքին կյանքի հոգեբանական դրսևորումների գեղարվեստական այն մակարդակին, որը թվում էր թե անհնարին է:

Մահարին նկարագրում է շեն Վանը, սակայն այստեղ չկա սուսահովություն՝ այգեստանները շուայ են, սակայն ամեն մի տուն, բացի շքամուտքից, ունի այգիների միջով անցնող փախուստի արահետներ, շուկան հարուստ է, սակայն ամեն մի խանութ՝ մի բերդ, որովհետև շատ թալաններ է տեսել երկիրը բռնագրաված ոսլիսից: Հրաձգություն է լսվում շուկայի ժխորում և տիրում է խուճապ, ահաբեկված մարդիկ փակում են խանութները: Միայն կյանքի դաժան փորձը կարող էր առաջացնել այդ վիճակը:

Եվ արդեն պատահական չեն թվում առաջին համաշխարհային պատերազմը հարմար առիթ դարձրած, մի ողջ ազգության ոչնչացման տարիներով մշակվող ֆաշիստական ծրագիրը իրագործող թուրք իթթիհատականների գործողությունները: Իզուր չէր նույն դոկտոր Աշերը Վանը համեմատում Վեզուվի հետ՝ Վեզուվը ծայրքեց: Պահպանելով պատմական հալացքը «Դաշնակցության»՝ հայ ժողովրդի ճակատագրում խաղացած դերի վրա, Մահարին գեղարվեստական միջոցներով հաստատում է այն միտքը, որ այդ կուսակցությունը չկարողացավ գրլխավորել ժողովրդի ազատագրական ձգտումները, որով նշանավորվեցին այլ ազգերի բուրժուական կուսակցությունները, մի պրոցես, որը սոցիալական հեղաշրջումներին զուգահեռ դեռ շարունակվում է մինչ այսօր:

Զնայած չափազանցություններին, Մահարին գերծ է վերագրումներից: Նրա ազգային-քաղաքական կոնցեպցիան դրսևորվում է «Դաշնակցության» «ուժ ունենալու, խելք չունենալու» բարոյական պատասխանատվության այն հարցադրումով, որը ընթերցվում է վեպի ողջ լայնքով. այն ո՞ր իրավունքով դաշնակցությունը հանձն առավ լուծել «Հայկական հարցը», եթե ո՛չ բարոյապես, ո՛չ ռազմական ուժով, ո՛չ դիվանագիտական ճանապարհով լուծել չէր կարող: Եթե հույս էր դրել «դրսի» օգնության վրա, ապա ո՞ր էր այդ օգնությունը: Եվ որքանո՞վ էր բանական այդ օգնության վրա հույս դնելը:

Մնաց հետևանքը՝ հրացաններ ու սուրճանակներ՝ թնդանոթների դիմաց, ամբոխ՝ զորքի դեմ և ամենագլխավորը՝ յուրաքանչյուր հայ-

կական վայր՝ քաղաքներ ու գյուղեր մեծ-մեծակ, ամեն մեկը իր ճակատագրի հետ:

«Այրվող ալգեստաններ» վեպում պատմական ժամանակաշրջանի կոնկրետ նկարագիրը պարունակում է և՛ Թուրքիայի՝ հայերի հանդեպ վարած բնաջնջման քաղաքականության, և՛ այդ պայմաններում ազգային «մայր» կուսակցության ու նրա ներկայացուցիչների գործունեության, և՛ լայն տարածում գտած բազմաթիվ իրարամերժ գաղափարների ու կարծիքների ռեալ պատկերը: Մահարու առաջ քաշած ժողովրդի ու կացության, ժողովրդի ու հեղափոխության, տիրակալի ու հպատակի, անձի ու պետության, հայի ու հայրենիքի հարցադրումները լուծվել են արևմտահայության կոտորածի ու տեղահանության փաստի պրիզմայում, որը դրել է իր կնիքը նրա հալածքների վրա, պայմանավորել դատաստանի վճռական ու խիստ բնույթը:

5

Վանը եղել է տոհմիկ առևտրական քաղաք: Դսրերի ընթացքում մշակվել-հղկվել է բնակչության սոցիալական տարբեր շերտերի նիստ ու կացը, նրանց գիտակցությունն ու հոգեբանությունը: Վեպի էջերում Մահարին բազմիցս անդրադառնում է քաղաքի բնակչության սոցիալական շերտավորումներին, ներքին վեճ մղում այն մտայնության դեմ, ըստ որի «վերը դրախտ, վարը Վանն» է եղել և սահմանազատում է իրարից այն ամենը, ինչը պատկանել է բնությանը և ինչը՝ մարդկանց:

Աշխարհի բոլոր քաղաքների նման, Վանը՝ շուալ բնության ներքո, միատարր չէր: Մահարին կեւորք-կեւկատակ գրում է, որ նա «բանգործ թողած՝ ուներ իր կենտրոնները» (IV, 322). կային Սրարք ու Նորաշեն թաղամասեր, ընդ որում «Սրարքում ապրողները կոչվում էին «կոտան կրծող արարքցիք», իսկ Նորաշենում՝ «աղբատ հպարտ նորաշենցիները» և, եթե բացարձակ սղբատներ չկային, ապա «կային հողե տներ, կային տներ, ուր անկողին չունեին և կքնեին շորերով. թաղիքների վրա, երեխաներ կային կիսամերկ և ոտաբոքիկ, որոնք կվազեին նախրի հետևից՝ թրիք հավաքելու, ձմռան թոնիրը տաքացնելու համար, ընչազուրկ գյուղացիներ կային...» (IV, 358):

Սոցիալական անհավասարության բեմահարթակ է դեպի շուկա տանող ճանապարհը, ուր երևում ու չքանում են «հարուստ վաճառականները սեփական սահմակներով կամ ազնվացեղ ափսնակներով*,

* Զիով շրջում էին միայն պետական գործիչները:

խանութպանները հետիոտն, հանդիսավոր ու անշտապ, իսկ արհեստավորները, հասարակ հագնված հյուսներն ու կահույքագործները և կոշկակարներն՝ արագաքայլ, մեծ մասամբ առանձին-առանձին, ամեն մեկն իր հոգւերի, իր մտադրությունների, ուրախությունների և տխրությունների հետ» (IV, 160): Սոցիալական անհավասարության բեմահարթակ է գաղթի ճանապարհը: Մահարին գրում է. «Նախ՝ շարժվեց հասարակ խավը: Ավելորդ խոսք, հասարակա՛կս որն է, հատուկը ո՞ր... Վանի մեջ բոլորն էլ լավ կապրեմ...

Այս այսպես է, բայց...

Բայց, այնուամենայնիվ, նախ շարժվեց հասարակը: Բոքիկ էրեխաների ձեռքին մի-մի կտոր հաց, նորածինները գրկներին, ինչ-որ կեղտակուր կապոցներ շալկած» (IV, 588): Իսկ «միջակը»՝ ձեռնասայլերով, բարձած կովերով ու բեռների տակ ճկած ավանակներով: Սայլերն ու կառքերը բարձր խավի հնարավորությունների սահմանում էին:

Եվ այնուհանդերձ այս անհավասարությունը չէ, որ դարձել է քրնդության առարկա: Այն կա, ներկա է, որպես առևտրական քաղաքի ուղեկից, որպես նրա բնորոշ գծերից մեկը:

Վեպի սոցիալ-հոգեբանական թեման լայն լուծում է գտնում Վանի առևտրական ու մտավորական որոշ շրջանների՝ ցեղասպանությանը նախորդող ժամանակահատվածի վաթք ու բարքի, ժամանակակից, համագգային բախտը որոշող հարցերի հանդեպ դիրքորոշման դրսևորումներում: Դա, մի կողմից, վեպի սյուժեի այն գիծն է, որի կենտրոնում գտնվում է Մուրադխանյան վաճառական տոհմը (այդ շրջագծում գտնում ենք նաև մտավորականության ու գյուղացիության ներկայացուցիչների՝ Գևորգ, Մխո՝ ընտանեկան, հասարակական ու անձնական հետաքրքրությունների մեջ, համախոհների ամուր շղթայում), և մյուս կողմից՝ Մանասերյան Միհրանի գիծը՝ սրտառոց ճակատագրի, անձնական կյանքի ու «հասարակական» գործունեության ոլորտներում: Մահարին կենտրոնացնում է իր ուշադրությունը մարդկային սոցիալական այն զանգվածի վրա, որի համար ոսկե հորթի պաշտամունքը և՛ կյանքի նպատակ է, և՛ հոգեբանություն: Ստեղծում է նաև մի այլ՝ Մխիթարի (Մխո) և Վանքի մեծ մոր (Մանասերյան Միհրանի մոր) ջինջ, ժամանակի գայթակղություններին չենթարկվող, մարդկային կայուն առաքինության աշխարհը՝ որպես նույն ակունքից ծնված գորշագույն պառկերի հակառակ մեծություն: Այսպիսով, շարժման մեջ է

դրվում կյանքի մի ողջ «ինստիտուտ»՝ իր ամենօրյա եռուզեռով, հույսերով, հուսալքություններով:

Նույն դավանանքին պատկանող մարդկանց հոգեբանությունը Մահարին դնում է ամուր սոցիալական հիմքերի վրա, այստեղից բխեցնում նրանց վարքագծի հիմնական ընթացքը: Այդ հոգեբանությունը միալար չէ, ժամանակի արագ ընթացքի մեջ այն ենթարկվում է փոփոխության, կրում պատմական դեպքերի ու անցքերի ազդեցությունը: Սակայն ազդեցությունն ասածդ ոչ թե վերափոխում է նրա հերոսներին, այլ լայն դրսևորումների հնարավորությունն ստեղծում նրանց համար: Որպես մարդկային բնավորություններ որքան էլ տարբեր են Մահարու վաճառական դասի հերոսները, նրանք մի կետում ցուցաբերում են համերաշխ միասնություն: Այդ կետը՝ անձնականի ու հասարակական-ազգայինի փոխհարաբերությունն է, որը բոլոր պարագաներում լուծվում է հօգուտ անձնականի: Ամեն զնով «չեզոք» մնալու Օհանես աղայի ձգտումը բուհ նման նստեցնում է նրան իր քյոշկում դիզված հարըստության վրա, դարձնում «անդամալույծ»՝ ազգի նակատագիրը որոշող պատմական իրադարձությունների համար, բարոյապես սնանկացած նրա եղբայր Գևորգ վարժապետին՝ Աղթամար վանքի տիրակալի ու նրա քարտուղարի սպանության մասնակից, Մանասերյան Միհրանին՝ քրոջ ընտանիքի որբության պատճառը և այլն: Ամեն ինչ արվում է հանուն հարստության, ընդդեմ խղճի, մարդկային արժանապատվության, առանց հաշվի առնելու դրա հասարակական արձագանքը՝ բացասական հետևանքներով:

Անձնականի ու հասարակականի բախման ընթացքում Մահարին գծագրում է սոցիալական այս խավի բարոյական կերպարը: Եվ այսպես՝ ընտանիքի ու հասարակության համար ավելորդ բեռ դարձած Գևորգ վարժապետը խփվում է պատահական գնդակից հերթական բաժակաճառ արտասանելիս, իսկ Մանասերյան Միհրանը դիրքերում կռվել «չուզեմալու», թե իր համաքաղաքացիներից վախենալու պատճառով դասալիք է դառնում ու բավարարվում վրեժով... թուրքի կատվից: Օհանես աղան, մի կերպ լիքկելով ոսկին, սչրում է այն ամենը, ինչ կյանք էր, կյանքի նպատակ ու լքում Վանք: Ի վերջո, հաղթանակած «անձնականը» կրում է մեծ պարտություն այն պահին, երբ կործանվում է «հասարակականը»:

Սոցիալ-հոգեբանական թեման լուծվել է ժամանակի պատմաքաղաքական իրադարձությունների հորձանուտում: Հետզհետե շիկաց-

ճելով իրավիճակները, Մահարին ստիպում է իր հերոսներին այդ իրադարձություններից դրդված կատարել արարքներ, որոնք պատահական չեն, այլ՝ ասարված կյանքի հանրագումար: Այսպիսով, այս երկու թեմաների ներթափանցվածության շնորհիվ բացահայտվում է այն կացությունը, որի մասին ժողովուրդը սիրում է ասել՝ «ձուկը գլխից է հոտում»: Ահավասիկ ազգի գաղափարախոսները, այդ գաղափարախոսությանը հսկված կամ հակառակ մտավորականության ներկայացուցիչները, ահավասիկ ազգի մեծահարուստները... Տխո՛ւր պատկեր:

6

Ինչպես ազգային-քաղաքական, այնպես էլ սոցիալ-հոգեբանական թեմաների բացահայտման խնդրին է ծառայեցվում վեսյի վավերագրական նյութը, թեպետ այն ունի մահ կոնկրետ նպատակ՝ «ընթերցողին դարձնել «վանեցի», ուր էլ որ մա ծնված լիներ, այնպես, որ մա ոչ միայն տեսներ Վանը, այլև **զգար...**» (IV, 10):

Կապուտաչյա, կանաչավարս գեղեցկուհուն՝ Վանին, Մահարին նվիրաբերում է ոգեշունչ մի ձոն, որը չի զլանում կրկնել այնքան անգամ, որքան ավելի ու ավելի է մոտենում նրա կործանման պահը.

«Ծովից ոչ-հեռու փովել է հնադարյան քաղաքը, որպես կանաչավարս հեքիաթական գեղեցկուհի, որպես հեքիաթ ու գեղեցկություն:

Այգիներ՝, այգիներ՝, այգիներ՝, խիտ, կանաչ, զարմանալի կանաչ այգիներ, բարձրաբերձ բարդիներով և բերքառատ մրգաստաններով, ուր հասնում է խնկանման վիթխարի մալաչեկ տանձը, մալաղեկն ու մեղրուկը, ուր բուրում է դալալի խնձորը, լեցվում են խաղողի ողկույզներն առաջին մայրության առատ ու լեցուն կրծքերի պես, սեթևեթ ու մատչելի հմայում է ծիրանը, ծանրանում է սերկևիլը, երգում է դամոնը, ոլորվում են այգիներում արահետները, խնկում են ծաղիկները, ու այս ամենի վրա շողշողում է վիթխարի մի արև, թավալվում ինքն իր վրա, մոլեգնում է, թափում իր ջերմ գրգիռն ու արեվային տարիանքը, և ապրում է աշխարհը, և ապրում է Վանը...

Տները՝ մեծ, փոքր, եվրոպական, ստիական, բազմաոճ ու քրահաճ, թաքնված են ծառերի ու ծառաստանների, այգիների ու այգեստանների մեջ: Քաղաքը հեովից նման է մի երկարաձիգ անտառի, ու մոտեցի՛ր, մոտեցի՛ր, նույն անտառն է, իսկ երբ ներս մտնես նրա կանաչ դարբասներից, տեսնես իրար խաչաձևող փողոցներն ու տները, քեզ հեքիաթ կթվա նրանց գոյությունը, ու դու կմտածես, որ, ուր-ուր է,

կցնդեն փողոցներն ու տները ու կման անտառը, առուները, կմասս դու:

Բայց կման փողոցները, կմայեն տները, կհոսեն առուները, կխշաւանայգեստանները, ու կապի աշխարհը, կապի Վանը» (IV, 54):

Մահարու պատկերած քաղաքը իր արտաքինով, առօրյա եռուզեռով, կենցաղային մթնոլորտով, բազմամարդ պատկերներով այնքան է կենդանի ու գունեղ, որ, իրոք, յուրաքանչյուր մարդ, ընթերցելով գիրքը, կարող է իրեն «վանեցի» զգալ: Մահարին կատարեց իր խոստումը, ստեղծելով, մի կողմից Վան քաղաքի պատկերը՝ իր քաղաքամեջով, Նորաշենով, Արարքով, Բերդով ու շուկայով, առևտրական-արհեստավորական խանութ-գործատեղերով, Այգեստանի փարթամ այգիներում թաղված անանուն ու անվանի տներով, հոգևոր-մշակութային կենտրոններով, պատմական վայրերով, մյուս կողմից՝ զգալ տվեց դրանց արժեքը պատմական ու այժմեական տեսանկյունից: Միաժամանակ կատարեց երկու դեր՝ նկարագրողի ու գնահատողի դերեր. եթե առաջին դեպքում մնաց «կանաչավարս գեղեցկուհու» հավերժ երկրպագուն, երկրորդ դեպքում, երբ անցավ նրա «օրերին ու վատակներին», դրսևորեց իրեն որպէս քննադատ: Հավերժական գեղեցկությամբ ու աստվածային բարիքներով լեցուն այդ քաղաքում մարդիկ պետք է որ ապրեին խաղաղ ու գեղեցիկ կյանքով, սակայն չկար խաղաղություն ոչ աշխարհում, ոչ քաղաքում, ոչ տանիքների տակ:

Բնության շուալ ներդաշնակությունը խախտված էր մարդկանց աններդաշնակ կացությամբ: Աններդաշնակությունը ամենուրեք էր. մարդկանց ուղեղներում բուն դրած հայ-թուրքական ընդհարումների, ջարդերի, սպանությունների, կողուպուտի օրվա լույսի պէս ռեալ հնարավորության մեջ, որը ծնում էր անլուծելի հակասություններ ու ենթարկում իրեն հասարակական-քաղաքական կյանքի, մարդկային բարաբերությունների, անգամ առօրյա կյանքի ողջ ընթացքը:

Վանի «տեսարժան» վայրերի նկարագրությունն էլ Մահարին տալու է կոչման ու իրական կացության հակասության հունով, միտում, որը ծայր էր առել Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրիում» և Բակունցի «Կյոռեսի» միջով հասել Մահարուն:

Նա նկարագրում է Վանի քերդը. «...ծանրանիստ, քարակոտ, ածղահա, շիկավուն, արևելքից-արևմուտք ձգվող ծանր ու վեհ մի վիթխարի, ասես միակտուր մեծ զանգված, կախարդական, քարաշեն հղկված դռներով, որոնք զարդարված են սեպագրերով և որոնք երբեք

ո՛չ բացվել են, ո՛չ բացվում, ատամնաձև ոլորուն պարիսպներով և խորհրդավոր անցքերով:

Հսկում է բերդը քաղաքի վրա և համր է ու լուռ ու չի արձագանքում ոչ մի ձայնի, ու քաղաքից ելնող ձայները կարծես մեռնում են նրա մոայլ, խաղական դարավոր ոլորտներում: Ու թվում է, որ նա օրգանական ոչ մի կապ չունի ապրող, լացող ու ծիծաղող քաղաքի հետ, ուրիշ աշխարհ է նա, մի հանելուկային, զարգանդելի քարե երեվույթ, որի վրա բարձրացող մարդը քար կդառնա, քարե արձան, իսկ նրա վրայով թռչող արծիվը ահավոր կոհնչով կընկնի պարիսպների քարե ժանիքներին, ինքն էլ մի քար...» (IV, 161):

Սակայն նույն այս բերդի՝ հինավուրց հաշկական քաղաքի պաշտպանության համար կառուցված այս վիթխարի ամրոցի, պարիսպներից են տեղում հաշկական շենքերը կրակի մատնող արկերը...

Հասարակական կյանքին վերաբերող նյութը Մահարին մշակել է նույն կոչման և սրդյունքի աններդաշնակության վերիշխող միտումով: Բերդից բացի, «հիշարժան ու տեսարժան հիմնարկներից» Մահարին ընտրում է կրթական օջախները: Դեպի ներքինը տանող ուղին կրկին սկսվում է «արտաքինից»: Մահարին մատնացույց է անում արժեքավորը, այս դեպքում՝ Վան քաղաքում գործող բազմազան տղայոց ու աղջկոց վարժարանները, սրանցից մեկի՝ Երամյան դպրոցի կարգ ու կանոնը, դասավանդման բարձր մակարդակը և այլն: Սակայն ցուցադրելով մտավորականության դասին պատկանող «գործիչների» հոգևոր կյանքի սահմանափակությունը, բանասիրությունների ու բամբասանքների մեջ ներքաշված նրանց կացությունը՝ քաղաքական պառակտվածության ֆոնի վրա, գրողն ստեղծում է բավականին տխուր պատկեր: Մանրամասների մեջ չի խորանում: Տիպականացնում է այն Երամյան դպրոցի և նրա տեսուչ Համբարձում Երամյանի օրինակի վրա: Մահարին այս դեպքում շեշտը դնում է նրա ոչ թե դաստիարակչական, այլ հասարակական-քաղաքական գործունեության վրա. չնայած «չեզոք են» հայտարարությանը, նա տհաճության աստիճան հաճոյանում էր օսմանյան պետականությանը: Երգիծական պատկեր ստեղծելու համար գրողը դիմում է «կուրություն-լուսավորություն», «կուրություն-հեռատեսություն» անհամատեղելիությանը: Բերենք մի օրինակ Երամյանի ու Հակոբ Կանդոյանի գրույցից, որի ընթացքում Երամյանը ջանում է ծածկել թուրք պաշտոնյային տված իր հերթական «վիզիտից»

ստացած տպավորությունները, իսկ Կանդոյանը՝ ամեն գնով կորզել այն.

