

Գ. ՄԱՀԱՐՈՒ ԵՐԳԻԾԱՆՔԻ ՅՈՒՐՈՐԻՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Երգիծանքն աշխարհատեսության կերպ է, որը գեղարվեստական արտացոլման ձևի մեջ դրսևորում է լեզվական որոշակի առանձնահատկություններ: Դարերի ընթացքում կայունացել և ճանաչվել են երգիծանքի արարման որոշ միջոցներ ու հնարներ, որոնց գործադրումն ավել կամ պակաս հաջողությամբ (նայած գրողի օժտվածության և վարպետության) ստեղծում է համապատասխան մթնոլորտ: Դրանց մեջ առանձին նշանակություն ունեն բառային կամ լեզվական միջոցները: Վ. Պրոպյը հայտնի ուսումնասիրության մեջ¹ մանրակրկիտ նկարագրություններով առանձնացնում է այդպիսի մի քանի օրինակներ՝ կալամբուր (բառախաղ), պարադոքս, իրոնիա (հեզնանք), բառապաշար, գեղեցկախոսություն-ճոռոտարանություն, երգիծական անուններ և այլք: Ծիծաղ առաջացնելու արդյունավետության առումով նա կարևորում է նաև հանկարծակիությունը կամ անսպասելիությունը²: Դա դրսևորվում է որպես տեսանելի, մակերևութային թաղանթի տակ թաքնված դատարկության բացահայտման, հայտնագործման ձև: Կերպարակերտման և կենսական հանգամանքների պատկերման ծիծաղահարույց մի շարք դեպքեր և հնարներ է նկարագրում նաև Ա. Բերգսոնը:³

Սակայն պիտի նկատի ունենալ, որ բոլոր այս միջոցներն ու ձևերը վերաբերում են երգիծանքի կայացման տեխնիկային, խոսքային հնարներին: Մինչդեռ շատ ավելի հետաքրքիր է երգիծանքի անսպասելիության, հանկարծակիության խնդրի դիտարկումը երգիծելիի (երգիծվող կենսական նյութի) կտրվածքով: Մարդուն և հասարակությանը բնորոշ բազմաթիվ թերություններ ու արատներ դարեր շարունակ դարձել են երգիծական գրականության նյութ և կրկնվել: Գրողի տաղանդի ինքնատիպության ցուցիչներից մեկն էլ, երգիծելու մեջ հմուտ լինելուց բացի, կարող է համարվել այն, թե որքանով է նրան հաջողվում երգիծելի կենսական նոր նյութ հայթայթել: Այսինքն, երբ խոսվում է երգիծանքի հանկարծակիության մասին, ապա պիտի նկատի ունենալ, որ այն կարող է հավասարապես վերաբերել ինչպես ձևի և բովանդակության անհամապատասխանության բացահայտմանը, այնպես էլ երգիծված նյութի անսովորությանը:

Սովորական դարձած կենսանյութի ու հարցադրումների շրջանակներում երգիծանք ծավալելը բավական անվտանգ գործ է. այդպես շատ ավելի հեշտ է հասնել խոսքի համոզչության անհրաժեշտ նվազագույնին, որը կապահովի ակնկալվող համարժեք վերաբերմունքը: Սակայն համոզչության առումով շատ ավելի դժվար ու վտանգավոր է ընթերցողի համար անսովոր կենսանյութ երգիծելը: Այդպիսի քայլի կարող է դիմել միայն առանձնահատուկ տաղանդ ունեցող գրողը: Վտանգավորության չափ համարձակ ստեղծագործական մման վարքը բնորոշ է Գ. Մահարուն: Ընդհանուր տպավորությունը նրա արձակից այնպիսին է, որ նա կյանքում լուրջը, նույնիսկ ողբերգականը երգիծելու առանձնահատուկ հակում ունի: Հենց դրանով էլ Գ. Մահարու երգիծանքը հանկարծակի է ու անսպասելի: Կրկնությունից չզուլանալով՝ մի անգամ ևս ճշտենք, որ այստեղ խոսքը երգիծանքի խոսքային հնարանքների վարպետ գործադրման, երգիծելու բնատուր տաղանդի մասին չէ: Դա փաստելու կարիք չկա էլ Գ. Մահարու յուրաքանչյուր էջը շաղախված է վարակիչ երգիծանքով: Առտնին պատկերներով, կենցաղագրությամբ հագեցած նրա արձակի ընթերցումը դառնում է գեղագիտական վայելք հաճախ շնորհիվ հենց խոսքի երգիծական առանձնահատկությունների: Չի եղել Գ. Մահարու գրականության մասին շատ թե քիչ լուրջ ու օբյեկտիվ կարծիք, ուր անտեսված լինի այդ փաստը: «... Դա յուրահատուկ հումոր է՝ նուրբ, անսպասելի, չարամհիության հասնող, որի մեջ զգում ես հեղինակի սուրյեկտիվ ինտոնացիան...»:⁴ Համանման բազմաթիվ հիացական բնորոշումներ կարելի է վկայակոչել Գ. Մահարու ստեղծագործությանը ծավալուն ուսումնասիրությամբ կամ այդ ստեղծագործության

¹ В. П р о п я, Проблемы комизма и смеха, М., 1976.

² Նույն տեղում, էջ 146:

³ А. Б е р г с о н, Смех, 1992.