— Այսպիսի ժողովուրդ չպե՛տք է կորչի... Ես արևի լույսի պես պարզ կտեսնեմ մեր ապագան: Վանը պիտի ապրի՛:

— Իհարկե՛, պիտի ապրի, իհարկե պիտի ապրի՛,—կրակի վրա յուր լցրեց Հակոբ աղան, միաժամանակ մտածելով. «Վա՛յ էն ապագային, որ դո՛ւ կտեսնես» (IV, 366):

Եվ կարծես շարունակելով իր այն միտքը՝ թե տեսեք, ովքեր էին տնօրինում ժողովրդի բախտը, Մահարին ցուցադրում է «տնօրինողներից» նրան, ով գիտակցաբար խաբում էր ինքն իրեն, հավակնություն ունենալով կասարել անհմարինը: «...Այն, ինչ Խրիմյան Հայրիկ բաց աչքերով Բեռլինի վեհաժողովի մեջ չկրցավ լուծել, Համբարձում Երամյան փակ աչքերով լուծեց, մեջեն դուրս եկավ: Հայկական հարց չկա հետ այսու, Հայկական հարցը լուծված է» (IV, 351),—ասում է ինքն իրեն Երամյանը: Ի վերջո Մահարին ցույց է տալիս նրա «հեռատեսության» մոթոսապաշտական էությունը. Երամյանը հեռանում է Վանից «դեպքերից» առաջ, փրկում իր կյանքը և ունեցվածքը: Իհարկե, Մահարին բաց չի թողնում պատշաճ աոիթը ու ... ծաղրում է. «Ի վնաս Սեդրակ աղայի, սուտն են, որ նավերի վրա գտնվող մկները ամենից շուտ են զգում վերահաս փոթորկի վտանգը և առաջին իսկ նավահանգստում փախչում են նավից: Ամբողջ քաղաքը, մի քանի օր, խոսեց իր ժամանակին, երբ պարոն Համբարձում Երամյանը Կովկաս մեկնեց՝ Բաթումի ճանապարհով Եգիպտոս անցնելու համար: —Քյուրը գիտի իր գործը, Վանի գլխին մի քան պիտի գա,—շշնջում էին ականջից-ականջ: Հօգուտ Համբարձում Երամյանի, ասում են, սակայն, որ վերահաս մրրիկն անտառում առաջինն առյուծն է զգում և պաշտպանվում է իր ասլաբանքում...» (IV, 408—409):

Գ. Մահարին դպրոցի տնօրենի գեղարվեստական կերպարը ստեղծելիս, բավականին շեղվել է բնորդից և, թերևս, ճիշտ կլինե՞ր այդ կերպարին մի նոր անուն տալ:

Վեսի վավերագրական նյութը ընդգրկում է կյանքի լայն ասպարեզ: Մինչ կավարտի Հակոբ Կանդոյանը «Հայրիկի երգի» «Վասուկուրականա՛ւա՛ն» բառը, անգոյությունից կհառնի անվերադարձ կորած մի աշխարհ՝ իր պատմական հուշարձաններով, տարվա տարբեր եղանակների տոնակատարություններով, սովորույթներով ու քարքերով, քաղաքի ամենօրյա եռուզեռով,—պատկերներ, որոնք ճկարագրված

են տաք գույներով, հումորախառն բառով. այստեղ և՛ ձոն է, և՛ հիացմունք, և՛ տխուր ծայրունք՝ անվերադարձ կորուստի շաղախով. «Եվ այնպես, ինչպես կույր Համբարձում Երամյանը տեսնում էր մեր սխրալի ապագան, այդպես էլ ես լսում եմ գալիք սերունդների ձայնը.— Ի՞նչ եղավ Վանը, ինչո՞ւ Վանը դադարեց Վան լինելուց, մի՞թե Վանը Արսեն վարդապետի մատի մատանի՞ն կամ Մուշեղ Բաղդշյանն էր, որ կորավ: Մատանին ինչ մատանի էր, այնուամենայնիվ չկորավ, կան մարդիկ, որոնք տեսել են այդ չարաբաստիկ մատանին Գևորգ վարժապետի մոտ, Մուշեղ Բաղդշյանը Թավրիզում ժամագործի արհեստանոց է բացել և կարգի է բերում Պարսկաստանի խանգարված ժամանակը...» (IV, 393—394): Իսկ Վանը...

Մահարու համար վավերագրականությունը հարազատ էր դեռ ինքնակենսագրական «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին» կտավներում: «Այրվող այգեստաններում» այն ստանում է այլ երանգավորում: Վավերագրական նյութը դադարում է անձնական տպավորություն լինելուց և թևակոխում դեպի օբյեկտիվ պատկերը, այսինքն, ըստ կացության մույն անձնական տպավորությունը, սակայն ստուգված, ճշգրտված, ընդլայնված, հնարավորին չափ մերձեցված իրականությանը: Եթե այնտեղ մանուկի, ապա պատանու տպավորություններն էին կազմում գեղարվեստական կառույցի հիմքը, ապա այստեղ, կյանքի փորձով իմաստնացած գեղագետի զըննող հայացքի տակ՝ կյանքի օբյեկտիվ փաստերի ընտրությունը: «Այրվող այգեստաններ» վեպի վավերագրական-փաստագրական բնույթը չէր կարող չազդել երկի կերպարային համակարգի վրա:

7

Մահարին իր վեպի բազմազան ու բազմապիսի գործող անձանց «բաժանեց» քաղաքի բնակիչների ու գրքի հերոսների: Այս «բաժանումը» ըստ էության չէր՝ սա բնակիչ է, իսկ սա հորինվածք (երկուսն էլ կարող էին հորինվածք լինել կամ Վանում իսկապես ապրող մարդիկ), այլ գեղարվեստական մարմնավորման տարբեր եղանակներով, վեպում նրանց հատկացված «դիրքով» ու «դերով»:

Ստեղծելով վեպի ճոխ պատկերասրահը, Մահարին ի մի բերեց այն փորձը, որ կուտակել էր հայ և համաշխարհային վիպասանությունը: Այս ստույգով որքան նորարար էր, նույնքան՝ ավանդական: Ավանդական, որովհետև կիրառեց կերպարային արվեստին հայտնի գեղարվեստական տիպականացման համարյա բոլոր միջոցները, նո-

րարար՝ որովհետև չհետևեց նրանց կուրորեն, այլ օգտագործեց միայն այն ու այնքան, ինչը ու որքան թելադրում էին գեղարվեստական մտահղացումն ու ճաշակը:

Վեպի գործող անձանց բաժանեց «հասարակ մահկանացուների» ու «կարկառունների»՝ ըստ վեպում խաղացած դերի, սակայն գեղարվեստական մարմնավորման տեսակետից ոչ մի խտրություն չդրեց նրանց միջև. հավասար բաժանեց կերպար ստեղծելու իր տաղանդը բոլորի վրա ու իրավացիորեն արձանագրեց՝ «որքան գործող անձ—այնքան հերոս»:

Վեպի վավերագրական բնույթը կանխորոշեց «կարկառուններից» ու «շարքայիններից» շատերի ունեւ անձնավորություն լինելու հանգամանքը: Ոմանց կերպարների վրա ծանրացավ ավելի, քան մյուսների, բաժանելով նրանց մեջ հասարակական-քաղաքական ու կենցաղային մթնոլորտ ստեղծելու «պատասխանատվությունը»: Սուաշնորդվելով «կարևորը գործն է, ոչ թե այս կամ այն գործիչը» սկզբունքով, պահպանեց շատերի սեփական անունները, սակայն շեշտեց նրանց Վսնում ապրող ու գործող անձնավորությունների ոչ թե կրկնօրինակը, այլ գեղարվեստական կերպար լինելու հանգամանքը՝ բուն գեղարվեստական միջոցներով: Եթե թվելու լինենք այս կարգի հերոսներին, ապա ստիպված կլինենք մեջքերել տասնյակ անուններ:

Բավարարվենք մի քանիսով:

Դաշնակցության եղյակը՝ Արամ, Իշխան, Վոսմյան, իրոք գոյություն է ունեցել ու գործել Վանում: Սրանցից վերջինը տեղացի էր, իսկ առաջին երկուսը՝ «եկվորներ»: Պատճառը սա է, թե Վոսմյանի իրոք «միջին գիծը»՝ Արամի ու Իշխանի «ծայրահեղություններին» հակառակ, այնուամենայնիվ նրա մարդկային նկարագիրը երգիծական չէ, չնայած նրան, որ Մահարին քանիցս անգամներ շեշտում է նրա «նույն սանդրի կտավ» լինելու հանգամանքը: Երգիծական տիպականացման է ենթարկվել Արամի կերպարը, որը առաջին անգամը չէ, որ երևում է Մահարու արձակ էջերում: Երգիծանքի հիմքը դրված է արդեն «Մանկություն» վիպակում: «Այլովո՞ւ ալգեստաններում» Մահարին մի կողմից կրկնում է մանկական տպավորությունները, մյուս կողմից՝ ավելացնում գծեր, որոնք բացասական կերպարին տալիս են ավարտվածություն:

Արամը բարձրահասակ էր, ուներ «ոլորում, սև կոտոշների նման բեղեր», կրում էր սև ակնոցներ, որոնք տալիս էին նրա դեմքին դա-

ծան արտահայտություն: Աղթամարի վանահայրը, բարձրացնելով հայացքը Արամի վրա, հանդիպում է նրա «դաշույնի մեհն սառն աչքերին»:

Մահարին նկարագրում է Արամին իբրև խղճից զուրկ մի մարդու, որի համար «միևնույն է, կացին, ատրճաճակ... գրավոր սպառնալիք», որն առաջնորդվում է «եթե երկու ճշմարտություններ չեն քայլում կողք կողքի, դրանցից մեկը պետք է ոչնչացվի» սկզբունքով: Արամի շուրջը ստեղծված են այնպիսի իրադրություններ, որոնք ավարտվում են ուղղակի կամ բարոյական ոճիր հիշեցնող արարքներով (Արամ—Աղթամարի դեպքեր, Արամ—Միհրսան Մանսուրյան, Արամ—Դավիթ, Արամ—Մաքրունի և այլն): Նրա, խոսքի ու գործի հակասությունը շեշտվում է թերևս նույն ուժով, ինչ կնամոլությունը («Վնասեր մարդուց ի՞նչ գործիչ, ջանքմ...» (IV, 235): Արամի աֆորիզմներից մեկը. «Մահից ես չեմ վախեցել և մենք բոլորս էլ դատապարտված մարդիկ ենք...» (IV, 293),—դրվում է հատուկ քննության: «Զվարճալի դեպքի» պատըրվակով Մահարին դիմակագերծ է անում Արամին. «Հողացավով հիվանդանում է Արամը, նրան պառկեցնում են ամերիկյան հիվանդանոցում: Մտնում է դոկտոր Աշերը... և ուզում է փորձել իր հիվանդի շղերը: Մանրամասն քննությունից հետո, նա իր հայերենով ասում է.

— Պարոն Արամ, դո՛ւն պիտի մեռնե՛մ...

— Ե՛ս պիտի մեռնիմ, թե՛ դուք,—հարցնում է սարսափահար Արամը:

— Դո՛ւն, դո՛ւն,—ճշտում է բժիշկը,—ես առողջ ես:

Արամն ուշաթափվում է» (IV, 317):

Եվ այնուհետև՝ գրողի եզրակացությունը, որը շարադրվում է դոկտոր Աշերի բերանով.

«— 'Իմն քաջ չես և դուն չես կրճար Վանը թուրքերեն ազատել...» (IV, 317):

Արամի կնամոլությանը նվիրված էջերը ինքնանպատակ չեն: Մահարին հերոսի այս գծի հետ է կապում այնպիսի իրադարձություններ, որոնք ի վերջո ստանում են համահասարակական նշանակություն: Այդպիսին է Դավիթի դավաճանության փաստը: Դեպքը այնքան է լուրջ, հետևանքները՝ այնքան դաժան, որ Մահարին նույնիսկ չի կատակում կատակ «վերցնող» արատը բացահայտելիս:

Արամը իր կարծիքների ու վճիռների մեջ կտրուկ է, երկար-բարակ դատելը կամ մտածելը շոշալություն է նրա համար: Յուրամոլություն

ու անձնական հաշիվը առաջին այն ազդակներն են, որոնցով առաջ-
նորդվում է «շեֆերից» ամենացայտունը: Բաց անելով հերոսի խո-
վահույզ ներաշխարհը, Մահարին այն եզրակացությանն է հանգեցնում
ընթերցողին, որ դաշնակցական գաղափարաբանության կրողները
իրենց նաև մարդկային նկարագրով արժան չեն եղել ժողովրդի բախ-
տը տնօրինողների կոչմանը, որի մոմենտիկներն են համարել իրենց:

Համապատասխանո՞ւմ է արդյոք Արամի կերպարը «բնորոշին»՝
Արամ փաշա կոչվող դաշնակցական շեֆին: Ինչ-ինչ գծերով՝ այո: Մա-
հարու հերոսը, ինչպես իր նախատիպը, «եկվոր է», «ոռուսահայ», խո-
սում է նրանց հատուկ առոգանությամբ՝ «...էդ է տաշշկահայերի տրա-
գեդիան» (IV, 89) և այլն: Սակայն հերոսի կյանքի «ներքին հոսքը»,
նրա մասնակցության չափը այս կամ այն հայտնի իրադարձություննե-
րի մեջ, անձնական կյանքի մանրամասերը և այլն, ստուգաբանության
չենթարկվելուց բացի, չեն էլ պահանջում այդ, որովհետև տիպակա-
նացման ուղին միշտ չէ, որ ընթանում է կամ համընկնում է ռեալ փաս-
տերի հետ: Ընտրությունը այստեղ ինքնուրույն մեծություն է, «վերա-
գրումները»՝ անխուսափելի*:

Մահարին ստեղծել է բախտախնդիր, անհեռատես, կարճամիտ
մարդու կերպար, որը համապատասխանում է վեպի գաղափարախո-
սությանը:

Մահարու միջամտությունները, երբ խոսքը վերաբերում է Արա-
մին, հատուկ և կծու են, անողոք: Ահա դրա օրինակներից մեկը. «Նա՝
նշանավոր գործիչը, գեղեցիկ կնոջ, կամ ընդհանրապես կնոջ առաջ
կարող է վերածվել սովորական, շարքային աքաղաղի,—կուկուլի-
կո՞ւ՜ն» (IV, 401): Զավեշտի հասնող ծաղր է Արամ-Մաքրունի տե-
սարանը, ուր մահվան առաջնությունը Վռամյանին ու Իշխանին զիջող

* Հերոսի ու նրա նախատիպի հարցին անդրադարձավ վեպի գրախոս Մ. Մխի-
թարյանը: «Գրողը և սխառական ճշմարտությունը» (տե՛ս «Լրաբեր հասարակական
գիտություններին», 1967, № 10) հոդվածում նա մեծ զայրույթով գրում է «գործիչ-
ներին մահարիական սարկավաճի վրձնով» նկարագրելու մասին. «Ազգային գործիչ-
ները բարոյագործի ու փառասեր բախտախնդիրներ են, որ սարսափ են ազդում ոչ
միայն իրենց հակաժողովրդական գործերով, այլև տեսքով... Արամ Մանուկյանի
երեսին նա (Օհանես աղան—Ս. Բ.) շարտում է. «Դու խիղճ չունես»: Կրակաճու-
թյանը հայտնի է, թե ինչ է գեղարվեստական կերպարը և ինչ «հարաբերություննե-
րի» մեջ է նա իր նախատիպի հետ՝ կուրորեն արտատպված պատճեն, թե՛ տիպա-
կանացում: Մահարու հերոսը դաշնակցական Արամ փաշան է առանց «Մանուկ-
յանի», որին հեղինակը «ծառայեցրել» է իր վեպի գաղափարախոսությանը՝ որսալով

Արամը ներկայանում է չքողարկված մորթապաշտության ու կեցված-
քանոլության պահին:

Դաշնակցական «եռյակի» մյուս ներկայացուցչի՝ «կարճահասակ,
թանձր մորուքով ու ճուր բեղերով», «դեմքը գունատ, նիհար ու օղուտ»
Իշխանի հետ է կապվում վեսի փայլուն դրվագներից մեկը՝ Աղթա-
մար վանքի թալանը, վանահոր ու նրա քարտուղար Միհրանի սպա-
նության տեսարանը:

Երևակայության հզոր ուժով Մահարին ստեղծում է մի տեսարան,
որի գեղարվեստական ճշմարտությունը այնքան է համոզիչ, որ ընկալ-
վում է որպես իրականության ճշմարտություն այն դեպքում, երբ
«նիշտն ու սուտը» թաքնված է պատմության գաղտնաբանում:

Մահարին այստեղ բաց է անում դաշնակցության հետ կապվող
վախի զգացումի ակունքները, «ամ ու սարսափ» տարածող կուսակ-
ցության գործունեության նկարագիրը, որը Չարենցի մոտ միայն ար-
ձանագրվեց: Մահարին բաց է անում փակագծերը ու հիմնավորում
այդ «ամ ու սարսափի» ակունքները ոչ միայն կուսակցության քաղա-
քականության ընդհանուր գծի մեջ, այլև նրա գործիչների անձնական
խառնվածքում: Այսպես, Իշխանը, որ Արամի պես ձգտում էր առաջ-
նության ու Վուսմյանի աջ ձեռքը լինելու դերով բնավ չէր գոհանում,
ձեռնարկում է Աղթամարի ահարկու գործը ոչ միայն «ձախ» լինելու,
այլև ավելի գործնական ու ազդեցիկ երևալու նպատակով:

Նախ՝ Մահարին ստեղծում է Աղթամար վանքի, ծովի կապույտում
սպիտակին տվող առագաստի, բարդու կատարին իր բնում մեկ ոտքի
վրա կանգնած արագիլի հրաշալի պատկերները: Եվ ապա, բնության
համատարած խաղաղությանը հակառակ՝ ներքին խռովքներով ու
տագնապներով լի դահիճների ու զոհերի կերպարները և, որպես
բնության ու մարդկանց, նաև հենց մարդկանց միջև առկա խոր հա-
կասության արգասիք՝ արագիլին ատրճանակով նշան բռնած Իշխանի
ձեռքը: Ողջ տեսարանը պարունակում է խոր ալլաբանական իմաստ:
Իշխանը հասկացնում էր վանահորը, որ նա այն հայն է, որը կարող
է արագիլ սպանել, հետևապես՝ նաև վանահորը, եթե սա չենթարկվի
իրենց պահանջներին, իսկ վանահայրը, իր հերթին, տեսնելով, որ Իշ-
խանը թույլ տվեց համոզել իրեն չսպանել «հայ» արագիլին, հանգըս-
տանում է ու ամրապնդվում իր դիրքերում:

գլխավորը, իրեն ազատ է զգացել մանրամասներում, և երևակայությամբ լրացրել
այն «քացերը», որոնք անհրաժեշտ էին գեղարվեստական կերպարին:

Եթե Մահարին Արամի ու Իշխանի անձնական նկարագիրը կերտելիս վեր հաներ նրանց հնավորությունների միայն ու միայն այս կարգի «բացերը», մենք գործ կունենայինք հրեշների հետ: Սակայն այդ չպատահեց: Մահարու այս հերոսները նույնպես «մարդիկ» են՝ օժտված բնավորության տարբեր գծերով:

Նրանք խորհել գիտեն, ծանրություն չեն և՛ սեփական, և՛ դիմացինի խոսքն ու գործը: Արամը, երբ բանը հասնում է «թաց գործի», իր մեջ երկու մարդ է զգում՝ իրագործողին և մյուսին, որը խորշում է իր արածից: Վռամյանը ընդհանրապես դեմ է Արամի ու Իշխանի «առ-մատակահանման» միջոցառումներին: Իշխանը բանաստեղծություններ է գրում, դիպուկ կրակող է: Երկուսն էլ ապրում են դեպքերի ոչ միայն արտաքին դրսևորումներում, այլև դրանց հոգեբանական վերապրումների մեջ, իրենց խղի ուրտներում: Եվ Մահարին «վատահում» է նրանց ոչ միայն Արևմտյան Հայաստանում դաշնակցության վարած քաղաքականության քննադատությունը, որն իրագործվում է ադ խղի դատաստանում, այլև ինքնաբացառումը, գործակիցների գնահատականը և այլն, որոնք, անտարակույս, պատկանում են իրեն՝ հեղինակին: Մինչ կավարտի Արամը Բլոդյանի «վերացմանը» նվիրված ծողովը, դառն դատողություններով տարված Իշխանը «կհասցնի» մտածել, որ Արամը «փշում է», որ իրենց գործը սխալ է, որ վախը մի գործոն է, որի հիմքը դրվեց նաև իր, Արամի ու կուսակիցների ջանքերով: Այսօրինակ ապրումներ է ունենում նաև Արամը: Մահարին դիմում է վերջինիս հուշատետրին, անքուն գիշերի նրա մտատանջություններին, որոնք վերաբերում են և՛ սեփական ճակատագրին, և՛ շարժմանը, և՛ գիտակիցներին. «ախր ինչո՞ւ Իշխանը Հիրն է գնում «խտովությունները հանգստացնելու»: Ի՞նչ զարմանալի առաքելություն,—գնալ, մարել այն կրակը, որը բորբոքել են տարիների, գուցե և դարերի ընթացքում: Մարել «կաշծե՛րը» (IV, 402): Եվ կամ, «Կյա՛նքը, կյա՛նքը...—թվաց նրան, որ մի ձեռք սեղմում է կոկորդը: Ի՞նչ է կյանքը, գործչի կյանքը: Նա հիշեց տասնյակ դեմքեր և անուններ, որոնց հետ նստել էր ու կանգնել, նարդի էր խաղացել, սուրճ խմել... Նրանք հիմա չկան: Ինչպես ընդունված է ասել, նրանք ընկան ազատության ճանապարհին և իրենց արյունով... և այլն, և այլն: Ազատության ճանապարհը չի փակվել, բա՛ց է ազատության ճանապարհը, նա նոր զոհեր է պահանջում: Եվ ահա հերթը հասել է իրենց: Ի՞նչ զարմանալի, ի՞նչ սարսափելի բան: Մեռնել և չիմանալ, թե ինչպես վերջացավ այն գործը,

որին դու տվիր քո... կյանքը: Մեռնել և դառնալ հողվածի վերնագիր, դառնալ նկար՝ կախվել սենյակների պատերից: Լավ հեռանկար է, խոսք չկա» (IV, 403):

Հերոսի հոգին բաց է ընթերցողի առջև, կարդա որքան կուզես՝ խղճի խայթ, ինքնամերկացում, ինքնադատապարտում... և այդուհանդերձ՝ ոչ մի համակրանք ո՛չ արած գործի, ո՛չ ապրումի նկատմամբ: Մահաբու հերոսները չեն ջանում արդարանալ, չեն էլ զարդարվում հայրենասիրական ֆրազներով, ինչպես անում էր Չարենցի Մազույթի Համոն. նրանք իրենց անձի ու գործի ամենախիստ դատավորներն են:

Չարենցի խոսքով ասած, նաիրյան «կարկառունների» կողքին «Այրվող այգեստաններում» լիաթոք ապրում ու շնչում են «շարքային» նաիրցիները, որոնց դերը վեպում թեև սահմանափակ է, սակայն անհրաժեշտ. քաղաքի արտաքինի հետ միասին սրանք կազմում են ընդհանուր կոլորիտը, շնչավորում նկարագրվող վայրերը՝ կյանքի կոչվելով այս կամ այն ազգագրական, կենցաղային առօրյա տեսարաններում: Մահարին՝ սրանց համարել է քաղաքի եթե ոչ «հրաշալիքը», ապա անբաժանելի մասը, յուրօրինակությունը (յուդանկարիչ Ջեթոտենց Արշակը, վաճառական Սիմոն Թութունճյանը, իրավաբան Հրանտ Գալիկյանը, փոստային ծառայող Յափունջենց Թիլոն, «Մանկություն» վիպակից ծանոթ Մանդաբուռույանը, մսագործ Միսոն, ինչևիցե Մարգարը և շատ ու շատ ուրիշներ, և սրանց կողքին, սրանցից «ամենանշանավորը»՝ Հակոբ Կանդոյանը, նույնպես ծանոթ «Պատանեկություն»):

Վեպի այս կարգի «հերոսների» հետ կապվում են զվարճալի պատմություններ ու պատահարներ, որոնք վեպի հյուսվածքում ստեղծում են կյանքի կենդանի հոսքի պատրանք: Մինչ կհասնի Օհանես աղան իրավաբան Գալիկյանի տունը, փողոցը կապրի լիառատ կյանքով. Խաչ-Փողանի պողոտա, դեմից դուրս է գալիս դերձակ Գրիգոր Աղա Պլնկոյանը:

— Բարի լո՛ւյս, Ախանես աղա:

— Աստու բարին, Գրիգոր աղա:

— Դո՞ր կերթաս:

— Հեչ: Ասի՝ քիչմ ֆռամ:

— Ջանքմ, էս ձյուն-ձմռնոցով ի՞նչ ֆռալ: Էրթանք, Էրթանք մեր տուն, մի-երկու փարթի թավլու խաղանք:

— Գրիգոր աղա, աջալա գործ ունեմ:

— Ջանքմ, էս ձյուն-ձմռնոցով ի՞նչ գործ: Էրթանք, Էրթանք, քեթթու դրած ձմերուկով պատվեմ (IV, 120):

Քիչ անց՝ հանդիպում «նշանավոր, կատակասեր, կատակաբան», վաճառական Սիմոն Թութունճյանին:

— Հավան պաղ է, Օհանես առա:

— Էլ մի ասե, Սիմոն աղա:

— Մի բան ասե՛մ, Օհանես աղա, շատ կարևոր բան...

— Ասա, Սիմոն աղա:

— Կասե՞ն՝ մոլլեն տանկցե...

— Է՛, Սիմոն աղա...

— Չէ, չէ, կատակ մի կողմ, լուրջ բան ասեմ...

— Ասա...

— Մնաս բարով... (IV, 120):

Այնուհետև Օհանես աղան կհանդիպի մագործ Միսակին, որը «սև, կենդանական սարսափով լեցված աչքերով այծի կոտորչից բլուճած» քաշում է նրան դեպի սպանդանոց.

— Կիրակի օրով էլ գործ չգտա՞ր,—մեղմ հանդիմանաճքով ասում է Օհանես աղան մագործին:

— Օհանես աղա, քե մեռնեմ, դու կիրակի օրով մսով կերակուր չե՞ս ուտե,—արդարանում է Միսոն (IV, 121):

Հետո՝ փոստում աշխատող Յափունջենց Թիլոյին, որը կարդում է բոլոր նամակները և, լուրեր տարածելուց բացի, «զարմանալի» հարցեր տալիս նամակների տերերին և այլն: Հակոբ Կանդոյանի հետ կապված համարյա բոլոր դրությունները կոմիկական են. դա լարվածության լայն լիցքաթափումն է, որը անհրաժեշտ է նման մի երկում, ուր ողբերգականը առկա է կյանքի բոլոր դրսևորումներում:

8

Նախատիպի ու գեղարվեստական կերպարի բարդ փոխհարաբերության օրինակ է «Այրվող ալգեստաններում» յուրովի տեղ զբաղեցրած Մանասերյան Միհրանը: Մահարու համար այս դեպքում նախատիպ է ծառայել իր քեռին՝ Տիգրանը, որի տանն է անցել գրողի մանկությունը: Ահա թե ինչ է գրում Մահարին «Մանկություն» վիպակում. «...Ծաբաթվա մեջ հագիվ մի երկու օր հյուր գնալի մեր տուն, մնացած ժամանակը ես ապրում էի տատիս մոտ: Մայրս ինձ համար Անուշ էր, տատս՝ մայրիկ... Բեռիս տարվա մեջ միայն ձմռան ամիսներին էր լինում տանը, մնացած ժամանակ նա գյուղ էր գնում և մի կողմից տըն-

տեսությանը էր զբաղվում, իսկ մյուս կողմից, ինչպես տառտ էր ասում, «դաշնակ կոմիտե էր...» (II, 9):

Այդ գյուղ ասածը՝ Հայոց ձորի Խեք վանքն էր. «Հայոց ձո՛ր, Հայոց ձո՛ր...»

Այնտեղ, մի բլրի վրա նստած էր Խեքի անգմբեթ վանքը...

Մորեղբայրս գնել էր վանքի բոլոր կալվածների երեսը երեք տարով...»,—կարդում ենք «Մանկություն» վիպակում (II, 17), իսկ «Այրվող այգեստաններում» «Զիավորը Միհրան Մանասերյանն էր, նույն ինքը Հայոց Ձորի «կոմիտեն», Խեք վանքի և նրան պատկանող կամ ոչ-պատկան հողերի տերը» (IV, 245):

Մորեղբոր շուրջ պտտվող այն խոսակցությունները, թե իբր վերջինիս ձեռքով են հաշվեհարսրդ տեսել զրոյի հոր՝ Գրիգոր Աճեմյանի հետ, հաստատվում է ու նկարագրվում որպես եղելություն: Վանքապատկան հողերը սա գնում է այն գումարով, որ ստացել էր որպես վարձ՝ դաշնակցությանը «հատուկ ծառայություն» մատուցելու համար: Մահարին կրկնում է գաղթի տեսարաններից այն պահը, երբ իր քեռին մտնում ու քրոջ որբերին անտեր-անտիրական թողած փրկում է իր մաշկը և այլն: Այսինքն՝ երկու վեպերում սյուժեի որոշ գծերով համընկնող այս կերպարը ունեցել է նույն նախատիպը, և, ինչպես թվում է, այս կրկնվող դրություններն են այն իրական փաստերը, որոնց վրա հիմնում է Մահարին իր գեղարվեստական կառույցը: «Մանկության», ապա «Պատանեկության» էջերում Մահարին միայն ստիթից առիթ է հիշատակում իր մորեղբոր հետ հանդիպումները, փոխհարաբերությունները, որոնք հապճեպ են ու թուուցիկ: «Այրվող այգեստաններում» նա ինքնուրույն կերպար է, կյանքի ճշմարտությունից դեպի գեղարվեստական ճշմարտություն ձգվող հոգեբանական փալլուն վերլուծություն:

Միհրան Մանասերյանի հետ է կապվում դաշնակցության գործունեության ոչ թե արտաքին՝ քաղաքական, այլ ներքին՝ բարոյա-էթիկական ազդեցությունը: Միհրանը այդ ազդեցության զոհն է: Արտաքնապես բարեկեցիկ կյանքի խորքում ծավալվում է ողբերգություն, որի ակունքը մարդկային, դարերով ընդունված բարոյականության խախտումն է, իսկ խախտման հովանավորող կազմակերպիչը Արամն էր: Գործողությունը կատարված է, Մահարին պատժում է հերոսին խղճի խայթով, գեշ արարքների (Միհրան—մյուտուր—Նանա, Միհրան—Քարմիլե, Միհրան—Վանի պաշտպանություն, Միհրան—մայր, քրոջ ընտանիք) շարանով, որոնք վկայում են մարդու մեջ մարդկային կործան-

ման, գործած առաջին ռճիրից դեպի երկրորդ, երրորդ... տասներորդ ռճիր, դեպի անխուսափելի անկում տանող ուղու մասին: Մահարին այստեղ հանդես է գալիս որպես բարոյախոս և դատապարտում հերոսին բարոյականության մույն ոլորտում, որի արգասիքն են հերոսի տանջվող խիղճը (դրանից մա «բոլորովին շաշմիշ է եղել, այսինքն՝ խելքը թոցոյել է»—IV, 634), նրա մոր՝ Մեծ Խաթունի, հոգում կայացած դատավճիռը («Սև լիներ էն օր, որ քեզ աշխարհ քերի, թույն դառնար էն կաթ, որ ես քեզ տվի» —IV, 576), և ապա՝ «Թող սպանեին, ավելի լավ է նահատակ լինել, քան վախկոտ» (IV, 634):

Միհրանը որքան կոնկրետ, ռեալ անձնավորություն է, նույնքան էլ՝ գեղարվեստական կերպար: Մահարին վերցրել է կյանքից պատրաստի տիպ, հավաստիացրել նրա ներկայությունը վեպում հոգեբանական վերլուծություններով: Հերոսի մասին առաջին իսկ տեղեկությունները հայտնելուց հետո («Թուխ, միհար դեմք, փոքրիկ, կարճ քեղեր»)՝ իր ձիուց ոչ բարձր այդ անձնավորությանը Մահարին «քնեցնում» է, որպեսզի երագի՞, թե՞ մղձավանջային տենդի միջոցով բաց անի նրա ներքին աշխարհը ընթերցողի առջև և Միհրանի հետագա արարքները բացատրի հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած, տազնապներով ապրող մարդու հոգեբանությամբ: Այսինքն, Մահարին կյանքի իրողություններից ընտրում է այն թեժ պահը, երբ անձը դրսևորվում է իր՝ բնատուր ու սոցիալ-պատմական գործոններով պայմանավորված բնավորության գծերով, դրսևորվում է մինչև վերջ, անգամ անսպասելի մաս իր՝ հերոսի համար: Միհրանը այդպես էլ չի կարողանում բացատրել, թե ինչո՞ւ արևի խավարումի պահին ինքը խելակորույս տրվեց Նանային, իսկ երբ արևը կրկին զրափեց իր տեղը գեմիթում, ուզեց սպանել նրան. ինչո՞ւ քերեց տուն թուրքի կատվին ու անունը դրեց Նանա:

Մյուս պահը, որ թերևս անձի, լայն առումով՝ բարոյականության փորձության առիթ էր, Վանի ինքնապաշտպանության կոիվների օրերըն էին: Բոլորը չէ, որ դիմացան այդ փորձությանը. ինչպես ասվեց. Սրամը դրսևորեց իրեն ամենավատ ձևով, նույնը պատահեց Միհրանի հետ: Համընկնումը պատահական չէ: Սա Մահարու այն մտքի գեղարվեստական դրսևորումն է, ըստ որի «հեղափոխություն» որոտացողները ու նրա անունից ռճիրներ գործողները չէ, որ պաշտպանեցին հայրենիքը. հերոսամարտի կանգնեց ժողովուրդը, իսկ Միհրանը կողավեց իր տանը, դասալիք դարձավ: Ոչինչ այլևս չէր կարող փրկել նրան:

Սեփական արարքները դատապարտող Միհրանը մնում է ցածր նկարագրի մարդ, որովհետև, անգամ զոջումի պահին, լքում է մորը ու այն որբերին, որոնց մեղքը ծանրացած էր իր խղճին: «Վանը դատարկվում է: Երբ Միհրան Մանասերյանի տանը վաղ առավոտյան վերջանում էին գաղթի կամ նահանջի նախապատրաստությունները, այգու դռնից ներս մտավ այրիացած քույրը, իսկ նրա ետևից՝ չորս որբերը, ամեն մեկի ձեռքին մի փոքրիկ կապոց: Միայն ամենամեծի՝ աղջկա ձեռքին ոչինչ չկար, որովհետև նա ճանապարհին դեն էր գետել իր թեթև կապոցը, լացել էր ու երգել առանց բառերի, առանց բառերի, որովհետև նա հոր մահից հետո կորցրել էր խոսելու, անգամ մտածելու ընդունակությունը: Բայց նա պահել էր մի՝ եթե ոչ զգալու ընդունակություն, գոնե բնագոյ: Այդ բնագոյով էլ նա երբ տեսավ իր մորեղբորը, վախեցած թռչունի նման կոնչաց և երկու ձեռների տալը մատներով չանչեց նրան:

Միհրանը մոռացվեց ու չտեսնելու տվեց, սակայն հասկացրեց ի լուր ամենքի, որ գաղթ է ու փախուստ, որ ոչ ոք հույս չպիտի դնի մյուսի վրա, որ ամեն մարդ, մեծ-փոքր, միևնույն է, պետք է մտածի իր գլխի մասին: —Կյանքի, մահու խնդիր է, ջանք, —ասաց նա» (IV. 689):

9

Դասական վիպասանության օրինակով Մահարին իր վեպի կենտրոնում դրեց Մուրադխանյանների գերդաստանի ճակատագիրը:

Ինչպես սովեց, Մուրադխանյանների տոհմը արդեն 30-ական թվականներին կարող էր վեպ դառնալ՝ «Գուրգեն խանի տոհմը» վերնագրով: Սեփական անվան ու Մուրադխանյան ընտանիքի պատմության համընկնումը պատահական չէր: Ահա թե ինչ ենք կարդում «Պատանեկություն» վիպակի «Պանտիչ» գլխում. «Մեր տոհմի վերջին կաղնին է Պանտիչը: Մեր պապերը բազրգյալներ են եղել Պարսկաստանում. բարձել են խորմա ու խալի ուղտերի վրա ու քարավաններով ճանապարհորդել են քաղաքից քաղաք: Աճեմների երկրում:

Բայց ահա Մուրադխանը գաղթում է Աճեմստանից և իր բնակությունն է հաստատում Բզնունյաց ծովի եզերքում, Վանում:

Եվ նա կոչվում է Աճեմ-Մուրադխանյան» (II, 163):

Իհարկե, «Այրվող ալգեստանների» Մուրադխանյանները ոչ մի կապ չունեն վերոհիշյալ Աճեմ-Մուրադխանյանների հետ, սակայն...

կրկին առկա է «ապրված նյութը», հնարավոր նախատիպերի գոյությունը:

Ելակետ ունենալով վաճառական բոլոր խավերին բնորոշ հարբատանալու միտումը, Մահարին քննում է նրանց հոգեբանությունը, փորձաքար դարձնելով ժամանակի քաղաքական վիճակը: Եվ ի՞նչ: Տարբեր պատճառաբանությամբ, սակայն նույն համառությամբ, հայ վաճառականությունը միահամուռ դեմ է եղել «հարաբերությունները սրելուն», գործնական քայլերին՝ ընդհանրապես: Կորցնելու բան ունեցողները ավելի զգոն են եղել: Սակայն Մահարին թույլ չի տալիս նրանց վարքագծի դասակարգային հոգեբանությամբ թելադրված մղումների այլ ընթերցման անգամ կասկած, թեև վեպի հերոսներից շատերը «սիրում» են խոսել հայրենասիրության կամ այլ բարձր թեմաներով: Հայրենիքը, Վանը, խաղաղությունը, ապահովությունը և այլն, և այլն՝ այն բաղձալի իրավիճակներն են, ուր կարող է գոյանալ... առևտուրը: Այս հոգեբանությունն է թելադրում մեծահարուստ Գալիամաջյանի (Հաջիբեյ-էֆենդի) պահպանողականությունը, իսկ ըստ էության՝ ազգադավության պատրաստակամությունը, սրանով է պայմանավորվում Սեթի վճռականությունը, Օհանես, Փանոս, Սիմոն աղաների մտափոխությունները «ի՞նչ անել» հարցի վերաբերյալ: Մահարին անողորք պատում է այն դիմակը, որով քողարկվում էին այդ ծանր տարիներին նյութական կամ մտավոր առևտրականները: Իհարկե, նա չի զրկում իր հերոսներին հայրենասիրության այն «տոկոսից», որը բնական է անգամ իր բունը կամ որքը ճանաչող ու սիրող թոչունին կամ կենդանուն: Սակայն, երբ անձնականն ու ընդհանուրը բախվում են, հաղթանակողը միշտ անձնականն է:

Սոցիալ-հոգեբանական թեմայի առանցքը, սլասլիսով, դառնում է ոսկու (անձնականի) ու հայրենիքի (ընդհանուրի) զսլալիարի ճկուն փոխհարաբերությունը, որը փորձարկվում է տարբեր հոգեբանության տեր, տարբեր կամ նույն խավերին պատկանող հերոսների ճակատագրերում:

Վեպի առաջին իսկ էջերից Մահարին նշում է ոսկու նշանակությունը Օհանես աղայի կյանքում: Որդու ծննդյան առթիվ, Մուրադխան պասլի նկարի առջև նրա հեթանոսական պարը ինքնագոհության պար է, կարծես, հաշվետվություն, թե տեսեք, Մուրադխանյան վաճառական տոհմը բարգավաճում է իր՝ Օհանեսի շնորհիվ: Մի հիացական վիճակ, որը երբեք չի բաժանում հեղինակը. նորածինը՝ «փափուկ շորերի մեջ

փաթաթված այդ ճշացող զանգվածը», Օհանես աղային ապրանք է թվում, ու ինքը «ծանր ու թեթև է անում՝ որոշելու համար արժեքը» (IV, 12), եղբոր՝ Համբարձումի, մահվան լուրը նախ շարժում է նրա միտքը՝ «հո փող չի՞ ուզում այրին», առավոտ լուսո վեր կացած Օհանես աղան քթի տակ մրմնջում է, հայտնի չէ, աղոթո՞ւմ, թե՞ հաշիվ է անում,—միջամտում է Մահարին: Սա դեռ քիչ է, հեղինակը ստեղծում է մի տեսարան, որը, եթե կամենայինք համաշխարհային գրականության հետ զուգահեռներ անցկացնել, կարելի կլիներ համարել Բալզակի գրչին բնորոշ: Դա Օհանես աղայի ու ոսկու տեսակցության տեսարանն է. «Խորին գիշեր է: Պատուհանների դեմ կանգնած երկու անշարժ բարդիների արանքից նայում է լուսնի մահիկը: Բայց Օհանես աղան չի նայում մահիկին, նա նայում է ջրհորի մոտ նստած քարե սանդիկ, որի մեջ կորկոտ են ծեծում: Զարմանալի բան. նրան թվաց, որ սանդի մոտ մեկը կանգնած է: Մոթ է, անհմար է որոշել իրերը, օրինակի համար, ջրհորի մոտ չի երևում դույլը, բայց սանդը երևում է, սանդի մոտ՝ մի սուվեր... Մի ասրսուռ է անցնում Օհանես աղայի մարմնով, և նա ետ է քաշում գլուխը: Հետո նա մոտենում է պատի մեջ փորված մեծ մուսանդարային, սերթուկի ծոցի գրպանից հանում է բանալիների մի փոքրիկ փունջ և առանց սխալվելու ընտրում է նրանցից մեկը, բացում է պահարանի դուռը, ապա դողդողացող ձեռքով վառում է լուցկին և վառում կողքի սեղանի վրա դրված երկու շամդաններից մեկի մոմը: Մոմի լույսից բոցավառվում են մուսանդարայի դարակների վրա դրված արծաթե, ոսկե և ոսկեջրած իրերը—սկուտեղներ, պնակներ, բաժակակալներ և բաժակներ, գդալներ, պատառաքաղների խրձեր, թանկարժեք հախճապակյա արձանիկներ, ոսկերչական զարդանկարներով արկղեր, արկղիկներ, տուփեր, տուփիկներ... Օհանես աղան տնքաց կարծես ատամնացավից և երկու ձեռքով վարի դարակի խորքից դուրս քաշեց մի հասարակ, փայտյա արկղ: Մի ուրիշ բանալիով բացեց արկղը և կափարիչը բարձրացրեց: Ամեն օր, օրվա մեջ մի քանի անգամ, նա իր երևակայության աչքերով տեսնում էր այս արկղը և նրա բովանդակությունը՝ երբ ասում էր, —«կանխիկ դրամ չունեմ, դրամագլուխը շրջանառության մեջ է... անունս ալ վաճառական...»:

Նա մատները խոթեց ոսկիների մեջ, նորից տնքաց և սկսեց մեկ-մեկ հաշվել հինգ հարյուր ոսկի, կողքի սեղանի վրա՝ իրար վրա նետելով: Երբ վերջացրեց աշխատանքը, նայեց սեղանի վրա գոյացած

կույտին, վերցրեց արկղը, ծանր ու թեթև արեց, նորից տեղը դրեց և ատամների միջից մոմռաց.

— Չպիտի տամ, իմ ձեռքով այսքան ոսկի... թող զարնեն, սպանեն... ավազակներ, փարա մ'ալ չեմ տա...

Նա զգաց, որ ճակատը թրջվեց սառը քրտինքով: Նայեց ժամացույցին, ճակատագրական ժամից տասը րոպե էր պակաս: Սենյակի մի խորշից մի ճոխ ճռաց և կարծես վախեցած՝ սսկվեց: Ո՛վ հնարեց գիշեր կոչվածը: Մի՞թե աստված մտահոգվել է գողերի և այդ քոլոզների գործի հաշողության համար... ցերեկով նրանք չէին համարձակվի... Տանել այս կույտ ոսկին և դնել սանդի մեջ, ո՞ւմ համար, ինչի՞ համար... իր տարիների աշխատանքը: Եթե ազնիվ գործի համար է, ինչո՞ւ չեն գալիս օր-ցերեկով՝ տուն կամ խանութ,—Օհանես աղա, հանուն ազգի փրկության՝ այսքան ոսկի տուր... Օ, նա տեղնուտեղը կհաշվեր պահանջված գումարը... Իսկ այս ի՞նչ ձև է, սրիկայական, ավազակային ձև... Քոլոզ... ք...

— Փարա մ'ալ չեմ տա,—բարձրաձայն գոչեց Օհանես աղան և մեքենայաբար նայեց ժամացույցին: Նա արագ-արագ ոսկիները նորից լեցրեց արկղը, ծածկեց կափարիչը, փակեց և հրեց արկղը մուսանդարայի խորքը: Հետո փակեց մուսանդարան, կոնակով կանգնեց մուսանդարայի դեմ, ձեռները պարզած աջ ու ձախ, կարծես պաշտպանելով այն հարձակվող թշնամուց:

Այդ միջոցին այգուց լսվեց հրազենի երկու չոր պայթյուն:

Մոմի լույսը հանկարծ կարմրեց, հետո անհետացավ Օհանես աղայի աչքերից: Իսկ երբ ուշքի եկավ, հասկացավ, որ մոմի լույսն անհետացավ նրա աչքերից, որովհետև նա հիմա կպել է մուսանդարային ամբողջ մարմնով, դեմքով և իր պատկառելի փորով: Ուրեմն նա շուտ է եկել: Ուրեմն նա կենդանի է: Կրակոցն իրեն չի վերաբերում» (IV, 65—67):

Նման «նվիրվածություն» Օհանես աղան չի ցուցաբերում ոչ ոքի և ոչնչի նկատմամբ:

Իհարկե, Մահարին բաց չի թողնի կատակելու, կոմիկական դրություն ստեղծելու հնարավորությունը: Մութ գիշերով, այգու խորքում Օհանես աղան փոս է փորում, որ թաղի սափորի մեջ լցված ոսկին. «Նա բահով դուրս շարտեց թաց հողի վերջին կոշտերը, կոացավ, նորից նայեց հորի, ավելի շուտ՝ փոսի հատակը, ոչինչ չտեսավ, խավարից բացի: Նա վեր կացավ, բահը հեռեց տանձեմուն, հողոտված

ծնկները թափ տվեց և թմրած ոտներով քայլեց դեպի առուն: Այստեղ էր, որ նրա կաշվի տակ հազարավոր մրջյուններ խլրտացին, վազեցին եւ ու առաջ: Սափորն այնտեղ չէր:

— Յա՛,—սուես աղթոց առա՛վ Օհանես աղան և լսեց իր ձայնը:— Զա՛ր սատանա... ապունակնե՛ր տարան...» (IV, 445):

Ինքը, որ գիտեր ուշաթափվել ոսկու վրա, որդու մահվան լուրը ստացած մոր ուշաթափության տեսարանում ի հայտ է հանում իր կյանքի սկզբունքներից մեկը՝ «...շատ հուզվել առողջության վնաս է...» (IV, 139). իհարկե, բոլոր այն դեպքերում, երբ իր հարստությունն ու ապահովությունը վտանգի տակ չեն: Իսկ հակառակ դեպքում... Հինգհարյուր ոսկուց զրկվելու միտքը մղում է նրան մի արարքի, որը կարող է հերոսություն համարվել: Օհանես աղան այցելում է դաշնակցության երեք շեֆերին ու մահվան ահը սրտում մերկացնում նրանց:

Օհանես աղայի «մտերիմները»՝ Փանոս ու Սիմոն աղաները, իրենց արտաքինով, ներքին խառնվածքով, խոսելաձևով ու ոսկի կուտակելու փորձով որքան տարբեր, նույնքան էլ նման են իրար հոգեկան նույն պարագաներում: Եթե ասենք, որ նրանք լրացնում են մեկը մյուսին, արդարացի կլինենք:

Մահարին Սիմոն աղային բնութագրելիս հաճախ է կրկնում «ճարպիկ» մակդիրը ու նկարագրում նրա կյանքի սանդուղքները թրիք հավաքողից՝ «...մինչև տիրական, ոճավոր նստվածքը, մինչև հեգնական հայացքը», ոչ թե հոգու, այլ նյութականի հավելյալ կուտակման միջոցով: Ինչպես Օհանես, այնպես էլ Սիմոն ու Փանոս աղաների համար ամեն մի երևույթ ի վերջո դառնում է «օգուտ թե վնաս» դատողության առարկա: Այս երեքից ավելի քան չի խնայում Մահարին Փանոս աղային, ստեղծում նրա ներքին աշխարհի աղքատության պատկերը՝ «եգիպտական կուռք» հիշեցնող, անարտահայտիչ «անշարժ դեմք»-ին համապատասխան: Կրակի մատնված Վանում, Սիմոն աղայի սպանության լուրից շանթահար այդ վաճառականը «թեթևություն» է զգում, երբ հասկանում է, որ Օհանես աղայի նյութական կորուստը ավելի մեծ է, քան իրենը:

Քայլ առ քայլ քննում է Մահարին առևտրականի հոգեբանությունը և անհրաժեշտորեն կանգնեցնում ժամանակի քաղաքական անց ու դարձին դեմ առ դեմ: Նախ՝ պետք է նշվի, որ հայ վաճառական խավը երկար ժամանակ ձգտում էր չեզոք մնալ աշխարհում ու շրջապատում կատարվող սոցիալ-քաղաքական անցուղարձերի հանդեպ: Նա

ուներ իր կուռքը ու ձգտում էր նվիրաբերվել միայն ու միայն դրան։ Ապարդյուն ջանքեր. արտաքին կյանքը իր ողջ բարդությամբ ներխուժում է անձնակաճ, ընտանեկան աշխարհը ու ստեղծում այն խառնաշփոթը, որ տիրում էր մասն աչա սոցիալական խալի ներսում։

Օհանես աղան 500 ոսկին «սուրբ գործի» համար թալան է համարում, իսկ 10 դուրուշը՝ ընդունելի, զենք հայթայթելը՝ խաղ «դգեզի բունի հետ» և նույն ժամանակ թույլ տալիս, որ իր ակառքը դառնա գաղտնի գինանոց։ Մի կողմից՝ «Ի՞նչ կուզեն հայերից, հայն աստծու տեղծած չի՞»։ Հայն ապրելու իրավունք չունի։ Հայ ես,—վա՛յ ես։ Իսկ «քեռու» երկրում, Ռուսաստանում, հայերն ազատ կապրեն։ Քրիստոնյա պետությունների բանն ուրիշ է, ջանը՛մ... ջանը՛մ, քուզո՛ւմ քեռի, ո՞րտեղ ես, մեկ հատ քո թոփն ու թվանքն ու ջաքախանեն շուռ տաս ես անօրենների գլխին։ Թագավորություն չուզեցինք, թագավորից վազն եկանք, ազատ կյա՛նք։ Հայն ազատ ապրելու իրավունք չունի։ Ուրիշ ճար չկա, արյուն՝ արյունով։ Որ էդպես է՝ արյուն՝ արյունով։ Ավետարանի ասածի պես՝ ակն ընդ ական, վասալա՛մ...» (IV, 210—211)։ Մյուս կողմից՝ «Այսպես տրամաբանենք.—տան մեծ հայրն է, տան կառավարությունը, որդիները մրա հպատակներն են. կանգնել են թե՛ ազատություն կուզենք, դու հե՛՛չ, դու չկա՛ս, տան տերը մենք ենք, խանութի տերը մենք ենք, աջու տերը մենք ենք. համաձայն չե՛ս, կորի գնա սևանատակ ծով (այս «սևանատակը» պետք է, որ սև, անհատակ լինի), կեցցե՛ ազատություն, հեղափոխությունն էլ հետը։ Ո՛ր հայրը կհամաձայնի։ Ի՞նչ սև կապի կառավարություն⁸։ Եվ այսպես շարունակ, դրությունից դրություն՝ մտափոխություն, իրարամերժ կարծիքներ։ Ավագ գործակատար Սեթի հետ «Դրոշակ» թերթի շուրջ խոսելիս Օհանես աղան պնդում է, որ ռազմաշունչ կոչերը կարող են վտանգավոր լինել (Սեթի կարծիքը), սակայն օգտակար են։ Իսկ եզրակացությունը՝ «Էսպես է՛լ կմտածեմ, քեզ պես է՛լ կմտածեմ, ծանր ու թեթև կանեմ, վերջը չեմ տեսներ» (IV, 242)։ Եվ պատահական չէ, որ Մահարին ի վերջո կանգնեցնում է վաճառականությանը «ի՞նչ է հայրենիքը» հարցադրման առջև։ Եթե լսենք Օհանես աղային՝ «որտեղ հաց, այնտեղ կաց, որտեղ հայ, այնտեղ հայրենիք», կամ «ի՞նչ հայրենիք է մեր հայրենիք... հափշտակությո՛ւն, բռնաբարությո՛ւն, խուզարկությո՛ւն, սպանությո՛ւն, ջա՛րդ... Էս էլ եղավ հայրենի՞ք...»

⁸ Գ. Մահարի, Այրվող այգեստաններ, էջ 235—236։

Ապրել բոնության տակ, անապահով, անունն էլ դնել «հայրենի՞ք»։ Սխալ գործ է» (IV, 498)։ Մի գուցե Օհանես աղայի գայրույթը, իր իսկ իրարամերժ «տեսությունները» հանգեցնեն մի եզրակացության՝ հայրենիքը ազատագրելու համար ինչ-ինչ անձնական զոհաբերությունների անհրաժեշտությանը։ Սակայն ոչ։ Նա պարզապես հրաժարվում է այն հայրենիքից, ուր չկա ապահովություն. «...չուզեցիմք, վա՛զն եկանք, հրաժարիմ ի սատանայե... Ո՛ր է իմ խաւոթ, ո՛ր է մեր կալվածներ։ Երեկ կար, այսօր չկա, էս ի՞նչ զարմանալի հայրենիք է... Այս, ինչո՞ւ ժամանակին ասարանքներս ու հողերս դեղին ոսկու չվերածեցի և դուրս չեկա այս տարտարոսեն...» (IV, 499)։

Օհանես աղային սարսափեցնում է մեռնելու հավանականությունը։ Փանոս աղայի հետ վիճելիս նա այն տեսակետին էր, որ Վանը—դա աշխարհն է, և որպես աշխարհ՝ չի կարող կործանվել, գոյություն չունենալ։ Հակառակ դեպքում պատրաստ է իրեն ծովը գցել, խեղդվել։ Այս բոլորը՝ կովից առաջ, երբ կործանման հնարավորությունը թվում էր անհնարին։ Որոշ ժամանակ անց, կովի դրդոյունի ներքո, պարզվում էր անկերպվում է այս դիրքն էլ. մեռնե՛լ՝ երբեք, թող քանդվի Վանը, ինչպես քանդվեց Անի, թող մեռնեն բոլոր վանեցիները, միայն ինքը՝ ոչ։ «Մայր Հայաստանի» փոխարեն կնկարվի որպես «Հայր Հայաստան» և ավերակների վրա լաց կլինի (IV, 503)։

Դա այն վճռական պահն է, երբ մարդու էությունը ծավալվում է իր ողջ խորքով, անգամ անպասելի հենց իրեն համար։ Կարծես թե «անուպասելի», սակայն դաժան օրինաչափությամբ կատարվում է մարդկային կործանումը մարդու մեջ, փլվում է այն ստեղծ, ինչ դարերով բարոյականություն է եղել։ Օհանես աղան, իր անձնապաշտության մեջ խրված ու թաղված, հասնում է ցինիզմի գագաթնակետին։ Այրվում է Վանը, Երմանցը՝ տասնյակ հազ շեների նման սրի է քաշվել, զոհվել են եղբայրները։ «Մի՞թե նրանք ավելի երջանիկ չեն։ Մնաց ինքը՝ կույր բուի նման ավերակների վրա թագավորելու։ Ի՞նչ մնաց իրեն այս կյանքում,—անքուն գիշերով մտածում է Օհանես աղան և եզրակացնում. «Երևի աստված այս չարիքը քերեց Վանի գլխին, որ Վերծինը, մոլորված աղունիկի նման, թո՛ներ գար, ծվարեր իր հարկի տակ... —Փառք քեզ, տե՛ր աստված»⁹։

Այս բոլորով հանդերձ, Մահարին օժտում է իր հերոսին հաշ մարդուն բնորոշ բնավորության, նիստ ու կացի գծերով, որոնք սոցիալական ձեռքբերովի գծերի հետ ստեղծում են հաշ վաճառականի կեր-

ւպար, որը իր կենցաղում որքան հայ է, նույնքան էլ անհատ՝ անձնական ու սոցիալական գծերի բարդ կծիկ: Մահարին բնութագրում է նրան այսպէս. «...խոր ու անհատակ, հստակ և միաժամանակ պղտոր...» (IV, 625) ծով, «...բնության մամն հարափոփոխ, կենսունակ, անհասկանալի և միաժամանակ պարզ հոգի» (IV, 673): Այս երկու շառավիղով էլ՝ «պարզ-բարդ», «հստակ-պղտոր», տարվում է գեղարվեստական պատումը: Եթե չհաշվենք Օհանես աղայի վերը բերված մենախոսություն-հրաժարականը հայրենիքից, որը կարելի է բացատրել ժամանակի լարված մթնոլորտով, բացատրել՝ երբեք չարդարացնելով նրան, ապա Օհանես աղայի բոլոր արարքները այս պարզի ու բարդի, հստակի ու պղտորի զուգահեռ գոյակցությունն են միևնույն գործողության մեջ: Ահա վասիկ օրինակները: Մեծ եղբորից՝ Համբարձումից նամակ է եկել, և ծնվում է առաջին միտքը՝ «...ի՞նչ է պատահել, փո՞ղ կուզի...»: Սաթենիկը՝ Օհանես աղայի կինը, նույնն է կոահում. «...յա աղն ի պակաս, յա մաղը...»: Իսկ Համբարձումը փող չէր ուզում, նա, պարզապէս, կարոտել էր Վանին, մորը, նրա եփած ճաշերին, հիշել այդ ամենը մահվան տագնապներում: Փող ուզողը նրա կինը՝ տիկին Նույեմիկն էր, որը և հայտնում էր եղբոր մահը: «Օհանես աղան հառաչեց և զգաց, որ կոկորդը լեցված է: Բնական է, մեծ եղբայրն է մահացել, ամոթ չէ լալը, չլալն է ամոթ: Մյուս կողմից... մյուս կողմից՝ եղբոր արածը մարդու արած է. մեռնել և ընտանիքը թողնել չոր հացի կարոտ» (IV, 110) և այլն: Երկու զգացմունք՝ մարդկային խոր վիշտ... և «վաճառականական» զայրույթ: Նույնը մյուս եղբոր, «վարժապետ» Գևորգի հանդեպ, սակայն այլ նրբերանգներով: Օհանես աղան լսում է Գևորգի շուրջը Վանում պատվող խոսակցությունները՝ Ախթամարի դէպքերին մասնակցելու մասին: Երբ նրան հարցնում են. «Օհանես աղա, Գևորգին էդքան փող ո՞րտեղից... Դո՞ւ ես տվե...»,—նա ընկնում է խոր մտատանջության մեջ. «Ի՞նչ պատասխանի. ասի՝ «այո, ես եմ տվե», բայց չէ՞ որ մարդիկ նրան հիմարի տեղ կոչեն: Ասի՝ «ոչ, ես խո հիմար չե՞մ, որ այդ սարխոշին փող տամ...», իհարկե, կարելի է ասել, բայց մարդիկ նույնպէս հիմար չեն, կմտածեն.—ահա, պարզ է, Ախթամարի թալանն է, թյուր վարձու գող, թյուր...» (IV, 122): Նրան հարազատ է պատվի զգացումը, սակայն այնքանով, որքանով այդ պատիվը շոշափվում է հասարակության կողմից, իր գլուխը կորացնում մարդկանց առաջ. «—Գետին, գետին անց-

⁹ Նույն տեղում, էջ 544:

նեիր, որ ինձ մարդկանց առաջ գլուխ կոր չանեիր...» (IV, 123): Իսկ երբ այդ «մարդիկ» չկան, Օհանես աղան բավականին ազատ է վարվում նույն պատվի զգացումի հետ: Հյու-հպատակ բատրակի պես շահագործում է փոքր եղբորը՝ Մխիթարին, ափսոսալով նրան մի քանի մետր չիթ-բամա բաշխել, թեև Մխոն լցնում է նրա տունը գլուխի բոլոր բարիքներով: Մերծում է, սակայն խիղճը երևի թե տանջել է նրան, ու նա կրկին վերապրում է նույն տեսարանը երագում, ուղղում իր սխալը, շռայլորեն առաջարկում վերցնել ինչ որ Մխոն կամենա, որովհետև քաջ գիտակցում է՝ անգամ երագում, որ խանութը այնև չկա:

Օհանես աղան հուզվում է՝ լսելով Նոյեմիկի պատմությունը ցույցի մասին, քաղաքի պաշտպանության կոիվներին Նոյեմիկի ու Լիսյի մասնակցությունը և այլն, սակայն իր՝ Օհանես աղայի անձնական մասնակցության միտքն անգամ չի շարժվում նրա մեջ: Նա կարող է օգտակար լինել, սակայն միայն այն տահմաններում, ինչ թելադրում է իր սոցիալական դիրքը:

Եվ, վերջապես, վեպի այն գլուխները, ուր Օհանես աղան ծանր ողբերգության մեջ, նրա բոցերում այրելով այն ամենը, ինչ ձեռք էր բերվել կյանքի համար դաժան պայքարում, դրսևորում է իր նախաստեղծ մարդկային գծերը, որոնք այլ պայմաններում, կացության այլ ընթացքներում կարող էին դրսևորվել այլ կերպ, մարդկային առաքինությունների՝ ազնվության ու հայրենասիրության գծերով: Խոր կրակիծով նա հրաժեշտ է տալիս այգուն, տանը, Վանին արդեն ոչ որպես նյութական արժեքների, այլ հոգուն հարազատ վայրերի, ուր ինքն է, ուր հոգևոր այն արժեքներն են, որոնցով նա մարդ էր: Այստեղ ևս, քանիցս, երևում է մեծ հումանիստ, տխրադեմ, բարի ժպիտով ողողված Մահարու դեմքը, նրա հավատն ու վստահությունը մարդու մեջ մարդկային հաղթանակի հանդեպ (զոր չէ, որ Մահարու բազմաթիվ բացասական հերոսները պատժվում են ավելի խղճի, քան մարմնականի կամ նյութականի օրենքներով):

Գիշերային այգում, իր ծանր մտքերի հետ Օհանես աղան վերագնահատում է իր իսկ խոսքերը՝ «որտեղ հաց, այնտեղ հայրենիք...»: Վանը կորցնելու հեռանկարը մարդացնում է նրան, և ընդերքից ելնող բողոքի, ցավի զգացումը հերքում է նախկինը: «Հոգնած, լարված և ուժասպառ բարձրացավ աստիճաններով ու մտավ սենյակ: Օդը ծանր էր, թե՛ նրան այդպես թվաց: Դատարկված էր հոգին, լույսի ոչ մի կտոր: Ծանր գոտին նեղում էր. քանդեց, նետեց աթոռին, հետո ըն-

կամ դեռ երեկոյան պատրաստված փափուկ անկողնին ու դառնագին հեկեկաց տնից, հոգուց, սրտից վռնդված մանկան պէս, առանց արցունքների» (IV, 680):

10

«Այրվող այգեստաններ» վեպում Մահարին ստեղծեց կերպարների լայն պատկերասրահ: Նրանցից յուրաքանչյուրն առանձնացավ միայն իրեն պատկանող արտաքինով ու ներքինով: Յուրաքանչյուրի համար Մահարին գտավ այն առանձնակին, որը անկրկնելի էր: Սակայն ինչպե՞ս: Ամեն մի անձ մի միկրոաշխարհ էր, հոգեբանական բարդ զանգված՝ իր կենսագրությամբ, կենսափորձով ու կենսափիլիսոփայությամբ, որը պահանջում էր հեղինակից հասկանալ ավելին, քան եմ դրանց կրողները, իմանալ ավելին, քան նրանք գիտեն իրենց իսկ մասին... և կարողանալ անել այն, ինչ նրանք չգիտեն անել առանց հեղինակի՝ ապրել, գործել, մտածել, զգալ...

Մահարին նախընտրությունը տալիս է պատումի անուղղակի ձեւին, առաջին պլան մղելով ոչ թե դեպքերի արտաքին ընթացքը, այլ դրանց ընկալումն ու վերապրումը հերոսների կողմից՝ վերջիններիս կյանքում դրանց բախտորոշ նշանակության կարվածքով: Անուաղղակի պատումը տարվում է հեռավոր կամ մոտիկ անցյալի հիշողությունների, անցած դեպքերից «քաղվածքների», երազների և կամ դատողությունների միջոցով: Եվ որովհետև հիշողություններով տարված կամ երազներ տեսնող, դատողություններ անողները տարբեր հերոսներ են, ապա Մահարին պատմական ու կենցաղային անցուդարձը վերաբրտադրում է կոնկրետ անձի հոգեկան-աշխարհայացքային կարողությունների սահմանում, նրա լեզվա-ոճային շաղախով: Այստեղ դեպքերի ընտրությունը պատկանում է հեղինակին, իսկ դրսևորումը՝ հերոսներին, որի շնորհիվ նրանց շուրջն ստեղծվում է «վստահության» մթնոլորտ, ավելի համոզիչ են դառնում մարդկային գործողություններն ու արարքները:

Իր ամուսնությունն է հիշում Սրբուխ-տատեն: Պատումը ընթերցողին տանում է 60 տարի ետ և, զուգակցվելով ընթացիկ կյանքին, ստեղծում նրա անընդհատ հոսքի, մարդու ճակատագրի անընդմեջ շարժումի պատրանք: Մինչև իր հերոսներին քեֆի սեղանի շուրջ հավաքելը, Մահարին «հիշել» է տալիս նրանց անցած կյանքը, և երբ խնջույքը կհասնի իր գագաթնակետին և երջանիկ Օհանես աղան կպարի իր հեթանոսական ինքնագոհության պարը տոհմի պլուն՝ Մու-

քաղխան պապի պատուերի առջև, Մուրադխանյանների ընտանիքը կհառնի անգոյությունից, կյանքի կկոչվի, որպեսզի ապրի Վանի հետ տազնապալից օրեր և կործանվի նրա հետ միասին:

Մահարու հերոսները ապրում են երկու կյանքով՝ ներկայով և անցյալի վերհուշով: Ներկան տոխաում է սլանալ դեպի անցած-գնացած դեպքերն ու անցույթարձերը, որովհետև սրանք դեռ գոյատևում են հերոսների հոգում, թելադրում ներկան, պայմանավորում այն: Ախթամար վանքում Մուրադխանյան Գևորգի գործած ոճի՞րը հետզհետե նրա կյանքում գրավում է ավելի ու ավելի մեծ տեղ: Կյանքի տարբեր հանգամանքներում այն մերթ հեռանում, մերթ մոտենում է վարժապետին և ի վերջո կործանում նրան: Նույնն է նաև ծանր հիշողությունների տակ կքած Մանասերյան Միհրանի հոգու նկարագիրը: Ուճի՞րը կատարվել է վեպից դուրս, այլ ժամանակներում և որպես անկոչ հյուր այցելում է նրան օրը ցերեկով, հանգստի ժամին, կամ մոճալանջալին երազների տեսքով: Մտովի «քաղվածքներ» է անում Օհանես աղան, թե ինչ անցավ-դարձավ գլխովը և ինչ պիտի անի այժմ, երբ դեպքերը կատարվել-անցել են, իսկ հետևանքները կան:

Հերոսների հոգում վերապրվող դեպքերը գունավորվում են կյանքի նրանց ունեցած պատկերացումներով: Դրություններ ու որոշակի հոգեվիճակներ ստեղծելուց, ապրումի նյութը տալուց հետո հեղինակը հեռանում է ասպարեզից, և այդ «հեռավորությունը» ստեղծում է երեվոյթները կամ մարդուն տարբեր դիտակետերից նայելու հնարավորություն: Այսպիսով երևույթն ու մարդը բացվում են իրենց բազմակի կողմերով, միայն իրենց բնորոշ գույներով ու սոնայնությամբ, իսկ հերոսները, երևույթներից առավել, նաև իրենց հաստիկ շարժումներով ու լեզվով:

Մարդու ներքինը բացահայտելու գեղարվեստական միջոցներից է երազը, որը Մահարին ծառայեցրել է հոգեբանական վերլուծության տարբեր խնդիրների: Սրանց միջոցով հաճախ բացահայտվում են հոգու խորքում թաքնված գաղտնիքներ, որոնք մարդը չի սիրում հիշել անգամ լռելյայն: Չենթարկվելով գիտակցությանը, երազը դիմալիզեթծում է հերոսին, տառապանք պատճառում նրան (Մանասերյան, Օհանես աղա), սակայն երազի ձևով է բացահայտվում նաև մարդու հոգու ազնվությունն ու բարությունը (Սրբուխ-տատեն, Մխո):

Երազը, որպես հերոսների ներաշխարհը բացահայտող գեղարվեստական միջոց, Մահարու գրչի տակ ստանձնել է տարբեր երանգա-

վորումներ: Բազմիցս Մահարին ծառայեցրել է այն կերպարի երգի-
ծական վերարտադրմանը: Ոսկեախտով տառապող Օհանես աղան
երազում ոսկիները գողացող, ցորենը ոչնչացնող մկներ է տեսնում:
Իսկ պաշարված Վանում, արդեն ինքը ծուղակն ընկած մկան պես,
բարոյագրկված ու մեկուսացած դրսևորում է իր հոգու ցինիզմը մեկ
ալլ երազի միջոցով. ինքը Հայր Հայաստանն է՝ նստած ավերակների
վրա: Սակայն Մահարին թույլ չի տալիս նրան երազի մեջ անգամ
զգալ իրեն թեկուզև վայրկյանի հերոս, նա ծաղրում է Օհանես աղա-
յին: Նարգիլե մատուցող Վերծինը ստիպում է, որ նա մոռնա, մոռնալու
ժամն հասել է, իսկ ինքը չի ուզում մոռնալ, նա ծարավ է, չգնա՝ ջուր
խմի, իբր քաջամուրթ անցնում է Արաքսի ափերով, որ ազատվի և՛
մոռնալու, և՛ Հայր Հայաստան լինելու պարտականությունից: Գրոտես-
կի տեսք ունի Մանասերյան Միհրանի երազը, որ Մահարին լուծում
է միաժամանակ երկու խնդիր՝ նախ իրական դեպքի անհաստական
ըմբռնման քացահայտումը, որը դառնում է հերոսի անհավասարա-
կշիռ, խղճի խաչթով տառապող հոգեկան աշխարհի հայելին (Մա-
նասերյան), և երկրորդ՝ ներկայացնում մարդկային անձը իր բուն էու-
թյամբ (Արամ): Միհրանի ենթացիտակցության մեջ Արամը գիշատիչ
է, նրա քաղաքավարության քողի տակ թաքնված գազանի հոգին
ստանում է համապատասխան արտաքին կերպավորում: Այսպիսով,
Մահարին օգտվում է կերպար ստեղծելու և՛ ռեալիստական, և՛ երգի-
ծական հնարավորություններից: Իրականում դեպքը տեղի է ունեցել
այսպես. կանչել է նրան Արամը, օանգատվել «հակառակորդներից»,
նրանց շարքում նաև Միհրանի «հարգարժան փեսայից»: «Այսպես շա-
րունակել աշխատել չի՝ կարելի, պետք է չեզոքացնել հակառակորդ-
ներին: (Արամը մի շիշ կոնյակ բացեց), Միհրանին հայտնի՝ է հա-
մաշխարհային պատմությունից, թե հանուն մեծ գործի որքա՞ն դեպ-
քեր են եղել, երբ եղբայրը ոչնչացրել է եղբորը, հայրը որդուն, որդին
հորը...

— Մի քանի հոգու պետք է վերցնել մեջտեղից և առաջին հեր-
թին քո ամեն չափ-սահման անցած փեսային: Ծիշտ է, նա երեխաների
տեղ է, բայց տաշնակցությունը կապահովի նրանց: Դու գտի՛ր, Միհ-
րա՛ն հարմար մի մարդ, անվախ, ազնիվ, գաղափարական մի մարդ,
որը կարողանա հաջողությամբ գլուխ բերել այդ գործը: Վանքեր և
հողեր շատ ունենք մեր ձեռքի տակ, մենք նրան կդարձնենք հարուստ
կալվածատեր և նա կապահովի և՛ իրեն, և կնայի նրա որդիներին, և՛

քրոջդ... Մտածիր Միհրան... և անմահ անուն պատմության մեջ, և հարստություն, էլ ի՞նչ կուզի այդ մարդը... (IV, 463): Այսպես է պատկերանում նույնը երագում. «...Նստել է Արամ փաշան իր գրասեղանի վրա, ոտները դրած աթոռին, ակնոցի ապակիներից մեկը սև, մյուսը սովորական, մի ձեռքը սովորական ձեռք, մյուսն ասես արջի թաթ, և ոչ թե խոսում է, այլ խոխոտում, ոչ թե խոխոտում է, այլ ծղրտում գրամոֆոնի հնացած ձայնապնակի նման:

...Ո՛րց... հենց այդ է բանը... ներկա մոմենտում հռամայական խնդիրը ամենականների լի՜կ-վի-դա՛ցիան է... հանուն գաղափարի, հանուն մեծ գործի...» (IV, 247):

Ողբերգական երանգավորում ունի Սրբուի-տատենի երազը, որ չորս բարդիները նրա չորս որդիների խորհրդանիշն են, իսկ տապալված բարդին՝ նրա ավագ որդու՝ Համբարձումի մահվան չարագուշակը:

Հաճախ երագներին տրվում է դեպքերի նախազգացումի երանգ: Սեդրակ աղան, Արամ Փաշայի «պահապան հրեշտակ» տիկին Մաքրոսիու ամուսինը, տանջվելով օրվա չարիքների և անձնական-ընտանեկան անախորժություններից, «պատմական» երագ է տեսնում, որ փաստի ուժ են ստանում գիտակցության մեջ ծվարած կործանումի կասկածները, որոնք դրսևորվում են Սեներքերիմ թագավորի բողոքում.

— Վա՛յ ինձ, վա՛յ ինձ, վա՛յ ինձ,—ասաց խենթ մարդը գլուխը ծեծելով, իսկ չորս կողմից բացականչեցին.— Սեներքերիմ արքան է... հարություն՝ն ստալ թագավորը...

— Վա՛յ ինձ,—ասաց նորից սարսափելի ու խղճալի Սեներքերիմը,—կլքեք ինձ և կերթաք ուրիշ աշխարհներ, գերեզմանս թողնելով անօրեններին...» (IV, 418):

Միամիտ է: Այո՛, միամիտ: Սակայն այս է հասարակ վանեցիների շատերից մեկի հոգևոր աշխարհի պաշարը, նաև տարբեր հոգեբանություններ ստեղծելու գրական տասնյակ միջոցներից մեկը: Մտածելակերպը այստեղ պատկանում է հերոսին, իսկ նրա նախազգացումները՝ ո՛հալ կացությանը: Նույն այս երագում Մահարին՝ լուծում է մեկ այլ խնդիր ևս: Իր այն միտքը, թե դաշնակցականներից վախեցել է ժողովուրդը, դարձնում է ցուցադրելի փաստ՝ որպես երագի նյութ և երագում գործող անձերի վերաբերմունք. Վարագա վանքի սուրբ Նշանի տոնին ելած բագում մարդիկ քարանում են երեք ձիավորների՝ Արամի, Իշխանի ու Վռամյանի տեսքից: Արամը ճառ է ասում (անգամ

երազում, որպես ճառասանության երկրպագուի՝ Մահարին ճառ ասել է տալիս նրան)։

«—Ինչո՞ւ վախեցաք մեզանից, շատ էլ եկվոր ենք։ Ողջ Անատոլուն կրակի մեջ կմխա, Վանի այգեստանը ճորատունների կողմից կամաց-կամաց կծխա. Ջևդեղ փաշան կանչել է Վոսմյանին և Արամին օղի խմելու, իսկ Իշխանին՝ երգ երգելու... Վարազի վերջին տոմն է, երգեք և ուրախացե՛ք, էլ Վարազ չի՝ լինի...» (IV, 416—417)։ Իհարկե, Արամը այսպես չէր «ձևակերպի» իր խոսքը, եթե այն ասելու լիներ կյանքում։ Այն ձևակերպվել է երազ տեսնող Սեդրակ աղայի բառապաշարով, սակայն այստեղ ներկա է նաև Մահարին՝ ծաղրի ու ուրբերգության միաձուլ գոյակցությամբ։

Մահարին ամենայն ճշգրտությամբ վերաբնութայնում է ռեալ իրականության այն պայմանները, հերոսների այն հոգեվիճակները, որոնք պայմանավորում են հենց այդ տեսիլը և ոչ թե մեկ այլը։ Սրբուխտատենի երազը պայմանավորվում է ճամակով, որը եկել է Ստամբուլից, իսկ բովանդակությունը թաքցրել են իրենից, Միհրանը տառապում է գործած ոճիրի հետապնդումներով, Սեդրակ աղան, որը կեն-վոր Արամի շնորհիվ դեպքերի կենտրոնում է՝ սրանց չվերծանվող ահագնության զգացմունքով։ Օհանես աղայի երազն էլ ունի իր ռեալ հիմքը. պաշարված Վան, կորստի մատնված հարստություն, հարազատների մահ, «աշխարհի վերջ», պատից կախված «Մալր Հայաստան» պատկերը և, վերջապես, այն միտքը, որ ինքը «...մնաց կույր բուխ մման ավերակների վրա թագավորելու», և այլն։

Երազների առատությունը վեպում պայմանավորվում է սոցիալ-քաղաքական այն կացությամբ, որը ստեղծվեց Վանում 1915-ի նախօրեին։ Անվտանգության, ընդհանուր շփոթության մթնոլորտում ռեալ կյանքի ու իրադարձությունների դեկր կորցրած մարդիկ իրական վիճակից բան հասկանալու, դեպքերի ընթացքը կանխագոշակելու ճիգերում դիմում են ամեն մի միջոցի՝ պատմական անցյալից «քաղվածքների» (Ախթամար վանքի տեր հայր, Օհանես աղա), երազահանության, նախապաշարումների և այլն, պատմականորեն դիտված մի գիծ, որն ուներ դարերի խորքից եկող հրգեքանական, ժողովրդական մտածողության արմատներ։ Երազ տեսնելը, սրանց վերծանել-չվերծանելը, երազին հավատալ-չհավատալը պարուրում են հերոսների հոգիները, միացնում տարբեր նկարագիր ունեցող մարդկանց համազգային հոգեբանության մի ամբողջության մեջ։

Մահարու կերպավորման արվեստի գաղտնիքներից մեկն էլ հերոսներին իրենք իրենց հետ մենակ թողնելու, նրանց ինքնախոստովանությունները բացահայտելու մեջ է, որի մասին արդեն ասվել է. ավելացնենք միայն, որ սա մի լուռ ներքին մեծախոսություն է, անկեղծության պահ: Որպես գեղարվեստական միջոց—ավանդական է: Մահարիական է՝ հոգեբանական նուրբ դրսևորումներով: Յուրաքանչյուր հերոս մեղադրում կամ արդարացնում է իր գործը, խոսքը, ասկայն դա երբեք չի ազդում հեղինակի՝ հերոսի հանդեպ ունեցած կայուն կարծիքի վրա: Իշխան կամ Արամ փաշաների, Միհրանի, Օհանես աղայի, Սեդրակ աղայի («Լեր թքենե աստված է, վար-մորուքս») տված «բացատրականները» չեն փոխում գործի էությունը, վարժապետ Գևորգի ոգեշունչ հայրենասիրական մտքերը կամ ճառերը չեն օգնում նաև իրեն: Մահարու հերոսները ձգտում են տեսնել իրենք իրենց՝ եթե ոչ ազնիվ ու վեհ, գոնե ոչ զազան ու ոճրագործ, և Մահարին չի «խանգարում» նրանց՝ արդարացեք որքան կամենաք, մեղադրեք ինքներդ ձեզ՝ նույն արդարացումը հայցելու հույսով՝ որքան կարող եք, միևնույնն է, մարդը աշխարհում թողած գործով է մարդ և ոչ թե խոսքով:

11

Վեպի լայնքով սփռված են քնարական-սիրային, հայրենասիրական, էպիքական, հարսանեկան, պանդուխտի երգերը, կատակերգերը, կրելով իրենց վրա տարբեր գաղափարական-հոգեբանական քեռնվածություն: Երգը, բանաստեղծական խոսքը հերոսների հետ են ուրախ ու տխուր պահերին, շատ անգամ ձևավորում են նրանց հոգեկանը, որի նկարագրությունը կիսեր էջեր, թերևս չբացատրելով այն, ինչ խոսացված ձևով դրսևորվում էր նրա մի քանի տողերում:

Մահարին ըստ էության քննության է առնում պատմական Վասպուրականի բնակիչների հին ու նոր երգերը, ստեղծելով ընդհանուր հոգեբանական մթնոլորտ, հաճախ դրսևորում քննադատական վերաբերմունք ևս, ինչպես երեք կուսակցությունների հիմների, տարածված ռազմաշունչ այն երգերի հանդեպ, ուր հաղթանակի հավատը ավելի էր նվազ, քան պարտության դատապարտվածության տրամադրությունը:

«Վասպուրական» երգի հնչյունների տակ է իրագոյանում հայոց աշխարհի թերևս ամենագեղեցիկ վայրերից մեկի բանաստեղծական

պատկերը, նրա հեռավոր անցյալը ու ներկան, նրա զավակների անդուլ սերը դեպի հայրենիքը:

Ծառայեցնելով երգը իր գեղարվեստական խնդիրներին, Մահարին օժտում է նրան ներգործության այն ուժով, որով, իրոք, հագեցված է այն: Ժողովրդի ընդերքից ծնված երգը արտահայտում է նրա բարու ու չարի դարավոր ըմբռնումները, սակայն նաև դաստիարակում նոր սերունդներին նույն ոգով, դիմադրելով այն նորելուկ բարոյանորմերին, որոնք խորթ են նրան, թերևս թշնամական: Ժողովրդական ապքեր արտասանող ու երգող Դավոյի (չփոթենք դավաճան Դավոյի հետ) համար քաջությունը անհամատեղելի է դավադրությանը, անգամ թշնամուն մեջքից խփելու մտքի հետ, և նա զինվորական հրամանին չենթարկվելու գնով, չի դավաճանում իր սկզբունքներին՝ ձեռք չի բարձրացնում Բաղդշանի կյանքի վրա և պահպանում իր մարդկային նկարագիրը:

Մահարիական արձակի առանձնահատկություններից մեկն էլ նրա ձայնային բնույթն է: Մահարին ոչ միայն տեսնել ու զգալ, այլև լսել է տալիս նկարագրվող վայրերն ու երևույթները: Նրա ստեղծած աշխարհը լի է շշուկներով, աղմուկով, որոտով ու... լույթայն: Աշխարհի պոլիֆոնիկ ընկալմանը միանում է մարդկային բազմաձայնությունը: Մահարու հերոսների անգամ միայնությունը լի է մարդկանցով: Ծրշտենք՝ մարդկային ձայներով, նրանց գոյությամբ հերոսների ներքնաշխարհում, որը գեղարվեստորեն պայմանավորված է մահարիական արձակի երկխոսական բնույթով, ուր «խոսակիցները» նվազագույն դեպքում երկուսն են: Սակայն այս պարագաներում ևս երկխոսությունը տարվում է ոչ թե երկու, այլ չորս շառավիղով, որովհետև յուրաքանչյուր խոսակից իր հոգում, ընթերցողին լսելի ձայնով, արտասանված բառերին զուգահեռ, գնահատում է դիմացինի խոսքը, կամ ընթացիկ պահը: Այսպես, Կանդոյան Հակոբը Երամյանից տեղեկություններ կորզելու անհաջող ճիգերից հոգնած, մտածում է. «Այս քոփակը սուտ քուն ի մտել երևի, որ ես թողնեմ, կորեմ...» (IV, 347), կամ «Սրանից խեր չկա, ավելի լավ է ես երթամ, Ծիրաքի կաշփեն սուրճ մ'առնեմ, էնտեղից՝ Մուրադխանենց տուն» (IV, 348): Երամյանն էլ իր հերթին, խույս տալով Կանդոյանի հարցերից, մտածում է. «Երկու անգամ երկու չորսի պես պարզ է, որ եկել է իմանալու, թե ինչպե՞ս է անցել հանդիպումը... սակայն ինչպե՞ս իմանալ, ո՞վ է ուղարկել սրան, Արա՞մը, Թերզիբաշյա՞նը, թե՞ Փարամազը» (IV, 343),

կամ՝ «Այս բողբողազի հետ ժամավաճառ ըլլալ չարծե...» (IV, 348) և այլն: Օհանես, Սիմոն և Փանոս աղաների խոսքն ու մտքի հոսքը Կազինո այցելելու տեսարանում տարվում է արդեն վեց շառավիղով: Սրանց կողքին միշտ ներկա է հեղինակի արթուն միտքն ու աչքը, որ «չուղ է լցնում» կրակի վրա, ստեղծում կոմիկական կամ դրամատիկ իրավիճակներ, որպեսզի հերոսները կարողանան արտահայտվել մինչև վերջ:

Մահարու արձակի երկխոսական բնույթը արտահայտվել է տարբեր միջոցներով: Հեղինակի իր անունից արված կամ տարբեր հերոսների կողմից արտահայտված կարծիքն ունի իր հակակարծիքը: Կյանքի երևույթների հետ վեճի են բռնված և՛ հեղինակը, և՛ նրա հերոսները: Եթե «հակառակորդը» ներկա է, ապա այն դրսևորվում է որպես քառաձայն երկխոսություն:

Վեճի են բռնվել հերոսները իրենք իրենց հետ, ինչպես երևաց Իշխան, Արամ փաշաների մենախոսություն-խոհի ժամանակ: Անդադար վեճի մեջ է իր խղճի հետ Միհրանը, նրա հետ՝ Գրիգոր աղան, Արամը, թրքուհի Նանան, վանեցիները, մայրը: Վիճում է աշխարհի անարդարության, պատմական ճակատագրի դաժանության, նրանցով պայմանավորված մարդկային հոգեբանությունների խեղաթյուրման, հոգու մանրության, ոճրի և հոգևոր սնանկության հետ ինքը՝ հեղինակը: Այսինքն, միշտ ներկա է այն արտաքին ուժը, գաղափարը, երևույթը, կարծիքը կամ խոսքը մարդկային ձայների բազմազանությամբ, որոնք վիճարկվում են հեղինակի կամ հերոսների կողմից:

12

«Այրվող այգեստաններ» վեպի տարբեր սյուժետային գծերը գտել են իրենց ուրույն լեզվա-ոճային լուծումը և դրսևորվել արձակին հատուկ արտահայտչական բազմերանգ գույներով: Բուն գեղարվեստական պատկերային մտածողությանը իր լեզվա-ոճային դրսևորումներով իրոյս է գալիս հրապարակախոսությունը՝ բնորոշ շեշտերով, տարեգրային, իրոնիկ արձակի ոճաձևերով և այլն:

Գեղարվեստական արձակի փայլուն էջեր են Վանը շրջապատող, նրան հատուկ շուք տվող այգեստանների նկարագրությունները, բնությունը, Վանա ծովին նվիրված էջերը: Սրան զուգահեռ վեպում դրսևորվում են նաև արձակագրության այլ ոճեր: Վան քաղաքին, նրա դպրոց-ուսումնարաններին, ակումբ-գրադարաններին, բերդին, քաղաքամեջին, տարբեր թաղամասերին ու շուկային նվիրված էջերը

փաստագրական են և հիշեցնում են «Երկեր Նաիրի», «Կյորեն» ստեղծագործություններում Չարենցի ու Բակունցի կիրառած «պատմական քրոնիկոնի» ոճը: Այս դրվագներում գեղարվեստական խոսքը ընդհատվում է ոչ միայն քնարական գեղումներով, կոմիկական պատկերներով, փաստացի նյութի «անաչառ» շարադրանքով, այլև հրապարակախոսական փայլուն միջադեպերով, որոնք գունավորվում են երգիծանքի ձևերի և միջոցների օգտագործումներով, հաճախակի վերանելով իրոնիկ արձակագրության:

Սակայն պետք է որոշակիորեն տարբերել մահարիական երգիծանքի տարբեր բնույթը ըստ այն նյութի, որը ծաղրի կամ կատակի առիթ է ծառայել: Հրապարակախոսական-երգիծական էջերը, ինչպես նշվել է վերևում, վերաբերում են հիմնականում Դաշնակցություն կուսակցությանը ու նրա գործիչներին, մասամբ մյուս կուսակցություններին: Մահարու վեպի մեծ մասը ողողված է հումորի տաք ալիքներով և ծաղրելու միտումից բավականաչափ հեռու է:

Մահարու երգիծանքի առանձնահատկություններից է նրա արձակում տեղ գտած ու լայնորեն օգտագործված կոմիկական սկետչի կամ կոմիկական կենցաղային պատկերի տարրը: Փոքր տարողություն ունեցող այդ կոմիկական պատկերները դառնում են ժամանակի ընդհանուր կողորսի վավերագրերը և, որ գլխավորն է, «բեռնաթափում» են էջից էջ ահագնացող կործանումի ճնշող շունչը:

Կոմիկական սկետչեր են Վանի լուսանկարիչ Ջեթոտենց Արշակի ցուցանակ պատվիրելու, Արշակ Մանդաբոտյանի Պոլսի մասին գրողիչ տեղեկություններ տարածելու, Ամսոնց Կալիփսեի հյուր ընդունելու չգերազանցված վարսյետությանն ակարագրությունները:

Կենցաղային պատկերում դիտված կոմիկական անց ու դարձը Մահարու գրչի տակ հաճախ ստանում է ճիշտ հակառակ՝ դրամատիկ հնչեղություն, որը բխում է փաստի արտաքին ձևի ու ներքին բովանդակության անհամապատասխանությունից, նրա հանդեպ հեղինակի տարբեր վերաբերմունքից: Այսպես, թուրքական բանակի հայ զինվորների մասին Մահարու խոսքը ընդհատվում է մի պատկերով, որը արտաքնապես կոմիկական է, սակայն էապես՝ ողբերգական. «Անցնում է ահա մի ուրիշ հայ ասկյար: Քեֆը լավ է: Գոհ է, որ զինվորական ջգմաներ ունի հագին և ոչ թե փոթին. ուրախ է, բայց դեմքը տխուր է: Գինի է խմել, այդ էլ հերքել չի կարելի, և ճգմաներով կոճում է ձյունը, փոխանակ քայլելու մյուս անցորդների նման ոտնահետքերով

բացված փողոցային արահետով: Տոնական օր է, բայց շատերը բարձրացել են տափակ տանիքներից և բաֆրիկներով ձյունը հրում են և թափում վա՛ր, փողո՛ցը: Հայ ասկյարը ձյուն է կոճում և երգում է ուրախ, հարբածի ուրախ ձայնով **սեֆերբերիքից*** հետո տարածված ամենատխուր և սիրտ բզկտող երգը...

Նրա երգն ընդհատվեց: Տանիքներից մեկից ձյուն թափվեց նրա վրա: Նա զարմացած մայեց դեպի վեր, հետո անցավ արահետի վրա և թեթևացած՝ ծա՛նր շարունակեց, ասես խելովելով.

— Կերթա՛մ, կերթա՛մ, ասկյար եմ, կերթա՛մ... (IV, 365)»:

Որոշ դեպքերում էլ կոմիկական պատկերը առիթ է դառնում դառը եզրակացությունների համար: «Ստանալով երկու տաք ու ախորժարույր հաց և վճարելով քսան փարա, Փանոս աղան միացավ իր հեծելագործին ճիշտ այն լուսնին, երբ մսագործ Միսոն իր հերթական, այժմ արդեն սպիտակ, այծը քաշում էր սպանդանոց: Այս անգամ, սակայն, Միսոյի հերթական զոհն ըստ երևույթին օծոված լինելով բնական լավատեսությամբ, չէր մտածում, թե ինչ է սպասում իրեն և հլուհնազանդ հետևում էր դահճին: Միսոն էլ էր զարմացել այսօրինակ միամտության վրա: Երկար չտևեց, սակայն, մսագործի զարմանքը. մահվան դատապարտված այծը երկու անգամ փռշտաց, որով և պարզ դարձավ, որ այծը ո՛չ միամիտ է, ո՛չ էլ լավատես, մա պարզասլես հարբուխով հիվանդ լինելով, չէր կարող զգալ Միսոյից փշող կենդանական արյան հոտը:

Եթե մսագործ Միսոն քաղաքական գործիչ լիներ և հրապարակախոս, մա... մի հողված, մի կաշմակնացայտ հողված պիտի գրեր՝ հայ ժողովրդին համեմատելով հարբուխ ընկած այծի հետ, որը չի զգում մոտալուտ արյան ահավոր հոտը»¹⁰:

Այս երկու պատկերները գեղարվեստական ուժի հսկայական ընդհանրացումներ են, որոնց խորքում ընկած է պատմական ճշմարտությունը: Այդ ճշմարտության մասին պատմաբանը գրում է ահա այսպես.

«Պատերազմի մախօրեին հայտարարվեց զորակոչ: 18-ից 50 տարեկան 100.000 հայ տղամարդիկ կազմեցին բանվորական ջոկատներ ոստիկանության հսկողության տակ ու հեռացվեցին հայկական մահանգներից»¹¹: Ինչ վերաբերում է երկրորդ պատկերին, ապա,

* Զորահավաք:

¹⁰ Գ. Մահարի, Այրվող այգեստաններ, էջ 176:

¹¹ Ս. Մնացականյան, Հայ ժողովրդի մեծ եղեռնը և ազգային վերածնունդը,

«...Դաշնակցությունը մերվեց երիտասարդ թուրքերի հետ ու հավատացրեց միլիոնավոր հայերի, որ սրանք չեն գնա Արդուլ Համիդի ուղիով ու վերջ ջարդերին: Սա ծանրագույն հանցանքներից մեկն է հայ ժողովրդի առաջ»¹²: Մի այլ տեղ. «Արևմտահայ ժողովուրդը հանկարծակի եմթարկվեց իթթիհատական ցեղասպաշտների դավադրական հարձակմանը և չկարողացավ ինչպես հարկն է կազմակերպվել և պաշտպանվել»¹³: Թերևս դրա համար է այդքան տխուր հայ ուրախ ասկյարի դեմքը, դրա համար է Մահարին համեմատում հարազատ ժողովրդին հարբուխ ընկած աշծի հետ՝ ողբերգություն ու երգիծանք. մեկը մյուսի միջով, մեկը մյուսի մեջ:

Իրոցիկ արձակի օգտագործումը շատ դեպքերում մոտենում է մահ դասական ֆելիետոնի ժանրին, սակայն այն տարբերությամբ, որ ֆելիետոնը, հանգելով լուրջ եզրակացությունների, երբեք չի հասնում ողբերգական հնչեղության:

Մահարու վեպի ողբերգական շունչը ներկա է իրադարձությունների, մարդկային գործողությունների համընդհանուր պատկերում: Նա կաթիլ առ կաթիլ կուտակվում է, տարածվում ու հորդաուստ գետի պես, դուրս գալով իր ափերից, հայկական ջարդերի տեսարաններում հեղեղում, կլանում բոլոր այլ տրամադրությունները: Այդ զարհուրելի տեսարանները Մահարին նկարագրում է կամ իր, կամ որևիցե «հերոսի» աչքերով, սակայն բոլոր դեպքերում՝ գուսպ գույներով, որովհետև ինչպես ասվել է այլ առիթով, նկարագրված նյութը ինքնին այնքան է դաժան ու սոսկալի, որ գույների անգամ փոքր խտացումը կարող էր հանգեցնել անիրականի, անկարելիի տպավորության: Կատակով համեմված մահարիական արձակի այսօրինակ անցումը դեպի «լուրջ» պատումը ինչպես վերոհիշյալ, այնպես էլ գաղթի տեսարաններում պարունակում է իր մեջ այն որակը, որին, թերևս, կարելի էր հասնել մույն «գույների խտացման» շնորհիվ: Այսինքն, Մահարին հիպերբոլայի կարիքը չզգաց՝ նյութը բնականորեն հիպերբոլիկ էր, իրոցիկ արձակի ոճավորումներից դեպի «լուրջ» արձակ անցումը ինքնին տալավորիչ:

Մահարիական լեզվա-ոճային կառուցվածքները չեն սպառվում վերոհիշյալ (ուղղակի և անուղղակի գեղարվեստական պատում, իրո-

«Հուշամատյան մեծ եղեռնի» գրքից, Բեյրութ, 1965, էջ 21—25:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում:

նիկ արձակ, հրապարակախոսություն, որը հագեցվում է ինչպես երգիծանքով, այնպես էլ դրամատիզմով, վավերագրական նկարագրություն, լիրիքական զեղումներ և այլն) եղանակներով: Այդ ձևերի հատկանշական գծերի խաչաձևումներով Մահարին ստեղծում է ոճային անցումների հարուստ ու բազմերանգ անսամբլ, որի ուժը և հմայքը հմուտ ձեռքով շաղկապված միասնության մեջ է:

Վեպը վերջանում է սիմվոլիկ ետգրությամբ, որը, կարծես, Չարենցի «Մահվան տեսիլ» շարունակությունը լինի՝ մահացած հերոսները «ապրում են իրենց երկրորդ կյանքը, կրկնելով առաջին կյանքի այն վայրկյանը, որը հիմնականն էր, ամենաբնորոշը և կամ նշանակալին ու շրջադարձայինը իրենց համար: Արտաքնապես միասիկ այս պատկերը լիովին ռեալիստական է, թերևս, հենց այդ պատճառով: Կա նաև մեկ այլ պատճառ. Մահարին, ինչպես Չարենցը, կենդանացած հերոսներին ասել ու անել է տալիս այն, ինչը կարող է նրանց կյանքի, գործունեության ու բնավորության տրամաբանական ավարտը լինել:

Կյանքը Մահարուն հեքիաթ է թվացել, և ծիածանի պատկերը, որպես կյանքի խորհրդանիշ, ապրել է նրա հոգում ու ստեղծագործություններում իր բոլոր գույներով, սակայն «Այրվող այգեստաններում» ծիածան-խորհրդանիշը ձեռք է բերում նոր գույն ևս՝ սև գույնը:

Մահարին ինքն էլ քաջ գիտակցել է, որ ինչքան էլ հեքիաթ՝ ծիածանը սև լինել չի կարող: Վեպի գեղարվեստական հյուսվածքում այն փայլել է իր բնական բոլոր գույներով, սակայն հանգել սև գույնին, որը, իհարկե, ունի իր սոցիալ-պատմական հիմնավորվածությունը և մեծ մասամբ պայմանավորված է Վանի ողբերգական անցքերով:

Այսպես, Մահարին սգաց ու ծիծաղեց, ողբաց ու ծաղրեց ու թողեց ապագային իր իղձը:

13

1967 թվականին, Պալանգա քաղաքում, ծանր հիվանդ Մահարին աշխատել է «Այրվող այգեստանների» վրա՝ պատրաստելով նրա երկրորդ հրատարակությունը: Ծահան Ծահնուրին (որին ձոնել էր գիրքը) գրված նամակներից մեկում նա հայտնում է, որ վեպը պիտի ենթարկի որոշ մշակման՝ աչքի առաջ ունենալով բարեկամների նկատողությունները: 1979 թվականի վերջերին լույս տեսած երկերի IV հատորը վկայում է դրա մասին: Վեպի երկրորդ հրատարակության տարբերակում ընդլայնվեցին Վանի պաշտպանության դրվագները, գրվեց նոր գլուխ՝ «Փանոս Թերլեմեզյանի հետքերով», գրչի մի քանի հարվածով «բաց-

վեց» չափից ավելի քողարկված Վանի նոր մյուդուրի կերպարը, ինչը օգնեց նրա ճիշտ ընթերցմանը: Կրճատվեցին, մասնավորապես, այն դրվագները, որոնք վերաբերում էին, այսպես կոչված «եկվորների» խնդրին (ի դեպ, չարաշահված իրարից համարյա չտարբերվող բազմակի կրկնություններով), Օհանես աղայի և Վերժինի հարաբերություններին: Փոխվեց Գևորգի մահվան տեսարանը և այլն: Սակայն անձեռնմխելի մնաց այն «երջանիկ» ոճը, որի մասին գրում էր Ծ. Ծաֆնուրը և որի տակ ենթադրվում էր մահարիական հումորով ողողված բառն ու բանը: Մահարին ճիշտ կուսեց, որ դրան կպչելու դեպքում «կկոտրեր վեպի մեջքը...»¹⁴: Իրոք, «կատակասեր» Մահարին չի խանգարել Մահառի ողբերգակի դրսևորմանը. երբ ժողովուրդը թաղում է հարազատին, նա մաղթում է, որ հողը նրա վրա թեթև լինի, սակայն դրանից ոչ հողն է թեթևանում, ոչ էլ հանգուցյալի վիճակը: Մահարու «երջանիկ» ոճը այդ «թեթև հողի» մաղթանքն է, հայրենի եզրի հետ հանդիպման պահի երջանկությունը:

Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպը մտքերի բուռն փոխանակման առիթ դարձավ: Այն քննարկվեց Երևանի պետհամալսարանում¹⁵, Ակադեմիայում և գիտական այլ հիմնարկներում: Ընդարձակ հոդվածով ելույթ ունեցավ Մ. Մխիթարյանը, որը «պսակավորեց» վեպի շուրջ ստեղծված քմահաճ վերաբերմունքը:

Ինչպես քննարկման ընթացքում, այնպես էլ Մ. Մխիթարյանի գրախոսության մեջ Մահարին ու բացասական հերոսը մույնացվեցին: Եվ այն զայրույթը, որ առաջացրեց Մահարու հյութեղ գրիչը, թափվեց հեղինակի գլխին: Այս հնարավորությունը կասկած առաջացրեց միայն քննարկման մասնակից գրող Ռ. Արամյանի մոտ. «Գուցե առարկեն ոմանք, թե այս արտաոց մտածողությունը Օհանես աղայինն է, և ոչ հեղինակինը»¹⁶: Համաշխարհային գրականության մեջ դեռ չի նկատվել այնպիսի փաստ, որ բացասական հերոսը դառնա հեղինակի գաղափարախոսության խոսափողը: Ավելին՝ այդ խոսափողը դառնա թշնամին, այս դեպքում՝ իթթիհատական Քեմալը, որի փիլիսոփայությունը, ըստ Մխիթարյանի, «անվերապահորեն բաժանում է վիպա-

¹⁴ «Գրական թերթ», 1973, 10 օգոստոսի:

¹⁵ Տե՛ս «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1967, № 2:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 259:

սանք»¹⁷: Հիրավի, Մահարին ճիշտ է նկատել հայ մարդու հակումը դեպի արտառոց մտածելակերպը:

Ինչպես ժամանակին Չարենցի, այնպես էլ Մահարու անհանգըստության առարկան ոչ թե թուրք իթթիհատականների վարած քաղաքականությունն էր, որի մասին խոսելը կնշանակեր մի այլ, նոր վեպ գրել, այլ հայ ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական այն կազմակերպություններն ու գործիչները, որոնք օգտակար լինել հայրենիքին չկարողացան: Չարենցը իր վեպի վերջաբանում պարզորոշ խոսում է այն մասին, որ միայն սոցիալիստական հեղափոխությունը կարող էր ազատել հայ ժողովրդին ֆիզիկական անգոյությունից: Մահարին էլ է ստեղծում փոքր ազգերի ազատասիրական տենչերի դատապարտվածության պատկերը կապիտալիստական մեծ պետությունների ներքո, սակայն նա ավելի էր ումանտիկ, քան Չարենցը: Նա հավատում էր, որ եղեռնը կարող էր ունենալ այլ ընթացք, եթե ազգային բուրժուազիան ու նրա կուսակցությունները իրենց բարձունքի վրա լինեին, չէ՞ որ Արևմտյան Հայաստանը տեսել էր շատ կոտորածներ, սակայն կար, ապրում էր, իսկ ա՛յժմ... անդարձ կորած մի երկիր, տեղահանված ժողովուրդ, միլիոնավոր զոհեր:

«Դաշնակցության» շարժման պարտության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառները ոչ Չարենցի, ոչ էլ Մահարու վեպերի պատկերման բուն առարկան չէին: Նրանք անդրադարձան այդ խնդիրներին այնքանով, որքանով պետք էր նրանց հարցադրման՝ ժողովրդի, հայրենիքի առջև բարոյական պարտքի, այդ պարտքը չկատարելու պարզաբանմանը:

1969 թվականին լույս տեսավ Մահարու չարտասանված ճառը. «Ո՞րն է գրողի դերը մեր օրերում»—ահա այն հարցը, որն առաջ էր քաշել Մահարին, և պատասխանել. «Գրողը ճշմարտության գինվորն է, հետախույզն ու որսորդը՝ լեհիցյան ճշմարտության... Պետք է հավատալ գրողին, եթե մինչև անգամ նա ասում է դառն ճշմարտություններ... Հավատացեք գրողին, նրա խղճին և հաւատացեք, որ լավ գրողը չի կարող վատ ուսուցիչ լինել»:

Այն հանգամանքը, որ Մահարու ստեղծագործությունը միշտ էլ եղել է բուռն քննարկումների ու վեճերի առարկա (Մահարու և քննադատության «հարաբերությունները» հաճախակի լարված են եղել) և, այդուհանդերձ, բռնել ժամանակի՝ այդ անաչառ դատավորի քննությունը, ինքնին խոսում է նրա օգտին:

¹⁷ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1967, № 10. էջ 109:

Գուրգեն Մահարին ողջ էությանը պատկանում էր գրականությանը: Նրա հոգու բոլոր տրոփումները նվիրված էին գրական կյանքի անցողաբերին: Հետաքրքրությունների շրջանակը ընդգրկում էր նոր գրքեր ու նոր դեմքեր, ամանուն սկսնակ գրող ու «վսեմական քերթող», ժամանակակից ու դասական գրականություն, բանավեճ ու ընթացիկ քննադատություն:

«Գուրգեն Մահարու «բազում սերերից» ամենաուժեղ սերը գրականությունն է,—գրել է Ս. Աղաբաբյանը:—Ուտից գլուխ գրական մարդ: Չգիտեմ ժամանակակից որևէ մեկ ուրիշին, որ այդպես կրթոտ ու ինքնամոռաց սիրի ոչ թե իր, այլ «ուրիշների» գրականությունը, այդպես ուրախանա-պայծառանա գրական նոր երևույթով, այդպես մոայլվիթով՝ գրական խոտանից: Չգիտեմ ուրիշ մեկին, որի համար «գրական կյանքը» այդպես ամենօրյա «հաց ու ջրի չափ անհրաժեշտություն լինի»¹: Իրոք, արվեստը Մահարու համար «նվիրում էր, նվիրում՝ առանց մնացորդի»²:

Մահարու գիտակցության մեջ հայրենի գրականությունը սկսվում է մեարդյալ տառերով և վերջանում ընթացիկ օրով: Եվ ապրում, կենդանի թրթռում են անցած դարերից դեպի նորը ձգվող գեղարվեստական մտածողության անվերջանալի շղթայի օղակները՝ հինն է նորանում, նորն է հնանում. անվերջանալի դիալեկտիկա:

Մահարու համար Նարեկացին և Թումանյանը, Մեծարեցն ու Տերյանը, Սիամանթոն, Վարուժանը, Իսահակյանը մինչև իր ժամանակակիցներ Չարենցը, Բակունցը և կրոսեր գրչակիցները կենդանի անսամբլ են հինը նորի մեջ, շաղկապված միմյանց: Դա գրականության սինթետիկ պատկերի ընկալման մի նախանձելի ունակություն էր:

Իր ստեղծագործական կյանքի երկու փուլերում էլ Մահարին բազմիցս ելույթներ է ունեցել մամուլում, որոնց բնույթն ու բովանդակությունը թելադրվել է գրականության հրատապ պահանջներով՝ լինի դա պայքար սխեմատիզմի և հոետորականության դեմ՝ հանուն արվեստի բարձր կոչման, նրա ձևերի բազմազանության, թե այլ հարց:

Մահարու խոսքը անկեղծ էր, բխում էր գրականության շահերից և որովհետև ժամանակի (ոչ միայն դարաշրջանի, այլև տասնամյակի,

¹ «Գրական թերթ», 1963, № 31:

² Նույն տեղում, № 43:

տարվա, անգամ օրվա) անմիջական արձագանք էր, բերում էր իր հետ հեշտությամբ հուզվող ու ալեկոծ, միշտ կենդանի գրական պրոցեսի շունչը, գույնը, պատկերը: Այդ ելույթներում դրսևորվեցին մաս Մահարիի գեղագետի հայացքները գրականության բազմապիսի հարցերի, ստեղծագործական պրոցեսի, իր ժամանակակից գրողների մասին:

Այն սուաշնայինը, գլխավորը և անհրաժեշտը, որ ընդունել է Մահարիին՝ բնատուր շնորհն է, կյանքը գեղարվեստական պատկերներով ընկալելու ու վերարտադրելու ի վերուստ տրված ունակությունը: «Հիրավի,—գրել է նա,—մեծ թռիչքի բանաստեղծ լինելու սուաշին պայմանը բնատուրն է, հետո միայն ստացականը»³:

Ինքնին հասկանալի ու բնական այս պայմանը ստանում է հատու քաշ ու կշիռ մեր՝ համատարած գրագիտության բավականին բարձր ցենզի դարում, երբ շատերին թվում է, թե գրելու տեխնիկային այս կամ այն չափով տիրապետել գրող լինել է նշանակում:

Բնատուր օժտվածությունից է բխեցնում Մահարիի գրողի գեղարվեստական տարերքի բնույթը: Իսկ բնատուրի ու կեղծի սահմանը անց է կացնում «կերտելու» և ոչ թե «թխելու», «երգելու» և ոչ թե «նառելու», «սրտի ու հոգու» և «ոչ թե ջղերի վրա ազդելու»⁴ եզրով:

Մահարու համար «սեփական ձայն», «ինքնաբոլս», «անքոնագրոսիկ» բնութագրումները ամենաբարձր գովեստի խոսքեր են: Սեփական ձայնը մեծ շնորհ է, ինքնատիպության հիմքը: Սալաթ-Նովայի 250-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ, խոսելով բանաստեղծների «դիմացկունության», «ժամանակի մաղի» մասին, Մահարին անդրադառնում է, մասնավորապես, ինքնատիպության հարցին: «Երբ մենք ասում ենք «Մթնշաղի անուրջներ», գիտենք, որ դա Տերյանին է պատկանում, ասում ենք «Հայրենիքիս հետ», Թումանյանի կերպարանքն է գալիս կանգնում մեր աչքերի դեմ, ասում ենք «Երգեր ու վերքեր» դազարապաղոցի Ավոն է մեր ուղեղում հառնում... ասա՝ «Ամբոյսներ» և դայրոցական աշակերտն անգամ գլխի կնկնի, որ խոսքը վերաբերում է Զարեհին... «Զանգակատուն»-ը նույնացել է Պարույր Սեւակի անվան հետ...»⁵:

Շեշտված անհատականությամբ օժտված ինքնատիպ գրողների

³ «Սովետական գրականություն», 1970, № 6:

⁴ «Գրական թերթ», 1955, № 38:

⁵ Նույն տեղում, 1963, № 43:

առկայությունը ազգության գրականության զարգացման աստիճանի ցուցանիշն է:

Աեփական ձայնը անսլայման «մարսված ազդեցությունների» արգասիք է, եթե դա մեծ գրողի ձայնն է, անսլայման նոր խոսք է նաև:

Այսպես, Սիամանթոյի՝ «մեր բանաստեղծության եղերական և հիփոպի մեծ դեմքերից» մեկի ծննդաբանությունը բերել «Նարեկացուց, Աշահակում է տեսնել միայն նրա արվեստի վսեմ ու վիթխարի կառույցների մի քանի սյունաշարերն ու խոյակները, Աշահակում է նեղացնել նրա արվեստի սահմանները...»,—գրել է Մահարին: Սիամանթոն ձերբազատ է եղել ավանդական հանգի ու վանկի սլարտադիր դաշնավորումից ու ստեղծել է «վեհալուր, վիթխարի, սիամանթոյական մի արվեստ ու ներդաշնակություն, որին վիճակված է մեծ ու մնայուն կյանք»⁶:

Մահարու վերաբերմունքն ավանդների և նորարարության հանդեպ պարզ է և որոշակի: Հյուլեական դարում պոեզիայից սպասում են նույնը, ինչ Սալաթ-Նովայի ժամանակներում՝ լինել ժամանակի շունչը: Գրել է պետք ոչ թե Սալաթ-Նովայի **նման**, այլ նրա **պես**: Ասել է թե՛ նորարարությունը ոչ թե լոկ նոր ձևեր ու տեխնիկա է, այլ ժամանակի շունչը արտահայտելու սալաթ-նովյան տաղանդ: Կարելի է նոր ձևերով, նոր տեխնիկայով բանաստեղծություններ գրել, սակայն նորարար չլինել, այն դեպքում, երբ ժամանակի շունչը արտահայտող գեղագետը անսլայման նորարար է: «...Ով իսկական բանաստեղծ է, նա նորարար է և եթե նա նորարար չէ, ուրեմն բանաստեղծ չէ»⁷: Զարհամարհելով ինչպեսը՝ «հոգևոր մկանուցքը», Մահարին շեշտը դրել է բանաստեղծական մտածողության վրա: Սա է նորարարության էությունը, սա է, որ պետք է համապատասխանի ժամանակի ոգուն: «Կեղծ նորարարությունների և նորարարության անվան տակ գրական ծածուկությունների»⁸ թշնամին էր Մահարին: Վերլուծելով սկսնակ գրողների բանաստեղծական առաջին ժողովածուները, «գրական մեծ վաղվա» անհանգստությամբ, նա նշում է սրանց «նորարարականության» ապարդյուն տենչը, ինքնատիպության բացակայությունը: «Ի՞նչ է սա, զվարճալի ողբերգություն, թե ցավ պատճառող կատակերգություն»,—գրել է Մահարին:

⁶ Նույն տեղում, 1963, № 3:

⁷ Նույն տեղում, 1965, № 87:

⁸ Նույն տեղում, 1963, № 43:

Նա թշնամին էր նաև «Պատմասի ստորոտներում եզասալով թրև» գալուն: Ինժեների և գրողի համադրությամբ նա գալիս է այն եզրակացության, որ եթե ինժեներների մտքով անգամ չի անցնում մեկ դարում ավելի կատարելագործել ձիասալը կամ եզասալը, գրողներից շատերը դուրսում են տեղում այն դեպքում, երբ գրականության զարգացումը վաղուց ի վեր թողել է ետևում և՛ ձին, և՛ սալը: Այստեղից էլ գրականության զարգացման արդի աստիճանին կանգնելու արդարացի պահանջը: Սակայն բազմիցս Մահարին շփոթել է ինքնատիպությունը՝ «չկրկնված և անկրկնելի ոճը» նորարարության հետ, որը միշտ հեղափոխիչ է, քիչ էլ աղմկոտ: Մահարու մոտ նա կարող է լինել «խաղաղ և համառ»:

Պատահում է այնպես, որ իր դարը երգած գրողը կորցնում է նորի զգացողությունը, իր ստեղծածի բարձունքից չկամությամբ նալում սիրած ասպարեզում տեղի ունեցող տեղաշարժերին: Այդպիսին չէր Մահարին: Բանաստեղծության ասպարեզում, իր ստեղծագործական պրակտիկայում մնալով «տրադիցիոնալիստ», նա ոգևորվեց Պարույր Սևակի նորարարական պոեզիայով և սուաշիններից մեկը գնահատեց նրան:

«Մեծ բավականությամբ» նա գրեց «ամենակրտսերի» մասին, հիմնավորելով բանաստեղծական հերթափոխի օրինականությունը ժողովրդի փիլիսոփայությամբ. «Դեռ հեքիաթներից հայտնի է, որ միշտ կրտսեր եղբոր ուսերին է ընկել մեծ սխրանքների ծանրությունը», և եր հանեց «իր ափերից երկյակների, քառյակների, ութնյակների կաշկանդող հունից» ազատագրված, ջրվեժի նման թափվող ու հոսող «բոլոր հնարավոր և անհնարին ուղղություններով»⁹ նրա՝ մեր դարի ոգին արտահայտող պոեզիայի նշանակությունը: Ի դեպ՝ յուրաքանչյուր գրող, որի դիմանկարին ձեռնամուխ է եղել Մահարին, բնութագրված է դիպուկ ու հակիրճ խոսքով, տաղանդի յուրահատկության այնպիսի երանգավորումներով, որոնք խոսում են նրա ոչ միայն սուր աչքի, այլև լավը տեսնելու, ըստ արժանվույն գնահատելու, բարի մաղթանքի մասին: Պ. Սևակի բանաստեղծական ձիրքի ամենաբնորոշ գիծը, օրինակ, Մահարին իրավացիորեն համարել է մեծ կիրքը՝ «մինչև ինքնամոռացում», Համո Սահյանինը՝ «քնքուշ ու միաժամանակ սոճական» ձայնը, Հ. Շիրազինը՝ «ծիաժանե լարերով օժտված քնարը» և այլն:

⁹ «Սովետական գրականություն», 1961, № 9:

Գրական ասպարեզ բարձրացող մոր գրողներից Մահարին ուշադրություն դարձրեց բանաստեղծ Ռ. Դավոյանի և արձակագիր Հ. Մաթևոսյանի վրա: Գտավ նրանց մեջ այն, ինչը հաշվում էր ստեղծագործության մախապայման. «մոր աչքով», «մոր ականջով» տեսնել ու լսել աշխարհը, սիրել հին սիրով, բայց երգել արտահայտչական մոր ձայնահիշերով, սեփական ձայնով:

Բնատուր տաղանդի, սեփական ձայնի, մոր ձայնահիշերի հետ սերտ կապված է բնավորության հարցը: Եթե մարդը բանաստեղծ է ծնվել, ապա նա բերում է իր հետ սեփական երաժշտական գործիքը: Պատահական չէ, որ Մահարին իրենն է համարել սրինգը: Սակայն բնականի անադարտությունը չի ժխտում «ինքն իրեն վերափոխելու» հնարավորությունը, բայց ոչ «պոետական ներքինը խեղաթուրելու և ալլանդակելու գնով», որովհետև «վա՛յ նրան, ով դավաճանում է «խոսքով կամ գործով» իր մուսաներին... Դավադիր են մուսաներն ու վրեժխնդիր...»¹⁰:

Ինքնատիպության արտահայտություններից մեկը բազմալարությունն է, բանաստեղծական տարբեր «գործիքների» տիրապետումը, բանաստեղծական նյութի համապատասխան «գործիքավորումը»¹¹: Այս տեսանկյունից գնահատելով հայ պոեզիայի ականավորներին, Մահարին Դ. Վարուժանի նահատակության հիսնամյակին նվիրված իր՝ «Պատիվ ըրեք վսեմական քերթողին»* հոդվածում նշում է մեր, ինչպես ինքն է ասում, «բազմալարերին»՝ Դ. Վարուժանին և Ե. Չարենցին. «Հիրավի,—գրում է նա,—«Սարսուռներից» մինչև «Հացին երգը», հիրավի, «Երեք երգից» մինչև «Գիրք ճանապարհի», որպիսի ճանապարհ»¹²:

Մի այլ առիթով Մահարին անդրադառնում է նույն այս հարցին, բազմացնելով «օրինակների» թիվը: Նրան հիացմունք և հարգանք է ներշնչում Ավ. Իսահակյանը: Իր ժամանակակիցներից բազմալարության առկայությունը Մահարին տեսնում է Վ. Դավոյանի, Պ. Սևակի մոտ. «Այս սևակյան քնար կոչվածը... ավանդական յոթը լարերով

¹⁰ «Գրական թերթ», 1969, № 8:

¹¹ Նույն տեղում, 1966, № 46:

* Ասույթը պատկանում է Վերգիլիոսին, այն օգտագործել է Դ. Վարուժանը Սիամանթոյի մասին իր ճառում:

¹² Նույն տեղում, 1965, № 12:

օծոված քնարը չի: Սևակի քնարն ավելի բազմալար է, բազմահնար, բազմաշունչ և մեծաշունչ»¹³:

Քնարերգու Մահարու համար գլխավորն է՝ «զգալ աշխարհը, կյանքը, սիրել, տխրել, ուրախանալ և հաղորդակից դարձնել ընթերցողին իր հոգեկան մակընթացություններին և տեղատվություններին»¹⁴ և այս ամենը «գրարվեստի... ինքնուրույն, ինքնատիպ, ինքնաբավ հնարանքներով»¹⁵, որը ոչ այլ ինչ է, քան գեղագետներին հաստիք տված աշխարհը «սրտի միջով» անցկացնելու արդյունք, նրա պատկերը ներշնչողաբար վերարտադրելու պտուղ: Լև Տոլստոյի երկրպագու Մահարին բերում է մեծ գրողի «ստեղծագործական գաղտնարաններից» մեկը, որը համահնչյուն է իր և՛ բանաստեղծական պրակտիկային, և՛ դեպի ուրիշի բանաստեղծության մոտեցմանը. «...ես ինձ միշտ կանգնեցրել եմ, երբ սկսել եմ գլխից և ջանացել եմ գրել միայն սրբից»¹⁶: Մեկ այլ տեղ Մահարին նկատել է, որ գրողի կարծիքը գրողի մասին ունի իր յուրահատկությունը, և այն, ինչը կարող է տեսնել գրողի աչքը, «քննադատը պարտավոր չէ կամ կարիք չունի տեսնելու»¹⁷: Մահարին մեզանում, փաստորեն, ստեղծեց գիտական վերլուծումների այն տարատեսակը, որը կարելի է բնութագրել գեղարվեստական դիմանկար: Արդի ոուս գրականության մեջ մեծ հաջողությամբ այդ ձևը կիրառում է բանաստեղծ Ե. Վիճկոյրովը: Ահա դրա օրինակներից մեկը. «Կյանքի «վեր-ապրում»—ահա նրա (Պուշկինի—Ս. Բ.) հիմնական ապրումը: Այն, ինչը այժմ կանվանեին «էկզիստենցիալություն»,—կյանքի հակառակ տրամաբանության, ի հակառակ դատողականության՝ այդ բարակ թելի, որը միշտ պատրաստ է կտրվել...

Պուշկինը ըմբռնել է աշխարհը որպես «կյանքի խնջույք»¹⁸:

Ե. Չարենցին մվիրված Մահարու հոդվածները դրա փայլուն օրինակներն են: Ո՛րն է Չարենցը,—հարցնում է Մահարին ու սկսվում են որոնումները համաշխարհային գրականության միջով, գրող-քրեմադատի հոգու քելվածությամբ. «Բլոկի ու Տերյանի շնչով շաղխված նրա քնարական երգերը, որոնք, այնուամենայնիվ, շատ հեռու են և՛

¹³ «Սովետական գրականություն», 1961, № 9:

¹⁴ Նույն տեղում, 1970, № 6:

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Նույն տեղում, 1961, № 9:

¹⁸ «Вопросы литературы», 1974, № 1, էջ 226.

Բլոկից, և՛ Տերյանից, Մաշակովսկու շնչով տոգորված նրա հոկտեմբերյան և լենինյան մեծ ու փոքր պոեմները, պուշկինյան «Էպիքական»-ը սայաթ-նովյան հուզառատ տաղերը, արևելյան պոետների ոճով ոճավորված նրա ուրախությունները, նարեկացիական «Կոմիտաս»-ը, գյոթեական «Մահվան տեսիլ»-ը, թոմսեյանական «Մանկալ Սաքո»-ն, վարուժանական շեղքով՝ բայց ուրիշ մի մարմարից քանդակած «Ասպետական»-ը, հայնեական էպիգրամները...»¹⁹։ Ահա այսպես, ոչ «գիտական», դեռ կասեինք, բնարա-զգացմունքային ոճով Մահարին ցույց տվեց, թե ինչպես են համաշխարհային մշակույթի ձեռքբերումները, խաչաձևվելով, «գոյանում» մի անձի մեջ։

«Ինչը» և «ի՞նչպես» Մահարու գեղագիտական հայացքների համակարգում զբաղեցրել է գլխավոր տեղերից մեկը։ Գրողի կապը դարաշրջանի հետ բացահայտվել է այս երկու հարցականների միաստեղ լուծումով։ Մի հայտարարի բերելով իր տեսակետը, Մահարին արտահայտել է այն միտքը, որ «մեծ ու անհանգիստ մեր ժամանակը» պահանջ է ներկայացնում նույնքան «մեծ ու անհանգիստ գրականություն»²⁰։ Ելնելով հիմնական պատճառից, մ.ա. այնուհետև, չի ընդունում թեմատիկ որևէ կաշկանդում՝ գրականությունը պետք է զբաղվի բոլոր այն հարցերով, որոնք հուզում են ժամանակի հասարակայնությանը։ Իսկ նախընտրությունները՝ անձնական են, բնատուր։ Այն հարցին, թե «կա՞ն հնացած թեմաներ, կա՞ն այնպիսի թեմաներ, որոնց մասին վաղ է գրել», Մահարին պատասխանել է. «Չկան հնացած թեմաներ։ Եվ չկան վաղածամ թեմաներ։ Ինչի մասին է գրում գրողը՝ այս չի կարևորը, կարևորն այն է, թե ինչպես է գրում նա, ինչ է ասում, ինչ է ապացուցում կամ հետապնդում»²¹։ Ասել է, թե՛ թեմայի ընտրությունը ազատ է, գլխավորը «ի՞նչ ասելն» է, ինչը ապացուցելը ու ինչպես այդ բոլորի մասին գրելը։ Առաջնություն չտալով ոչ նյութին, ոչ էլ ձևին, ընկալելով օրգանական միասնությամբ, Մահարին կոնկրետ դեպքում վիճարկել է գոեհիկ սոցիոլոգիական քննադատության թեմաների սահմանափակումների սխալ պրակտիկան, որի մասին արդեն խոսվել է, և գրական խոտանի դեմ պաշարի կրթով շեշտել «ինչպես գրելու» պրոբլեմը։ Մեկ այլ հոդվածում նա գրում է. «Ես ձևապաշտ չեմ... սակայն ինչո՞ւ՝ արհամարհել ինչպես... ես մեծ կարևորություն եմ տա-

¹⁹ «Գրական թերթ», 1967, № 39:

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ «Գարուն», 1970, № 1:

լիս ձևին»²²։ Այստեղից էլ գրական երկի հաջողության կամ տապալման որոնումը ոչ միայն «իմ է ասում», «իմ է ապացուցում» ելակետում, այլև լեզվաոճական կիրառումներում։ Բերենք բազմաթիվ օրինակներից մեկը՝ քաղվածք Հ. Սահյանի 50-ամյակին նվիրված «Բանաստեղծի կես դարը» հոդվածից. «...Հայաստան աշխարհը և նրա լեռնաշխարհը ոչ մի ժամանակակից պոետի մոտ չի դարձել այնքան մեծ կտավ, չի գտել... այնքան վառ գույներ, նրբերանգներ, որքան այս բնապաշտ բանաստեղծի մոտ»²³։

Դժվար է գտնել որևէ դեպք Մահարու հոդվածներում, երբ «իմ-չը» և «իմչպեսը» չառաջադրվեն որպես միասնական պահանջ։ Դա չի խանգարել ձևի մասին «մաքուր»՝ մասնագիտական խոսակցությամբ, որը նույնքան կարևոր է, որքան քննադատությունը՝ «մտածողության տրամաբանական ու դատողական» ելակետից։

«Արվեստի հրաշքի» հավատալիորը որոնել ու գտել է դրա կոնկրետ դրսևորումները դասականների, սերնդակիցների, բարձրացող գրական նոր անունների երկերում։ Հր. Մաթևոսյանի «Ալիսո» պատմվածքով ոգևորված, նա այնպես է սկսում իր խոսքը, որ, կարծես, ստեղծում է գեղարվեստական մի նոր պատում՝ «տանջված, չարքաշ, տոկուն» Ալիսյի մասին։ «Տրամաբանելու», «դատելու» փոխարեն Մահարին բացականչում է. «Այո՞ժե՛։ Ի՞նչ պոեմ... Միայն հրաշքը կարող է շունչ ու ոգի տալ այս անհույս կառույցին։ Այդ հրաշքը կատարված է։ Միջամտել է արվեստի հրաշքը»²⁴։

Մահարու՝ Պ. Սևակին նվիրված հոդվածները, «ավագ գրչակցի» քննադատական դիտողություններով հանդերձ, բաց են անում մի կողմից՝ պոեզիայի հանդեպ Մահարու շահագրգռությունները, մյուս կողմից՝ նրա գրականության մասին ունեցած հայացքների նոր տեսադաշտը։

Ի՞նչն է գնահատել Մահարին Պ. Սևակի մեջ։ Եթե տրվի այս հարցի պատասխանը, ապա Պ. Սևակի ստեղծագործության արդարամիտ և բարձր գնահատումից բացի, մենք կունենանք բանաստեղծի մահարիական իդեալին (որը Ե. Չարենցն էր) հարազատ կերպար։

Բանաստեղծի մուտքը հախտուն էր, նա կոչված էր «ոչ թե մեղմ գեղիյունի նման փչելու, այլ արշավելու քամու նման»։ Այս «մուտք»

²² «Սովետական գրականություն», 1960, № 11։

²³ «Գրական թերթ», 1968, № 14։

²⁴ Դույն տեղում, 1966, № 48։

կոչվածին Մահարին տվել է մեծ տեղ: Մեծարեցի առաջին գիրքը՝ «Ծիածան»-ն էր, Վ. Տերյանին՝ «Մթնշաղի անուրջները», Հ. Ծիրազին՝ «Գարնամամուտ»-ը, իսկ տասնյակ հեղինակներ, որոնք 40-ը անց «երիտ գրողներ» են, դեռ չեն ստեղծել հիշողության մեջ մնացող գեթ մի բանաստեղծական տող²⁵,—բողոքել է նա:

Պ. Սևակի «մարտնչող տառապանքով և լավատեսությամբ տոգորված» առաջին գիրքը՝ «Ամմահները հրամայում են» «կրում է բանաստեղծական անհատականության ուժեղ կնիք», այսինքն այն, ինչը Մահարին համարում է ամենաառաջնայինը:

«Արվեստը՝ նվիրում է, նվիրում՝ առանց մնացորդի»²⁶,—այս է այն քննությունը, որը բռնել է Սևակը:

«...Սևակը մեծ ընդհանրացումների բանաստեղծ է. նրա այս ուժը զգացվում է դեռ նրա առաջին գրքույկում», արա հետ՝ «հախտուն, անչափ և անկշիռ թափ և ավյուն»: Բնատուր այս գծերը հատկանշական են քչերին. Մահարին այս տեսակետից մոտակա անցյալի բանաստեղծներից նշում է երեք անուն՝ Սիամանթո, Չարեց, Սևակ:

«...բանաստեղծը մեծ ճարտարությամբ բաց է անում մեր լեզվի հարուստ հնարավորությունները, սրամտությամբ արժեքավորում յուրաքանչյուր նույնահնչյուն բառը, ընթերցողին ստիպում է մտածել, երբեմն էլ գլխին գոռ տալ...»²⁷,—նշում է Մահարին անգամ այն դեպքում, երբ հոգնում է Սևակի «նույնահնչյուն բառերի» կուտակումներին:

Լեզվի հարցը Մահարու «թուլությունն» էր: Տասնյակ հոգվածներում նա պահանջել է պահպանել լեզվական կուլտուրայի այն մակարդակը, որը կուտակվել-հասունացել է մեր պոեզիայի երախտավորների ջանքերով և այժմ անփութորեն խեղաթյուրվում է ինչպես պոեզիայում, այնպես էլ արձակ երկերում:

«Ամբողջ ձայնով» միանում է Մահարին գրականությանը ներկայացվող Պ. Սևակի պահանջներին, որոնք նա առաջ քաշեց Վ. Տերյանի անունից: Մահարին առանձնապես ծանրանում է գրական լեզվում գրաբարի և բարբառային բառերի օգտագործման խնդրի վրա. «Ամենաարխայիկ բառն անգամ կարող է այնպես տեղին հնչել, որ այդ մոռացված բառն ստանա նոր շողք ու փայլ, և ճիշտ կիրառելու

²⁵ Նույն տեղում, 1963, № 43:

²⁶ Նույն տեղում:

²⁷ Նույն տեղում, 1964, № 4:

դեպքում «բարբառային» կոչված «գազանն» անգամ սարսափելի չէ»²⁸, —գրում է նա:

Սակայն այս «ազատությունը» Մահարին սահմանափակում է բա-
ռը «հնչեցնելու», «տեղին գործածելու» պահանջով: Հետագոտելով
«ոչ բանաստեղծական» բառերը, Մահարին գալիս է հետաքրքիր՝
պոեզիայի «բառապաշարի» և ժամանակի համահնչունության եզրա-
հանգամանք: Այն բառերը, որոնք «ոչ մի գնով և ոչ մի տքնությամբ
չէին մերվի Տեդյանի բանարվեստին», Սևակի լեզվում, չնայած ոչ
միշտ, սակայն «հաջողությամբ գտել են իրենց տեղը խաղաղ համա-
կեցությամբ»²⁹:

Մահարին պատկանել է «բանաստեղծը՝ հույզերի երգիչ է, բա-
նաստեղծությունը՝ մարդկային հույզերի արտահայտություն» դավա-
նանքին: Դիտելով Սևակի ստեղծագործությունը այս տեսանկյունից,
նա գտնում է, որ բանաստեղծը դուրս է այս սահմանումից, որովհետև
մեծ կրքերի երգիչ է: Այս դիպուկ բնորոշումից հետո, Մահարին գա-
լիս է հետևյալ եզրակացության. «Նա մեծ կրքով որոնում է ձևեր,
ժխտելու համար ընդունված ձևերը, երբ նա հանդիպում է անհաջողու-
թյան, չի նահանջում և ավելի մեծ կրքով շարունակում է իր որոնում-
ները՝ երբեմն ժխտելով, բայց ավելի հաճախ հաստատելով իր ձեռք
բերած ժամանակավոր կամ հաստատուն հաջողությունները»³⁰: Այն
դեպքում, երբ հաղթանակը առերես է՝ «փայլուն էջերի միջից նայում
է անհանգիստ, անհագորդ, նորին, լավին, կատարյալին ձգտող նյու-
թի բարեշրջման կրքոտ երգչի ազնիվ կերպարանքը», իսկ սարսափ-
ության դեպքում, պարտություն, որը «հաղթանակ կլինե՞ր... գոհ ու ինք-
նագոհ... մի շարք պոետների համար», Սևակը երևում է նորարարու-
թյան այն «ստոկոսով», որը անընդունելի էր «գտարյուն լիրիկայի» եռ-
կրկնազու Մահարուն:

Իր ստեղծագործական փորձից ելնելով, Մահարին եզրակացնում
է. «Որքան արձակը շահում է բանաստեղծական պատկերավորումից,
այնքան բանաստեղծությունը վնասվում է, երբ արձակը մոտենում է
նրա գործերին», դրսևորելով իր «ավանդապաշտությունը»: Բանաս-
տեղծի բնագոյը չդավաճանեց իրեն, այն դեպքում, երբ գիտակցու-

²⁸ «Գրական թերթ», 1960, № 21:

²⁹ Նույն տեղում, 1964, № 4:

³⁰ Նույն տեղում:

թյունը չնդունեց XX-րդ դարի երկրորդ կեսերից հայ բանաստեղծությունն ներխուժած նոր միտումները:

Ինչպես Պ. Սևակին, այնպես էլ ոոս մեծ բանաստեղծ Սերգեյ Եսենինին մվիրված հողվածներում Մահարին բնդգծեց իր նախադի-րություններից՝ անկեղծությունն ու հոգևոր ստեղծագործական վիթխարի տառապանքը, որոնք էլ համարեց «հարստություն», «ընթերցողին կախարդելու» պայման, արվեստի հիմք:

«Եսենինյան ողբերգությունը» Մահարին հանեց ոչ թե «տեխնիկայի և տեղի տվող բնության» հակամարտությունից և ոչ այնքան ներքին պայքարից մի մարդու, «որի մի ոտքը հին աշխարհումն է, մյուսը՝ նոր աշխարհի հողի վրա», ինչքան Ս. Եսենինի էությունից. «չլինեք այդ ողբերգությունը մենք չէինք ունենա բանաստեղծական այն աշխարհը, որի արարիչը նույն ինքն է՝ բանաստեղծը...»³¹:

Արվեստում Մահարին նշմարել է երկու տեսակ պարզություն՝ խորության և մակերեսացության պարզությունը: Երկուսի հիմքում պըրվում է գեղագետի և նյութի փոխհարաբերությունը: «Համախ գեղարվեստական երկերի պակասավորության և ձգձգվածության պատճառներից մեկը թխում է նրանից, որ հեղինակը չգիտի նյութը, չի պատկերացնում այն վայրերը, որոնք նկարագրում է, աղոտ պատկերացում ունի իր կերպարների մասին, որոնց նա խոսեցնում է, իր ներքին աչքերով չի տեսնում նրանց» և ստեղծվում են «շարժում սովերներ, անդեմ ու անկերպարանք անուններ...»³²: Իսկ «ապրված» նյութը հարազատ է, գեղարվեստական կերպարի ըմբռնումը՝ հստակ: Սակայն այստեղ ողջ հասակով կանգնում է լեզվի հարցը, որը «այն է գրողի համար, ինչ գեները՝ զինվորի, ներկը՝ նկարչի, հնչյունը՝ երաժշտի համար»³³: Գրագետ մարդուն գրող դարձնողը լեզուն է:

«Գեղարվեստական լեզու» մահարիական հասկացողության մեջ են մտնում «ն՝ նկարագրությունը, ն՝ կերպարների ստեղծումը, ն՝ դիալոգները, ն՝ հոգեբանական վերլուծումները, ն՝ ժամանակի շունչը»: Այստեղ է «թաղված» ինքնատիպության գաղտնիքը, որովհետև գեղարվեստական լեզուն անկրկնելի է: Իր ժամանակակիցներից Մահարին առանձնացրել է Դ. Դեմիրճյանին, որը իր «լեզվական որոնումներով» հասել է «գարմանալի ինքնատիպության»³⁴:

³¹ «Սովետական Հայաստան», 1965, № 235:

³² «Գրական թերթ», 1961, № 4:

³³ «Սովետական գրականություն», 1959, № 3:

³⁴ Դույն տեղում:

Ծնորհիվ Մահարու և Պ. Սևակի 60-ական թվականները կարելի է համարել հանուն գրական լեզվի կատարելության պայքարի տասնամյակ, որին միանում է պայքարը գրական՝ «ամհաշտ, անգիջում, մարտական խոտանի»³⁵ դեմ:

«Արևածագի ժամանակ,—գրել է Մահարին,—սովերն ավելի ակտիվ է լինում, ավելի շեշտված և հոսպիտ: Որքան արևը մոտենում է իր գեհնիթին, այնքան սովերը կրճատվում է, կծկվում, փոքրանում: Մեր նորագույն գրականությունն ապրում է այսօր իր նոր, հերթական երկունքը»³⁶: Նա վիճարկում է այն կարծիքը, թե իբր գրական խոտանն է այն պարարտանյութը, որի վրա աճում է իսկական գրականությունը: Մահարին այն խորին համոզմունքին է, որ խոտանն է ապրում իսկական գրականության հաշվին և ոչ թե հակառակը:

Հետաքրքիր է Մահարու կարծիքը գրականության ետչարենցյան ընթացքի վերաբերյալ:

Զարենցի կորուստը ծանր է անդրադարձել պոեզիայի վրա: «Նորերը շատ էին նոր ու չունեին Զարենցին փոխարինելու ուժ, կարողություն և պատմական հեղինակություն»³⁷: Խախտվեց պոեզիայի զարգացման նորմալ ընթացքը, և որպես հետևանք գլուխ բարձրացրեց մի կողմից՝ «մերկ ազիտացիան, ճառն ու դիֆերամբը, մյուս կողմից՝ ներս խուժեց, այսպես կոչված, «սուսան-ամբուլիզմը», ապոլիտիկ «բըլ-բուլիզմը»: Ժողովրդայնության պիտակի տակ ոմանք սկսեցին լացուկոծել, թխել գյուլումներ և ջանգյուլումներ»³⁸: Պոեզիայի համար ծանր այդ ժամանակներում, երբ «մթագնած երկնակամարում գոեհիկ սոցիոլոգիզմն էր սավառնում թիթեռի թևերով», Հ. Շիրազի ձայնը հրնչեց «հաստատ և աներկմիտ» ու «փուլեց նա սրտի խոսքի կարոտ ընթերցողի ճանապարհին»³⁹:

«Զգացմունքային» չարենցագիտության հիմքը դրվեց Մահարու կողմից դեռևս 30-ական թվականներին, մեծ բանաստեղծի կենդանության օրոք: Զարենց-մարդը և Զարենց-գեղագետը Մահարու համար ձգող առեղծված էր, որը նա ողջ կյանքի ընթացքում լուծում ու չէր հազենում: Եթե հավաքելու, ի մի բերելու լինենք Մահարու խոսքը Զարենցի մասին՝ հուշ, հողված, բանաստեղծություններ, ապա կարելի

³⁵ «Գրական թերթ», 1961, № 49:

³⁶ Նույն տեղում, 1960, № 21:

³⁷ «Սովետական գրականություն», 1958, № 5:

³⁸ Նույն տեղում:

³⁹ Նույն տեղում, 1970, № 6:

կլիմի կազմել ներշնչանքով, խոր ու նուրբ դիտարկումներով հարուստ մի հատոր:

Զարեհցյան թեմայի հետ կապվող Մահարու ստեղծագործությունը հիմք է դնում մեզանում գիտական վերլուծումների նոր ձևերի ծագումնաբանությանը՝ քննարկանությանը ներթափանցված հոդված, բանաստեղծականացված հուշագրություն, պաթետիկ շեշտավորումներով ստեղծագործական ուղին բնութագրող բանաստեղծություն: Հետաքրքիրն այն է, որ այդ նոր ձևերից՝ բանաստեղծականացված հուշագրությունը, կիրառվեց՝ Ս. Խանգադյանը գրեց («Մեր հին ու նոր արձակի ամենանեղակի, ամենաաքանչելի երևույթներից մեկի»)՝⁴⁰ Մահարուն նվիրված քանդակներ, որոնց մեջ առկա են ոչ միայն գրողի մեծության հավաստիացումը այլև գիտական խոսքը շնչավորող ջերմ շեշտը:

Մահարուն է պատկանում գրականագիտական մասն մեկ այլ ձևի կիրառում, որ այս անգամ կապվում է Հ. Թումանյանի անվան հետ: Ե. Զարեհցից փոխ առնված «Այս հմուտ հանճարեղ լոռեցին» խորագրի տակ Մահարին գետեղել է Հ. Թումանյանին նվիրված գրախոսականներից, հոբելյանական ճառերից ու ելույթներից, գիտական աշխատություններից քաղված մտքեր, հուշեր, ասույթներ և, ներդնելով իր տաղանդը, շարադրել այն կարճ հատվածներով, որոնք համակված են ջերմ երանգներով, սրամտությամբ ու մեծ ճաշակով:

Իր բազմաթիվ հոդվածներում Մահարին անդրադարձավ մասն Սփյուռքի գրողներին ու գրականությունը, քննադատության վիճակին, թարգմանական հարցերին: Մահարու ժառանգությունը գիր ու գրականության մասին իր ամբողջության մեջ ներկայացնում է մեծ արժեք, որքանով պատկանում է մի գրողի, որը նվիրաբերել է իր կյանքը հայրենի դպրությանը:

Գուրգեն Մահարին ինչպես բուռն սկսել էր, այնպես էլ բուռն ավարտեց իր գրական կյանքը: «Ծակատագրին ընդառաջ» իր հուշերում Անտոնինա Մահարին գրում է. «Գուրգենը միշտ հիվանդ էր, սակայն աշխատում էր ամենուրեք՝ տանը, Մոսկվայում, Վիլնյուսում, Պալանգայում, ուր մենք անց էինք կացնում ամառվա ամիսները: «Ես չեմ կարող չգրել»,—ասում էր մա: Այդ հիվանդ ու թույլ մարմնի մեջ ապ-

⁴⁰ «Սովետական Հայաստան», 1960, № 268:

րում էր հսկա հոգի: Նա զարմանալի մարդ էր՝ մեծ տաղանդի, հարուստ հիշողության ու մեծ աշխատունակության տեր անձնավորություն»⁴¹:

Կյանքի վերջին տարիներին Մահարին ձեռնամուխ եղավ թատերագրությանը՝ «Մարդը՝ մարդուն», «Ապրողները հալթում են», «Մուտք», գրեց երգիծական պատմվածքներ, ամանօրյա ժպիտներ, հոդվածներ, անավարտ թողեց «Երիտասարդություն» ու «Քաջ Նազար» վեպերը: Ժամանակ գտավ նաև գրական-հասարակական գործունեության համար (Համամիութենական ու Հայաստանի գրողների 3-րդ և 4-րդ համագումարների պատգամավոր), անձնական հանդիպումներ ու զրույցներ ունեցավ գրական աշխարհի անվանի մարդկանց հետ, գրեց և պատասխանեց հարյուրավոր մամակների:

Մահարին շատ էր սիրում կյանքը,—գրում է նրա այրին,—նրա արմատները թաղված էին հողի խոր ընդերքում: Չնայած կյանքի փոթորիկներն ու մրրիկները հաճախ էին հարվածում նրան, նա ամուր էր որպես կաղնի ու ճկուն ուռենու պես: Բազում անգամ չար փորձությունները ճկում էին նրան մինչև գետին, սակայն նա կրկին շտկում էր իր հասակը: Նա մեծ թոփշների մարդ էր, սիրում էր ճանապարհներ, նոր վայրեր, նոր մարդկանց: Անդորրը հոգնեցնում էր նրան...»⁴²:

Մահարու գրչի քելմնավորության գաղտնիքը նրա «հեշտ, մեկ շնչով» գրելու մեջ էր: «Ինձ համար «նախապատրաստություն» ասածը անհասկանալի է,—գրել է Մահարին,—իմ նախապատրաստությունն այն է, որ այդ մասին գրելու նպատակով նստեմ գրասեղանի մոտ»⁴³: Մահարին «գրածը չի ուղղել, չի արտագրել, սիրել է գիշերային ժամերը և սև գույնի թանաք»:

Իր կյանքի 60-ամյակին, 1963 թվականին Մահարին պարգևատրվում է «Պատվո նշան» շքանշանով, 1967 թվականին նրան շնորհվում է Հայկական հանրապետության կուլտուրայի վաստակավոր գործչի կոչում:

Մահարին ապրեց 66 տարի: Իր ստեղծագործական կյանքի երկու փուլերում հանդես եկավ որպես ականավոր բանաստեղծ և մեծ վիպասան, իր կյանքը կապելով մայրենի գիր ու գրականությանը, մշա-

⁴¹ Սիրով ու պատրաստակամությամբ ինձ տրամադրված Ա. Մահարու «Հիշողություններ» ձեռագրից:

⁴² Նույն տեղում:

⁴³ «Գրական թերթ», 1964, № 6:

կույթին ու հայրենիքի ճակատագրին: Կենդանության օրոք տեսավ իր երկերի երկու հատորյակը: «Կտեսնե՛մ, արդյոք, բոլոր հատորներս սեղանին»,—կասկածեց-բողոքեց Անտոնինա Մահարուն: Չտեսավ: 1969 թվականի հուլիսի 16-ին Պալանգայում կանգ առավ նրա բազմաչափ սիրտը: Կառավարության որոշումով նրա դին փոխադրվեց Հայաստան և գտավ իր վերջին հանգրվանը Երևանի պանթեոնում:

«...Եթե այս յոպեին ներս մտնեի ահեղ ու ամենակարող Եհովան, նստեի իմ դիմաց, մի ծխախոտ վառեի ու ասեի.

— Տալիս եմ քեզ երկրորդ կյանք, գծիր քո երկրորդ կյանքի ուղին օրորոցից մինչև գերեզման, ինչպես որ ցանկանաս, և կկատարվի քո կամքը... ինչպե՛ս կուզեիր ապրել...

Ես նրան կպատասխանեի, առանց վարանելու.

— Ծիշտ ալնպես, ինչպես ապրեցի...» (I, XIX):

Գ. ՄԱՀԱՐԻ



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Հեղինակի կողմից 5

Գլուխ առաջին, Ստեղծագործության առաջին փուլ

Ա. Ստեղծագործության նախապատմությունը 7
 Բ. Սեփական ուղիներով 35
 Գ. Արձակի ուղիներով 92

Գլուխ երկրորդ, Ստեղծագործական երկրորդ փուլ

Ա. Լոռւթյան ձայնը 123
 Բ. Այրվող այգեստաններ 144
 Գ. Մահարին և գրական աշխարհը 210

ՄԻԼՎԱ ՍՈՒՐԵՆԻ ԲՈՂՈՍՅԱՆ
ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

Պատասխանատու խմբագիր
Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ
Եկաբիշ
Ֆ. ԱՅՐԻԿՅԱՆ
Գեղարվեստական խմբագիր
Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱՆՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Հ. Մ. ՄԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ
Ստրագրիշ
Ջ. Գ. ՆՍԹԱՆՅԱՆ

ИБ № 373

Հանձնված է շարվածքի 11.11.1980 թ., Ստորագրված է տպագրության 5.10.1981 թ.,
վճ 10960 Չափը 60×80¹/₁₆ թուղթ, № 1: Տառատեսակ նորրի, բարձր տպագրություն:
Պայմ. 13,25, տպագր. 14,25 մամուլ: Հրատ. հաշվարկ 12,5 մամուլ: Տպաքանակ 3000:

Պատվեր № 1026, Հրատ. № 5499: Դինը 2 և 15 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24 դ.

Издательство АН Армянской ССР, Ереван, Барекамутян, 24-г.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան

ԳԱԱ Հիմնադրար Գիտ. Գրադ.



FL0076161

A " 66006