⁴ Մ. Ա ղ ա ղ ա ղ յ ա ն, Գործեր Մահարի, Եր., 1959, էջ 119:

ինչ-որ խնդրին հողվածով անդրադարձած հեղինակներից: Եվ դա անվիճարկելի ճշմարտություն է:

Մեր դիտարկումը վերաբերում է ոչ կենցաղային, իրականության նույնիսկ ակնհայտորեն ողբերգականի մեջ երգիծելին տեսնելու կարողությանը: Դա լացի ու ծիծաղի համադրումն է, որը ստեղծագործական-ոճական առանձնահատկություն լինելուց առաջ աշխարհատեսության կերպ է:

Մակայն նախ փաստենք, որ նրա արձակի ոճական այդ առանձնահատկությունը ևս աննկատ չի մնացել: Ինքնին, իհարկե, հետաքրքիր են այն բնութագրերը, որոնք տրվել են Գ. Մահարու արձակի ոճական այդ առանձնահատկությանը: Մի քանի համապատասխան օրինակներ բերելուց հետո Ս. Աղաբաբյանը գրում է. «...արձակագիրը հաճախ է ընտրում այնպիսի դրություններ և մտցնում հյուսվածքի մեջ, որոնք ծիծաղելի են արտահայտման ձևով և կատարելապես ողբերգական՝ իրենց բովանդակությամբ: Մա Մահարու հումորի էսթետիկական առանձնահատկությունն է և միաժամանակ նրա գաղափարական յուրահատուկ «պոզիցիայի» արտահայտման ձևը»:⁵ Գրականագետը տարբերակում է կենսական փաստի բովանդակությունը, որը ողբերգական է, և «արտահայտման ձևը» լեզվաոճական առանձնահատկությունը, որը ծիծաղելի է: Իսկ թե որն է նրա «գաղափարական յուրահատուկ «պոզիցիան»՝ չի մանրամասնում: Այնուհետև նույն տեղում նշում է այդպիսի «գրելակերպի վրա ... չեխտվյալ տրադիցիայի ազդեցությունը», նաև Գ. Մահարու երգիծական ոճի տարբերությունն իրենց մանկությունը և պատանեկությունը գրականություն բերած Ստ. Չորյանի և Վ. Թորոլենցի հումորից. «Մահարու մոտ ողբերգական երևույթը առաջ է բերում ժպիտ և ծիծաղ, բայց դա կտրված, աղավաղված ժպիտն է ու ակամա ծիծաղը»:⁶

Ս. Աղաբաբյանը մի այլ՝ «Այրվող այգեստաններ» վեպի վերախմբագրված տարբերակի տպագրության առիթով (Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., 1979) դարձյալ անդրադարձել է Գ. Մահարու արձակի ոճական այդ առանձնահատկությանը՝ մատնանշելով Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի լեզվամտածողության հետ ուղղակի կապը:⁷

Ս. Բողոսյանն ավելի է մանրամասնում խնդրի քննությունը՝ ընդարձակելով գրական համադրելի առնչությունների դաշտը: Նա դիտարկում է Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի», Ա. Բակունցի «Կյուրես» և Գ. Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպերը մեզ հետաքրքրող ոճական ընդհանրությունների առումով: Բայց որքան էլ տարօրինակ է, նա թե՛ Գ. Մահարուն նվիրված մենագրության, թե՛ «Ողբերգաերգիծական վեպի ուղղությունը» ուսումնասիրության մեջ խնդրո առարկա գեղարվեստական առանձնահատկությունն անվանում է «երգիծական ողբերգություն»:⁸ Ընդ որում, բառերից ոչ մեկը բնագրում առնված չէ չակերտների մեջ: Այս բնութագիրը տարօրինակ է նրանով, որ «ողբերգություն» իրողությունը բնութագրվում է «երգիծական» բառով: Եթե մի քանի ողբերգություն լինելը մեզ համար վիճելի չէ, ապա այն երգիծական լինել չի կարող: Մինչդեռ միանգամայն այլ է ու համոզիչ կենսափաստի ճանաչողության այն բարդ տարբերակը, որի դեպքում գրողին հաջողվում է նույն իրողության մեջ տեսնել և՛ երգիծելին, և՛ ողբերգականը: Դրա կարևորագույն նախապայմանը թերևս գրողի հայացքի ընդարձակությունն է, որով կյանքն իմաստավորում է ոչ միազիծ սահմանափակությամբ, այլ սև ու սպիտակի համատեղելի տարբերակվածությամբ:

Այսպիսին է նաև Գ. Մահարու ստեղծագործական սկզբունքը կյանքում հնարավոր ողբերգականի և երգիծականի արտացոլման մեջ: Նրա արձակը լի է ողբերգության և երգիծանքի, լաց ու ծիծաղի միատեղումներով: Մակայն այդ առատության մեջ հնարավոր չէ ցույց տալ ըստ նրա ներկայացման ողբերգական որևէ կենսական հանգամանք, որը ձախողվածությամբ երգիծական է, ենթակա է երգիծման:

Ս. Բողոսյանի բնորոշումը թեև կարելի է հասկանալ նաև երգիծանք պարունակող ողբերգության իմաստով, սակայն չի կարելի համարել հաջողված: Այն ճիշտ չի

⁵ Ս. Աղաբաբյան, *նշվ. աշխ.*, 1959, էջ 121:

⁶ Նույն տեղում, էջ 122:

⁷ Ս. Աղաբաբյան, *XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք I, Ե., 1983թ., էջ 244:*

⁸ Ս. Բողոսյան, *Գորգեն Մահարի, Եր., 1981, էջ 150: Նաև «Ժամանակակից հայ արձակը» (հողվածների ժողովածու), Եր., 1981, էջ 146:*

բնութագրում գեղարվեստական փաստը, որովհետև առաջին հերթին հասկացվում է որպես իր անհամոզությամբ երգիծման ենթակա ողբերգության բնութագիր: Այսինքն՝ ողբերգություն նկարագրելու հեղինակային մտահղացման ձախողված փորձ, որի պատճառով ողբերգությունը դառնում է երգիծական:

Գ. Մահարու տեքստում ողբերգությունը երբեք համոզության պակաս չունի, երբեք չի ներկայանում հեղինակի մտահղացածից պակաս կշռով:

«Էջմիածին:

Շոգ: Փռշի: Կեղտոտություն: Վանքի խունացած սիլուետը: Իսկ պարիսպների տակ իրար վրա թափած գաղթականություն» (2, 87):⁹

Երկրային դժոխք մազապուրծ գաղթականության համար. անհաշիվ մեռելներ, մեռելատար ֆուրգոններ, էջմիածնական ամառ օրվա սպանիչ արև. «հնամյա վանքի պատերի ու օգոստոսյան արևի տակ մեռնում էր մի ամբողջ ժողովուրդ» (2, 89): Հետո նաև մահացածների թաղման նկարագրությունը՝ տասնյակներով մի փոսի մեջ, խառնի-խառն, առանց ծեսի ու պայմանականության, ինչպես կարվեր ամենաանկարևոր, առտնին մի գործ: Նաև Հովհ. Թումանյանի այցելությունը... «Հոգեհանգիստ»-ը: Եվ այս ամենը՝ փաստագրողի չոր ու ցամաք ոճով, առանց որևէ էմոցիայի, նման դեպքերի համար ենթադրվող ողբասացության: Բայց միանգամայն ճիշտ ընտրված ոճ՝ պատմական իրողությունը նկարագրելու համար, որովհետև փաստն ինքնին շատ ավելի տպավորիչ է ու իր ողբերգականությամբ համոզիչ, քան կարող է լինել նկարագրողի հուզական ընկալման միջնորդավորվածությամբ:

Մակայն սահմակեցուցիչ այս նկարագրությունը հանկարծ ճեղք է տալիս պատկերի ողբերգական լրջությանն անհարիր, միանգամայն մահարիական ու անսպասելի մտքից. «...թռչում է հողը, ցանվում է դիակների երեսներին, ու թվում է, որ ահա, ահա նրանք կարող են փռչտալ» (2, 90): Պատումի տրամադրության այսպիսի ընդմիջարկման հանկարծակիությունը լրջորեն տարբեր է Գ. Մահարու ոճին շատ բնորոշ շարաճճի երգիծանքից, որով հաջողությամբ շարադրվել են հարյուրավոր էջեր: Օրինակ, հենց նույն վիպակից («Պատանեկություն», (1929-30) վերևում բերված դրվագին նախորդող և հաջորդող գլուխներում նկարագրվող դեպքերը՝ կոտորածի սարսափների մեջ իր անունը մոռացած պատանին և փողոցում հայտնված որբերի առօրյան, որը լցված է ուտելիք հայթայթելու ճիգ ու ջանքով: Վերջիններիս ժամանակ գրողը գաղթական որբերի կեցության մեջ ողբերգականի մասին պատումն առաջ է տանում երգիծանքի հետ միաձույլ: Մինչդեռ նախորդի մեջ ծայրեծայր ողբերգությունն անսպասելիորեն միջարկում է հանկարծակի երգիծանքով:

Գ. Մահարու արձակում ողբերգականի և երգիծականի անսպասելի, պարադոքսալ համադրման իրողությունը մասնագիտական գրականության մեջ սովորաբար փաստարկվել է «Պատանեկություն» (1929-30) վիպակից առնված հայտնի և բնորոշ երկու օրինակով: Մեկն «Բզդիրում» գլխից է՝ որբերի նկարվելու, իսկ երկրորդը՝ «Օրեր» գլխից՝ որբանոցում Արտաշի և մոր հանդիպման դրվագները: Մակայն պետք է նկատել, որ նրա արձակում լեզվամտածողության այս կերպը չի սահմանափակվում եզակի դրսևորումներով: Տարբեր տարիների և միանգամայն տարբեր կենսանյութով շարադրված ստեղծագործություններից կարելի է բերել մի շարք այդպիսի պատկերներ:

Ճակատագրական նշանակության ողբերգության մեջ երգիծելին տեսնելը հնարավոր է միայն առանձնահատուկ տաղանդի, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ հենց այդպիսի կարողություն ենթադրող հազվագյուտ տաղանդի առկայությամբ: Գ. Մահարու արձակը լի է մարդկային անչափելի ողբերգության պատկերներով: Բայց հետաքրքիր է, որ դրանց ընթերցումը դժոխային անհուսությամբ չի ճնշում: Պատճառը թերևս այն է, որ գրողին հաջողվում է կյանքի ցանկացած իրավիճակի և մարդու հոգեկանի բազմազան մեկնաբանությամբ իրականացնել ողբերգականի ու կատակերգականի ամենամասնասելի, ամենահանկարծակի համադրումներ: Այս ամենի մեջ զարմանալին Գ. Մահարու տաղանդի ինքնատիպության հետ նաև գրողական վարպետությունն է. լրջագույն ողբերգությունը նրա գրչի տակ շատ սահուն ու աննկատ վերածվում է նույն-

⁹ Այստեղ և հետագայում առաջին թվանիշը Գ. Մահարու Երկերի ժողովածուի հինգհատորյակի (1966-1989) համապատասխան հատորի, հաջորդը՝ էջերի համարներն են:

քան համոզիչ երգիծանքի: Ստեղծագործելու այս կերպը հետաքրքիր է նաև ընթերցողին առաջադրվող խանդի առումով: Հեղինակը հաղթահարում է ողբերգությունը երգիծանքի վերածելու գեղարվեստական բարդ խնդիրը բավական փոքր տարածության ու ժամանակի մեջ: Դրանից հետո ընթերցողին է մնում իրեն մատուցված պարադոքսալ կենսական հանգամանքը, ավելի ճիշտ՝ կենսական հանգամանքի պարադոքսալ իմաստավորումը մարսելու դժվարությունը: Դրա համար նա պետք է պատրաստ լինի ինչպես հեղինակի հանկարծակի, կտրուկ անցումներին, այնպես էլ ունենա կյանքը ոչ միագիծ-միակողմանի ընկալելու կարողություն՝ հար ու նման իրեն անկեղծ, համարձակ խաղի մեջ քաշած գրողի: Կենսական, մանավանդ հոգեբանական անցումները երկար-բարակ նախապատրաստելով մոնոտոն, դանդաղ շարադրանք նախընտրող ընթերցողի համար մահարիական հաճախ կարճառոտ-դրվագային, անսպասելի անցումների արձակը լուրջ բարդություն է: Նա իր ընթերցողին տանում է գեղագիտական հաճույքի մի ճանապարհով, որը բավական խուրդուրդող է: Ինքը դա գիտի և դրանից չի զգուշանում, անգամ ավելին՝ հաճույք է ստանում: Ահա մի քանի պատկերներ տաժամակրության տարիներին: Պարզվում է, որ «մոտ վաթսուց տարեկան» մարդը քսանհինգ տարվա դատավճիռ ստանալուց հետո կարող է ... վերածնվել: Որովհետև «նա պարտավոր է այդքան էլ ապրել՝ պետությանը պարտք չմնալու համար» (5, 181): Ազնիվ, գիտնական մարդ. ինքը ողբերգության մեջ, բայց երջանկացած է իրեն դատապարտած պետությանը պարտք չմնալու գյուտով: «Մշեցի Առաքելը և ուրիշները» (1965) պատմվածքը ծայրեծայր թանձր ողբերգություն է: Բայց անգամ այդպիսի կենսական մթնոլորտում էլ գրողը գտնում է գեղարվեստական տարածքի ու կառույցի ճիշտ տեղը, ուր ծավալում է իր երգիծանքը: Բայց դա ինքնանպատակ չէ բոլորովին, չի արվում հանուն մի անգամ էլ տաղանդի յուրահատկությունը ցուցադրելու: Խոսքն այստեղ կնոջն Առաքելի գրած նամակի մասին է: Հանգամանքների պարտադրանքով այլաբանական այդ տեքստի գեղարվեստական և գաղափարական գերխնդիրը ոչ թե պատմվածքի ողբերգական մթնոլորտը բեռնաթափելն է, այլ ճիշտ հակառակը՝ երգիծանքով ողբերգությունը խտացնելը: Ահա մի քանի օրինակ:

«Ես շատ և շատ լավ եմ, մենակ կակուղ հացից զահլես գնացել է, մի երկու կիլո չոր սուխարի ուղարկի, ջրով կակոցում, ուտեմ» (5, 248):

«Անթառան ջան, մի տես տաք շորից, չորաբից, ֆայկայից-բանից, ի՞նչ կարաս դրկես, մտքովդ չանցուս, որ մեզ քաղցած ու մերկ կը պահեն, փառք մեր-իշտե էստեղ գրի՝ «գարագոյ» հոր, մենք շատ լավ կապրենք, մենակ ասածներս ուղարկի» (5, 248):

«Մեր մեծ հայրը չի թողնի, որ մենք սիրիլներում կորենք գնանք... և մի օր կարժանանանք իրար տեսության» (5, 249):

Իսկ «մուրի» և «մուրիքիկ» բառերով հմտորեն ձևավորված բառախաղը ամբողջացնում է թե՛ ժամանակի հոգեբանական նկարագիրը, թե՛ երգիծանքի պատկերը:

«Հայկական բրիգադ» (1964) պատմվածքում այլ հարաբերակցությանը են ներկայացվում ողբերգականն ու երգիծականը: Այստեղ գերիշխող համայնապատկերային մթնոլորտը, ուր ծավալվում են իրադարձությունները, երգիծանքն է: Բայց թերևս այսպիսի դեպքերի համար է ասված. թե «Ոչ հազվադեպ երգիծականն ընդամենը քողարկում է լուրջը, դրամատիկականը, հաճախ՝ ողբերգականը կամ էլ բացահայտորեն հյուսվում է նրա հետ»¹⁰: Քսանչորս հոգուց կազմված հայկական բրիգադը պետք է ընտրի բրիգադի և ճաշ բաժանող: Այլ ազգերի բրիգադներում առաջադիր խնդիրը հեշտությանը լուծվում է շնորհիվ իրենց ընդհանրական շահի միասնական ըմբռնման: Մինչդեռ հայերը բաժանվում են երեք խմբի՝ կոմունիստների, դաշնակցականների և չեզոքների: Ըստ այդմ էլ մեջտեղ են բերվում հին ու նոր մեղքեր, մեղադրանքներ... Ծավալվում է կատարյալ զավեշտ: Պատմվածքում երգիծանքը մշտապես առաջին պլանում է, իսկ ողբերգականը ենթատեքստային է՝ հայի նկարագրին բնորոշ մի իրողություն՝ անմիաբանությունը, համագային շահի արհամարիումը: Տեղին է նշելը, որ այս խնդրի առաջադրումը՝ որպես ազգային ողբերգություն, Գ. Մահարու ստեղծագործության մեջ եզակի դեպք չէ: Դրա ամենաընդգծված արտահայտությունը եղավ Վանի օրինակով արևմտահայության ճակատագրի մասին Գ. Մահարու դառը ընդհանրացու-

¹⁰ Краткая литературная энциклопедия, т. 3, М., 1966, стр. 690.

մը. երբ թուրքը կտորորում էր հայությանը, բոլորովին նշանակություն չէր տալիս ճակատագրական պահին անգամ միջկուսակցական տարածայնություններից մասնատված հայության կուսակցական պատկանելությանը:

Ողբերգականի և երգիծականի այլ ընկալում ունեցող գրողը «Ուրախ գիշեր» (1968) պատմվածքում ներկայացվող խորհրդանշական պատկերը կարող էր առիթ դարձնել հետադարձ հայացքով սրտածնվիկ վերապատումների համար: Գ. Մահարին այդպես չի վարվում: Քաղաքական բանտարկյալների ճամբարային դառը փորձը ստորացուցիչ վախ է ձևավորել «начальник» բառով նշանակվող սարսափի նկատմամբ: Դրանից էլ կայարանապետի աշխատասենյակի մուտքի մոտ ստեղծված վիճակը: Թեկուզ առանց մանրամասնությունների, բայց ամենաէականն այդքանով արդեն ասված է ստալինյան բռնապետության և դրա զոհերի մասին: Գ. Մահարին, սակայն, ողջը պատմում ու նկարագրում է մեղմ ժպիտով՝ առանց ավելի խորացնելու արդեն իսկ ամենախաղեպ ողբերգությունը: Նույնպիսի մի դառը ժպիտով էլ ներկայացվում է տաժանակրության դատապարտվածների հետմահու վիճակը: Նրանց համար բացառված է դազադով թաղվելու կարգը: Տեսարանը հնարամտորեն մտահղացվել է ճամբարի «կոմենդանտի» վրա իջած հանկարծակի, անգամ շփոթեցնող զարմանքի ձևով (5, 275):

Թերևս իմաստ չունի շարունակել օրինակների շարքը՝ ավելորդ անգամ ցույց տալու համար Գ. Մահարու երգիծանքի յուրահատկությունը: Դա արտահայտվում է ողբերգականի ու երգիծականի, լացի ու ծիծաղի համադրությամբ կենսական այնպիսի իրադրություններում, ուր թվում է, թե դրանք անհամադրելի են: Սովորաբար այդ համադրությունն իրականացվում է ողբերգականի մեջ երգիծականի հայտնաբերման միջոցով: Մա կյանքի արտացոլման վտանգավոր ձև է, որովհետև հաճախ հանգում է հասարակականորեն ընդունված տարբուի վերանայմանը, քննելի նյութ դարձնելուն: Այսպես նրա երգիծանքը դառնում է հնարամտությամբ, համարձակությամբ, ինքնատիպությամբ լի, բայց նաև վտանգավոր գաղափարական ու գեղարվեստական խաղ: Գաղափարական, որովհետև ասելիքն է անտվոր, անսպասելի: Գեղարվեստական, որովհետև նա պետք է կարողանա համոզիչ դարձնել պատկերը: Այդ խաղի մեջ աննկատ ներքաշված ընթերցողը հանկարծ իրեն հայտնաբերում է կա՛ն Ռուբիկոնի առջև, կա՛ն, ավելի հաճախ, Ռուբիկոնն արդեն անցած: Գ. Մահարու հետ կարելի է բանավիճել, նույնիսկ չընդունել նրա տեսակետները: Բայց այդպիսի աշխարհատեսության մեջ մի կարևոր արժեք անժխտելի է. Գ. Մահարին ստիպում է դուրս գալ պատրաստի մատուցվող տեսակետների ու գնահատականների սահմաններից, ստեղծում է գեղարվեստի ընկալման մի մթնոլորտ, որում բացառվում է ընթերցողի մտքի ալարկոտությունը, իսկ ընթերցումը դադարում է պարասյր լցնող զբաղմունք լինելուց:

Այսպիսին է Գ. Մահարու արձակը նաև այն դեպքերում, երբ հերոսը ներկայացվում է անգամ ամենաառտոնին կենսական հանգամանքներում: Բնորոշ օրինակ է «Երիտասարդության սեմին» (1952-1955) վիպակի «Դեպի Վլադիկավկազ» գլխի վերջին տեսարանը.¹¹ Նա գրականության նյութ է դարձրել ... հերոսի բնական պետքի հոգսը: Մահարիական թեթև-զվարթ խոսք ու գրույց, կենկատակ-կեսուրջ «փիլիսոփայություն» փաստի առիթով, ու կարծես թե ոչինչ տարօրինակ չկա նրանում, որ նա ի վերջո որոշել է գեղարվեստի նյութ դարձնելով գեղագիտականից հեռու մի բան, որով սակայն «մարդը զբաղվում է ամեն օր»: «Այդ երանելի պահից ես այժմ բաժանվում եմ 35 տարով: Չէ, ես չեմ մոռանա այդ պահը, անգամ չեմ ուզում ժխտել, «որոշ բանաստեղծական էլեմենտի» ամկայությունն այդ ապրումներում, բայց «խոթել» այն գրականության մեջ... Ես վարանում եմ: Երբևիցե պիտի փորձել...» (2, 261):

Եվ փորձել է՝ առանց թողնելու հետագային:

Արվեստում երգիծանքի և ողբերգության փոխհարաբերության հարցերը բավական մանրակրկիտ ուսումնասիրած Ա. Բերգունն ունի այսպիսի նուրբ մի նկատառում. «... պոետ-ողբերգակը ստիպված է ջանադրությամբ խուսափել այն ամենից, ինչը կարող է մեր ուշադրությունը կենտրոնացնել իր հերոսների նյութական կողմի վրա: Հենց որ մարմինն սկսում է ներկայացնել իր իրավունքները, պետք է զգուշանալ, որ

¹¹ Գ. Մահարին այս հատվածն ավելացրել է վիպակը երկերի հինգհատորյակում (1966-1989) տպագրության պատրաստելիս:

ողբերգության մեջ կներթափանցի երգիծանքը»¹² Գ. Մահարին ողբերգակ չէ: Հետևաբար նա իր մտահոլացած ողբերգականը ստեղծագործության սկզբից մինչև վերջ պահելու և թանձրացնելու մտահոգություն չէր ունենալու: Կարծում ենք, որ նրա արձակում ողբերգության և երգիծանքի համադրումներն արդյունք են ստեղծագործական այնպիսի վարքի, որին բնորոշ է Ա. Բերգտոնի նախագաղափարների շարքում: Այլ կերպ ասած՝ նրա ներկայացրած ողբերգական իրավիճակներում իսկապես առկա է կենցաղայինը, մարդկային մարմնական առօրեականը: Մահարիական ողբերգությունները ոչ թե վերացական կենսական հանգամանքներով ներկայացվող գաղափարների, բացարձակի ոլորտներում են տեղի ունենում, այլ իրական կյանքում: Նրանք այնքան են փաստագրական, որ մարդն իր ամեն ինչով ներկա է կոնկրետ ռեալությունների: Այսինքն, եթե վերադառնալու լինենք Ա. Բերգտոնի մտքին, ապա պիտի արձանագրենք, որ ողբերգության և երգիծանքի մահարիական համադրումները զգալի չափով արդյունք են մարմնի պահանջները չանտեսելու: Մա այսպես է, որովհետև Գ. Մահարին նշված և համանման դեպքերում խուսափել է կյանքը միայն ողբերգականի կամ երգիծականի խստորեն տարբերակված մոտեցումներով իմաստավորելուց: Մահարիատությունը փորձել է տալ դրա բացատրությունը, թեև նրա ստեղծագործությանն անդրադարձածները, ընդունելով ոճի այդ առանձնահատկությունը կամ առարկելով, ավելի շատ փաստն են արձանագրել, քան բացատրել: Պետք է նկատել, որ դա հավասարագոր է հեղինակային ստեղծագործական առանձնահատկության, հեղինակի հոգեկերտվածքի մի բնորոշ գծի բացատրությունը գտնելու փորձի: Դա այնքան էլ հեշտ գործ չէ:

Աքսորից Գ. Մահարու վերադարձից հետո նրա ստեղծագործության առաջին լուրջ գնահատողներից մեկը եղավ Լ. Հախվերդյանը («Մահարու գրիչը»): Հողվածում առկա հետաքրքիր բնորոշումներին անդրադառնալը թողնելով մի այլ առիթի՝ այստեղ առանձնացնենք այն, ինչը վերաբերում է ողբերգականի և կատակերգականի մահարիական համադրման բացատրությունը: Լ. Հախվերդյանը Գ. Մահարու արձակը ևս տեսնում է «վշտի ծիծաղ» հայտնի արտահայտությամբ (Առանձար) բնորոշվող գեղագիտության սահմաններում: Բայց թե ինչու է գրողը նախընտրում այդ տարբերակը, նա բացատրում է այսպես. «Մեծ վշտի այն ան ու սարսափի, արյան ու ավերի մասին, որ Մահարու գրքի նյութն է, առանց ժպիտի գրել՝ նշանակում է գրել այնպես, որ անհնար լինի կարդալ»¹³ Ինչ խոսք, բոլորովին էլ հեշտ չէ կոտորածի, գաղթի ու համազգային տառապանքների մասին ճշմարտապատում գրականությունն ընթերցելը: Բայց նախ՝ դա դեռ չի նշանակում, թե այդպիսի գրականություն, հիշողություններ կամ ականատեսների վկայություններ չկան և չպետք է լինեն, որովհետև ընթերցումը տառապալի գործ կլինի: Ինչ վերաբերում է Գ. Մահարուն, ապա հագիվ թե նա այդ նկատառումով է դիմել «վշտի ծիծաղ»-ի գեղագիտությանը. արհեստական և անհամոզիչ կլինե՞ր ընթերցողին խնայելու համար պատմական ու կենսական ճշմարտությունն այդպիսի «մեղմացման» ենթարկելը: Միաժամանակ ավելորդ չէ նաև նկատի ունենալ, որ այնտեղ, ուր Գ. Մահարին անհրաժեշտ է համարել, շարադրել է կենսական ողբերգությունն իր ողջ ահավորությամբ՝ առանց «մեղմացումների», առանց «վշտի ծիծաղի»: Դրա համար թերևս բավական է միայն հիշել այն խորհրդանիշ պատկերները, որոնք արտացոլում են դարասկզբի հայության և ստալինյան բռնությունների զոհերի ապրած սարսափները¹⁴:

Գ. Մահարու երգիծանքի վերաբերյալ այլ առիթներով դիպուկ ու հետաքրքիր նկատառումներ ունի Ս. Աղաբաբյանը: Մակայն, կարծում ենք, նա վրիպում է, երբ փորձում է խնդրի բացատրությունը գտնել հեղինակի թեմատիկ-գաղափարական նպատակադրման մեջ. «Այն կյանքը, որ նկարագրում է Մահարին, որ դիտել է նա, ինքնին ուրախ չէր, շատ էր տխուր, թախծոտ, բայց նա հատուկ դիտավորությամբ այդ ամենը մատուցում է ծիծաղի միջոցով, ծանր կյանքից սահմանազատելու համար գալիք կյանքի ու ապագա եզերքի թեման»¹⁵: Այստեղ գրականագետի միտքը վերաբերում է Գ. Մահարու ինքնապատումի տեսությունը, որն ընդգրկում է հեղինակի նախաստվետական

¹² А. Б е р г т о н, Смех, стр. 39.

¹³ «Մովեսական գրականության» ամսագիր, 1957թ., հ. 10:

¹⁴ Այս մասին ավելի մանրամասն տես հեղինակի «Խորհրդանիշ պատկերները Գորգեն Մահարու արձակում» հոդվածում (Բանբեր Երևանի համալսարանի, 2006, 1):

¹⁵ Ս. Աղ ա բ ա բ յ ա ն, Գորգեն Մահարի, էջ 123:

կյանքի դրվագները: Երեք վիպակների գրության տարիներին («Մանկություն»-1928թ., «Պատանեկություն»-1929-1930թթ. և «Երիտասարդության սեմին»-1952-1955թթ.), անգամ 1960-ականներին Գ. Մահարու ստեղծագործությունները, որ սովետական կյանքն են արտացոլում («զալիք կյանքի ու ապագա եզերքի թեման»), դարձյալ «անուրախ» են, նույնիսկ ողբերգական, և ամենուր միշտ առկա է այդ պարադոքսալ երգիծանքը:

Ուրեմն Գ. Մահարու ոճի այս խնդիրը լուծելի չէ ենթադրվող թեմատիկ գաղափարական նպատակադրման դաշտում:

Հետագայում ևս, «Այրվող այգեստաններ»-ի վերամշակված տարբերակի առիթով («Վիպասքի նոր տարբերակը») Ս. Աղաբաբյանն անդրադարձավ Գ. Մահարու երգիծանքին: «Ողբասացի փոխարեն» «ծիծաղի տարերքին» տրվելու սկիզբը, ինչպես Ե. Չարենցի դեպքում, նա տեսնում է Վ. Տերյանի «գառնակսկիծ» հարցման մեջ.

Մի՞թե ես պետք է երգեմ քեզ օրոք

Եվ արքայական դնեմ գերեզման...

«Տերյանական այս զգացողությունն է նաև «Այրվող այգեստաններ»-ի ներքին շաղխարը», - գրում է Ս. Աղաբաբյանը: - Իսկ ողբերգական անցքերի մասին Մահարին չէր կարող պատմել ոչ այլ կերպ, եթե ոչ ծիծաղի-հումորի մեծ քանակով, ինչպես վարվել է նաև մանկության ու պատանեկության սթանդեյտի պատումներում»¹⁶: Այսինքն Գ. Մահարին ևս Վ. Տերյանի ահավոր և անպատասխան հարցն էր կրում իր մեջ և որպես պատմական փաստին հակադրություն՝ չէ՞ր հավատում կամ չէ՞ր ուզում հավատալ դրան: Ու դրանի՞ց է ողբերգական անցքերի մասին պատմել «ծիծաղի-հումորի մեծ քանակով»: Հազիվ թե. մանավանդ որ ուղեմիջ Վ. Տերյանի հարցման մեջ բացակայում է երգիծանքը կամ ծիծաղը՝ որպես ահագնացած ողբերգության հակադրություն: Թեև Ս. Աղաբաբյանի հոդվածը Գ. Մահարու վեպի հարկադրաբար վերամշակված տարբերակի մասին է, և հեղինակի վերափոխումների վերաբերյալ գնահատականներն այսօր միայն գրապատմական արժեք կարող են ունենալ, սակայն երգիծանքի մասին ասվածը չի կորցնում իր հրատապությունն այնքանով, որքանով վերաբերում է նրա ոճին: Դրա համար էլ թերևս իմաստ ունի նույն հոդվածում գրողի երգիծանքի վերաբերյալ գրականագետի նշած մի այլ պարզաբանման ևս անդրադառնալը: Ցույց տալով «Այրվող այգեստաններ»-ի և Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը» վեպերում առկա երգիծանքի տարբերությունը՝ գրում է. «Դա (Գ. Մահարու վեպը – Ս. Ա.) ավելի շուտ բանաստեղծական-հուզախոռով ասք է ողբերգական անցքերի մասին, որոնց ծանր տպավորությունը թեթևացնելու համար Մահարին «ակամա» ... դիմել է երգիծական՝ հեզոնական բնութագրումներին, իր հանրածանոթ հումորի շոայլ աղբյուրներին»¹⁷:

Դժվար չէ նկատել, որ ինչ-ինչ տարբերություններով հանդերձ՝ Գ. Մահարու երգիծանքի վերաբերյալ Լ. Հախվերդյանի և Ս. Աղաբաբյանի բացատրությունները մոտավորապես նույնն են՝ կենսամյութի իրական ողբերգականության մեղմացում՝ պատումի մեջ գիտակցաբար երգիծանք հավելելով:

Ինչպես ասվեց, Ս. Աղաբաբյանը բազմաթիվ անդրադարձներ ունի Գ. Մահարու երգիծանքին: Դրանցից առավել համոզիչ են նրանք, ուր գրականագետը փորձում է գեղարվեստական այդ առանձնահատկությունը պայմանավորել հեղինակի ոչ թե գաղափարական նպատակադրմամբ, այլ իրականության գեղարվեստական արտացոլման գույն հեղինակային, անհատական առանձնահատկությամբ: Իսկ դա հենց ինքը՝ լացի ու ծիծաղի համադրմամբ դրսևորվող ինքնատիպությունն է: Նա «Պատանեկություն» (1928-1929) վիպակի առանձնահատկություններից մեկն էլ համարում է այն, որ «պատանեկության ծիծաղին խառնված է ողբերգական լացը, ավելի միշտ՝ ծիծաղը վկայակոչվում է որպես լացի ձևերից մեկը»¹⁸: Այսինքն՝ մեկ կենսական հանգամանքում ձևավորված հոգեվիճակ, որի արտաքին դրսևորման կերպերն են միայն տարբեր:

Մահամնային վիճակում հայտնված մարդու հոգեբանական վարքի այդպիսի պարադոքսի մասին է ասված, որ ծիծաղը կարող է դրսևորվել որպես լացի ավելցուկ:

Իսկը Գ. Մահարու և իր հերոսների համար նկատված հոգեվիճակ: Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ Գ. Մահարու արձակն առավելապես ինքնապատումային է, ապա

¹⁶ Ս. Աղաբաբյան, *Նշյու. աշխ.*, 1983, էջ 244-245:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 251:

¹⁸ Ս. Աղաբաբյան, *Նշյու. աշխ.*, 1959, էջ 105:

այդ հոգեվիճակն առաջին հերթին վերաբերում է հենց հեղինակին: Հայտնի է, որ Գ. Մահարու կյանքը չարաբաստիկ հասարակական հանգամանքների հաճախակի հարվածի քիրախ է եղել, որից էլ նրա ճակատագրական, անհատուցելի կորուստները: Այս համարյա չընդմիջարկվող, մի կյանքի համար չափազանց ողբերգության մեջ կենսական շատ արժեքներ պետք է որ ակամա վերագնահատվեին, հասնեին արժեգրկման սահմանին: Հոգեբանորեն ամենահեշտը երկի հենց ինքնամատուցվող ողբին ու ողբերգականությանը տրվել էր: Գ. Մահարին ողբերգականը ողջ խորությամբ արտացոլելով էլ՝ անդառնալիորեն չի հանձնվել նրան: Նա իր մեջ ուժ է գտել ամենավերկիչ պաշտպանական հակազդեցության համար, որը երգիծանքն էր ու ծիծաղը: Դա նրա կենսափրության դրսևորումն էր՝ հակառակ ամենակուլ հանգամանքների: Չանտեսենք նաև, որ երգիծանքն էր միջոցը կյանքում անմարդկայինին, անընդունելիին մի քիչ կողքից, փիլիսոփայորեն վերևից նայելու, որով ողբերգականի կործանարար ներգործությունը զգալիորեն նվազում էր: Կյանքը, գոյության իմաստը Գ. Մահարու աչքում երբեք չի արժեգրվել: Հենց դա էր իր բարեբախտությունն այնքանով, որքանով օգնում էր գոյատևել համարյա անհնարին պայմաններում: Ասվածը հավասարապես վերաբերում է նաև իր հերոսներին (կտորածից մազապուրծ մանուկներ ու պատանիներ և տաժանակրության մեջ տառապող չափահաս մարդիկ):

Երգիծանքը գյուտ էր՝ անհնարին պայմաններում գոյատևելու, ապրելու կամքը պահպանելու համար: Բայց ինչու՞ հենց երգիծանքը, ծիծաղը՝ ամենաանհավանական թվացող հակազդեցությունը ծովածավալ ողբերգության մեջ: Կարծում ենք՝ այս հարցի պատասխանը Գ. Մահարու մարդկային նկարագրի մեջ պետք է փնտրել: Պ. Սևակի կյանքում և գրականության մեջ երգիծանքի ու ողբերգության դրսևորումները մեկնաբանելիս Լ. Հախվերդյանը եզրակացրել է. «...կասկածից դուրս է, որ առանց փոխակերպման (մորից-Ս.Ա.) որդուն էր անցել ու նրա հուզական աշխարհում բույն էր դրել *աշխարհը ողբերգականորեն վերապրելու* մի հազվագյուտ գործություն»¹⁹:

Կարծում ենք՝ նույնքան անհատական նկարագրի (ոչ թե ինչ-որ գաղափարական կանխադրույթի կամ ըստ նպատակահարմարության՝ նախապես մտածված ինչ-որ ստեղծագործական ծրագրի) ինքնաբուխ դրսևորում է և ողբերգության ու երգիծանքի համադրումը Գ. Մահարու գրականության մեջ: Նրան ի վերուստ տրված էր կյանքը, աշխարհը երգիծականորեն վերապրելու հազվագյուտ էություն: Դա նրա գրականության մեջ արտահայտվել է ինչպես առօրյա, այնպես էլ էքստրեմալ, անգամ ողբերգական իրավիճակների նկարագրություններում:

СВОЕОБРАЗИЕ КОМИЗМА Г. МААРИ

___ Резюме ___

___ С. Агаджанян ___

Одна из особенностей прозы Г.Маари заключается в том, что она пропитана комизмом. Своеобразие его комизма-непредсказуемость, неожиданность. Оно проявляется в склонности к комическому восприятию серьезных, даже трагических, явлений в жизни. В итоге получается парадоксальное сочетание трагического и комического.

В исследованиях, посвященных прозе Г.Маари, эта особенность была замечена. Однако, как это не удивительно, она объяснялась какими-то идейными замыслами, приписываемыми автору. Тогда как в действительности он не "придает" комизма описываемым трагическим ситуациям с целью смягчить впечатление. Объяснение этой стилистической особенности писателя следует искать, в первую очередь, в человеческой и творческой индивидуальности автора. Она, безусловно, в том, что Г.Маари был свыше наделен редким талантом комического восприятия жизни и мира. В его литературных произведениях эта особенность отражена в описаниях как обыденных, так и экстремальных, и даже, порой, трагических ситуаций.

¹⁹ Լ. Հախվերդյան, Պարույր, Եր., 1987, էջ 32: