

ԺԱՍԱՆԱԿԻ ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ
ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐԴԱՐՅԱՆԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ԱՐՉԱԿՈՒՄ

Գրականության պատմությունը Առաջին աշխարհամարտի նախընթաց փուլում նշանավորվում է պատմաքաղաքական և հոգևոր-մշակութային նախադրյալներով պայմանավորված գրական նոր ուղղությունների ու հոսանքների որոնումներով: Քաղաքական-տնտեսական ճգնաժամը առաջ է բերում հուսահատություն, անկումային տրամադրություններ՝ ուղղակիորեն ներգործելով փիլիսոփայության, գրականության և արվեստի մյուս ձևերի վրա: Սուբյեկտիվ իդեալիստների ձևապաշտական դրույթներն իրենց արտահայտությունն են գտնում դարավերջի գեղագիտական ուսմունքներում:

Մարդկային հարաբերությունների քաոսում դրսևորված ճգնաժամի արտահայտության արգասիք էր էքսպրեսիոնիստական փիլիսոփայությունը, որի ներգործությամբ գեղարվեստում պատկերվում էին իրականության սարսափները, քաղաքակրթության արհավիրքները, առօրյա խելահեղ վազքի մեջ կորած մարդը և այլն: Էքսպրեսիոնիստական արվեստում մարդկային դեմքը կամ առհասարակ առարկան կորցնում էր իրեն հատուկ ձևը, դառնում աբստրակտ երկրաչափական պատկեր: Գերմանացի գրող Կայզերը, «Մարքան» եռագրությունում պատկերելով ժամանակի Գերմանիան, ներկայացնում է քաղաքային կյանքի պայմաններում ոտնահարված անանուն հերոսներ:

Անկումային հոսանքներին հակադրվելու եկավ խորհրդապաշտությունը՝ հիմնված Շոպենհաուերի և Նիցշեի փիլիսոփայության վրա: Այն նշանավորում էր փախուստ իրականությունից դեպի հոգու ամենախորունկ գերզգայական ոլորտներ: Վերընթաց տարիներին, ի հակակշիռ գերզգայականի, երևան եկավ գրական մի նոր վարդապետություն՝ ապագայապաշտությունը:

1900-10-ական թթ.-ի հայ գրական միտքը արագ արձագանքում է եվրոպական գրական մտքի տեղաշարժերին՝ փորձելով համաբալ ընթանալ ժամանակի եվրոպական ու ռուսական գրականությանը: Արևմտահայ քննադատների կողմից առաջադրվում է ժամանակակից մտավորական գործունեությունը գրական պարբերականների շուրջ համախմբելու գաղափարը: Արտ. Դարոբյանյանի Զ. Եսայանին հղած նամակը քննադատի մտքի այս դիրքորոշման հավաստումն է. «Այլևս ժամանակ է, որ պոլսահայ գրականությունը ունենա իր խոշոր *periodique* (պարբերականը) իր շուրջ խմբելու համար լավագույն ուժերը»,-առաջադրում է քննադատը (1, էջ 218):

1908թ.-ի երիտթուրքական սահմանադրության հռչակման վերընթաց տարիները նշանավորվեցին վտարանդի հայ մտավորականների վերադար-

ծով: Սկիզբ է առնում մշակութային մի նոր վերածնունդ, հրատարակվում են զգալի թվով զուտ գրական-գեղարվեստական հանդեսներ և ավանախներ, ինչպես՝ «Նավասարդ», «Շանթ», «Մեհյան», «Բագին», «Հայ գրականություն», «Աստղիկ», «Ամահիտ», «Ազատամարտ»-ի հավելված է այլն: 1913-ին հրատարակված «Գրական ասուլիսների» վեց պրակները միտված էին աշխուժացնելու գրական կյանքը, ըստ արժանվույն զնահատելու ժամանակի նշանավոր գրողների ստեղծագործությունները՝ ներառյալ վերջիններիս կիրարկած գեղարվեստական մեթոդը: Արևմտահայ գրաքննադատական միտքը թևակոխեց զարգացման նոր աստիճան:

«Բագին» ամսագրի խմբագրությունը (խմբագիր՝ Վ. Փափագյան, արտոնատեր՝ Ռ. Զարդարյան) սերտ կապեր էր հաստատում եվրոպական ժամանակակից նշանավոր գրողների հետ (Զ.Պ. Լուչինի, Ֆ. Լեոնար, Լ. Ալթոմարե, Սենեքո Սորի, Փաոլո Փուժի, Էնրիկո Զարտիլե և այլն): Ամսագիրն ուներ եվրոպական մշակութային կենտրոններից արդի գեղանկարչական, քանդակագործական, գրական և արվեստի այլ ծների դասական և նորագույն դպրոցների ու ուղղությունների վերաբերյալ թղթակցություններ առաքող մշտական աշխատակիցներ: «Ազատամարտ»-ի հավելված «Բագին» ամսագրում լույս տեսան Զր. Ալյանաքի «Նամակ Փարիզեն»-ը(2), «Գեղարվեստական շարժում. Ապագայապաշտական նկարչությունը» (2,3/75), «Գեղարվեստական շարժում. Նամակ Բրյուսելեն»2, թ.1, «Ճապոնական բանաստեղծությունը», «Գեղարվեստական շարժում. Նամակ Միլանեն»(3,6), «Ռոտեմյան թանգարան»(4) ժամանակակից ու դասական արվեստի ծների, գեղարվեստական ուղղությունների մասին հոդվածներ: 1909թ.-ին Փարիզում լույս է տեսնում ֆուտուրիզմի առաջին մանիֆեստը, ամիսներ անց՝ 1910թ.-ին, Վ. Պոլսում տպագրվում է Զ. Նազարյանի «Ֆ. Թ. Մառինեթթի և ապագայապաշտությունը» գրքույկը: 1911թ.-ին «Բագին»-ն էջեր է տրամադրում դեվիզիոնիստների տեսությանը, իմպրեսիոնիզմի նախահիմք ճապոնական թանկաների արվեստին:

Զր. Ալյանաքի «Նամակ Փարիզեն» հոդվածում գետեղված արժեքավոր վկայաբերությունը բացահայտում է արևմտահայ մտավորական դիրքորոշումը գրական նոր մեթոդների նկատմամբ. «Փարիզը նպատակ մը թող չըլլա: Կայան մըն է ան նպատակի կածանին վրա»(5): Հաղթահարելով եվրոպական մոդեռնիզմի գաղափարաբանության խորթ տարրերը՝ հայ գրողներն օգտվում են սիմվոլիզմի, իմպրեսիոնիզմի, ռեալիզմի, նատուրալիզմի, էքսպրեսիոնիզմի խոշոր վարպետների արվեստից՝ բերելով նաև նրանց վերանայված, թարմացված ռոմանտիզմը, այն է՝ նեոռոմանտիզմը:

Զ. Ռշտունին ժամանակի արևմտահայ գրական ուղղության տիպաբանությունը բնորոշում է որպես յուրօրինակ համադրություն դասական ռոմանտիզմի և գրական նոր՝ անկուսապաշտական հոսանքների: «Եվրոպա-

կան մոդեռնիզմը հայկական հողի վրա բեկվում է, կորցնելով դեկադենտական էությունը: Մնում են արվեստի նվաճումներ, արտահայտչական միջոցներ, ձևեր, գույներ ու երանգներ և մնում է մեթոդը, որ հիմնականում ռոմանտիկական էր»,-բացահայտում է քննադատը (6, էջ 410):

Գրականագետ Ս. Սարիմյանը 19-րդ դարավերջի գրական հոսանքների միաժամանակյա հանդես գալը և դասական ռոմանտիզմի ավանդույթների հետ բախվելն անվանում է «ռեակցիա». արդյունքում գոյանում է գրական մի նոր ուղղություն՝ նեոռոմանտիզմը. «20-րդ դարասկզբին մարդկությունը նորից կանգնում է սոցիալական հեղաբեկումների ու փոթորկոտ իրադարձությունների հանդիման... Տեղի է ունենում գրական մի նոր ռեակցիա, որ սիմվոլիզմի միջոցով վերստին ձեռք է մեկնում առաջին ռեակցիայի՝ ռոմանտիզմի էսթետիկական և փիլիսոփայական ավանդներին» (7, էջ 174):

Ականավոր գրող, գեղագետ, քննադատ, տեսաբան, «Սեղորագետ»-ների հեղինակ, «Ռազմիկ», «Ազատամարտ», «Բազին», «Ազատամարտ»-ի գրական հավելված պարբերականների խմբագիր Ռ. Ջարդարյանի գրական-հասարակական գործունեությունը համընկավ 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարասկզբի բարդ ու հակասական ժամանակաշրջանին: Հենվելով նախորդների ստեղծած գրական ավանդույթների վրա՝ նա երբեք չմնաց կանոնարկման սահմաններում, ընդհակառակը, եղավ գեղարվեստական նոր միջոցների մշակման, որոնման ու թարմացման, կենսական նոր բովանդակությամբ համապատասխանող նոր ձևերի ստեղծման դժվարին գործընթացում:

Նրա գեղարվեստական համակարգն անհնար է որևէ առանձին մեթոդի հետ կապել, քանի որ գեղարվեստական երկերում տեսնում ենք և՛ իրապաշտության, և՛ խորհրդապաշտության, և՛ ժամանակակից անկումապաշտական հոսանքների տարրեր: Նրա գեղարվեստական արձակում ժամանակի գրեթե բոլոր գեղարվեստական մեթոդների համադրումը կատարվում էր ոչ վերջիններիս ղեկորատիվ գուգակցումով, այն պայմանավորված էր Ջարդարյանի գրական որոնումների, ընտրած նյութի և առաջադրած նպատակների ներքին հարստությամբ ու բազմազանությամբ՝ անհատի և քաղքենիական իրականության սուր հակադրություն, անմահություն և կյանքի հարատևության իմաստասիրական խոհ, արվեստի և լույսի բազինի փառաբանություն, հեղափոխության կոչ, հասարակական-քաղաքական միջավայրի պատկերներ և այլն:

Ջարդարյանի կիրարկած գեղարվեստական մեթոդը մինչ այժմ գրականագիտական աշխատություններում գիտական հիմնավորում չի գտել: Երբեմն արվել են ճիշտ դիտողություններ, որոնք ընդհանուր հայտարարի չեն բերվել: Գեղարվեստական մեթոդի տիպաբանությունը մեծ մասամբ չրջանցվում կամ տարրալուծվում է գեղարվեստական վարպետության մասին արվող

մասնակի հատկորոշումների, գրողի ոճի, ինքնատիպության, արտահայտած հիմնային գաղափարների մեջ:

Նրա գեղարվեստական արձակի և տեսական-քննադատական հոդվածների ուսումնասիրությունը բացահայտում է մեթոդների կիրառության հարցում թեմատիկ և ժանրային բաժանման նախապատվությունը: Այսինքն՝ որոշակի գեղարվեստական ժանրում գործածում է վերջինիս մասնահատուկ մեթոդ: Հասարակական-քաղաքական հղացքով պատմվածքներում ու նորավեպերում նախապատվությունը տալիս է իրապաշտական գեղարվեստական մեթոդին, արձակ քերթվածներում՝ ինքնօրինակ խորհրդապաշտությանը, մասամբ տպավորապաշտությանը, նկատվում են նաև ժամանակի անկումային հոսանքների տարրեր, ազգային և սոցիալ-հասարակական բովանդակությամբ հագեցած հեթանոսական գրական շարժմանը հարող երկերում՝ նեոոմանտիզմին, ինչպես՝ «Բագինին փառաբանությունը», «Յոթը երգիչները», «Ով որ Սուլթան մը ունի իր հոգիին մեջ», «Բարձունքի փառաբանություն», «Հայրենական սազը», «Գինիին փառաբանություն» և այլն:

Զարդարյանի տպագրած միակ գեղարվեստական ժողովածուի վերտառությունը՝ «Ցայգալույս»-ը(8), վկայում էր նյութի նկատմամբ գեղագետի ստեղծագործական դիրքորոշումը: «Ցայգալույսը խորհրդանշանն է պատմական այն շրջանին, ուր բռնադատիչ խավարը կը ճնշեր թրջահայ մտքին և գրականության վրա: Բանը ոչնչացած չէր, բայց կենսազուրկ ու կիսակենդան,- դիտարկելով մոայլ ժամանակաշրջանը՝ «Ցայգալույսի» նախաբանում նկատում էր տեսաբանը,- հազիվ կը ճառագայթեր մթաստվեր ու մոայլ հորիզոնի մը վրա, որպես տրտմաթաթավ, անդրադարձ ցուլը ցայգալուսային աշխարհի մը մեջ»(8, Իբր նախամուտ): Ուրեմն, «Ցայգալույս» տիտղոսը պարունակությունն է գրական մի ամբողջ ժամանակաշրջանի(8), այն գրքի թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության մեկնաբանությունն է: Ժամանակին Զ. Եսայանը, քննության նյութ առնելով արձակ քերթվածներն ու հեքիաթները, Զարդարյանին զնահատում էր եվրոպական խորհրդապաշտությունից միանգամայն տարբերվող սիմվոլիստ գեղագետ. «Ամիկա մեզ կը ներկայանա իբր ամենեն անխարդախ և ինքնուրույն խորհրդանշանական բանաստեղծ: Այս բառը քիչ մը չարաչար գործածված ըլլալով մեր մեջ չպիտի ուզեր սխալ կարծիք մը ներշնչել,- բացահայտում է գրաքննադատը,- Զարդարյան խորհրդանշանական գրող մը չէ ինչպես Մալարմե, Սթուար Միլ, Ուոլթ Կիլ, Մեթերլինկ և ուրիշներ. անիկա ոչ մեկ կերպով չէ քալած անոնց օտար հետքերուն վրայեն»(9, էջ 12):

Եթե եվրոպական խորհրդապաշտության գլխավոր ուղղություններից մեկը գեղարվեստական համակարգի երկակի կառուցվածքն էր, հոգու այնկողմնային աշխարհի ստեղծումը, երևութների առարկայական պատկերն ու դրանց զգայական վերացարկումը, ապա Զարդարյանի գեղագիտական

նպատակամիտումը միանգամայն տարբերվում էր վերջիններիս իմաստասիրական և գեղագիտական դիտակետից: Արթուր Ռեմբոն, «Այցելություն դժոխքին» պոեմում խոսելով իր սիմվոլիստական որոնումների մասին, գրում է, որ «կորցրել է մարդասիրությունը»: Վ. Բրյուսովը, մեկնաբանելով իր գաղափարագեղագիտական դիրքորոշումը, նկատում էր. «Ստեղծագործության նպատակը ոչ թե հաղորդակցվելն է, այլ միայն՝ ինքնաբավարարումն ու ինքնամխիթարանքը»(10): Ջարդարյանն օգտվել է խորհրդապաշտության ընծեռած հնարավորություններից, սակայն ոչ նույն գեղագիտական նպատակադրումով, ինչ Կ. Բայլժոնտը, Ա. Ռեմբոն, Մ. Մետերլինգը, Ստ. Մալարմեն կան Վ. Բրյուսովը: Բացատրենք՝ ինչու: Գեղագետը խորհրդամիշները գործառույթ է ծածկագրության, խիստ գրաքննության պատճառով միտքն ապահով տեղ հասցնելու միտումով, թեև չենք բացառում գեղագիտության տեսակետից խորհրդապաշտության որոշ տարրերի օգտագործումը՝ ներդաշնակ կառուցվածքի ու երաժշտական ռիթմիկայի ստեղծում, գունային պատկերների ստեղծած խորհրդավոր մթնոլորտ և այլն: Գրողի գեղագիտական դիրքորոշման մի անկյունն է բացահայտում Դ. Վարուժանի «Յեթանոս երգերի» քննության առնչությամբ արտահայտած կարծիքը: «Ուրիշ կետ մը, -նկատում է քննադատ-Ջարդարյանը,- գոր կ'ուզեի չեշտել, չափազանցության տարված իրապաշտությունն է Վարուժանի քերթվածներուն մէջ: Իրապաշտությունը անշուշտ որ անհրաժեշտություն մըն է, բայց երբ չափազանցության կը տարվի՝ քերթողության արվեստին մէջ, բանաստեղծական իրապայտը կը խաթարվի, և կը փճանա այն մշուշապատ խորհրդավորությունը որ բանաստեղծության մը հմայքն է միշտ»(11, էջ42): Ամտարակույս, տարբեր են Վարուժանի և Ջարդարյանի մոտեցումները գեղարվեստական նյութի մշակման վերաբերյալ, սակայն դրանից չեն տուժում ո՛չ մեկի և ո՛չ մյուսի արժանիքները:

Գրականագետների ուշադրությունից դուրս է մնացել Ջարդարյանի խորհրդանշանային համակարգը: Վերջինիս ամենաքննող զիծը սիմվոլների՝ քնապատկերների ժանրում գործառնությունն է և, հակառակը, մարդկային ստվերների ուրվագծումը (հովիվ, հնձվոր, ծերունի, մանուկ) եմթադրում է ծածկագրության իսպառ բացառում. ստեղծագործության տվյալ հատվածը վերածնվում է ակնահաճո, գրավիչ հովվերգության:

Ժամանակի թրջական «վայրագ գրաքննության» պարտադրանքի արդյունք էր գրողների այլաբանության կիրարկությունը: Ջարդարյանի գեղարվեստական մեթոդի ինքնատիպ դրսևորումներից էր գրական, քաղաքական մթնոլորտը մերկացնող գեղարվեստական ստեղծագործությունը «անմեղ» խորագրի ներքո տալը: «Արևելյան մամուլում» տպագրված «Յովվերգություն»(12, 1) վերտառությունը «Սև երագ»(8, էջ35) արծակ քերթվածի ծածկագրությունն էր՝ իր յուրօրինակ կազմաբանությամբ, կառուցված հակադրամիասնության մեթոդի հիման վրա: Արծակագիրը հակոտնյա

բեռներում է ներկայացնում անգույն, մռայլ իրականությունը և դյուքիչ երանգներով (վարդագույն, կապույտ, կաթի, մանիշակի, ծիրանի, ծավի) կենդանի ու թարմ պատկերներ ստեղծող երփնավորված հովվերգությունը: Գրողի գեղագիտական-գեղարվեստական կատարելատիպի ընկալումից է բխում խորհրդավորության շղարշի առկայությունը, այսպես՝ չմատնանշելով մայրամուտի հորիզոնի երփնավորումը գեղանկարչության հետ թեկուզ աննշան աղետներ ունեցող ընթերցողի ենթագիտակցությունում ստեղծվում է մանուշակագույնի մտապատրանք՝ լազուրի և վարդագույնի համաձուլմամբ: «Երկնքին մեջ ամառվան հովվերգությունը իր զվարթ, անայլայլ պարը կը դառնա, երջանկության վարդեջուրը տարածելով հեռավոր կապույտ տափարակին անսահման անապատին երեսը» (8, էջ 36):

Զարդարյանն օգտվել է Ղեկարուայի առաջադրած գույների անսպասելի հակադրության տպավորապաշտական գեղագիտության տեսությունից: Պատկերին պայծառության ներարկման նպատակադրումով սկզբնական գույնը չի զուգակցվում երկրորդականին: Բացառվում էր մանուշակագույնի զուգադրումը բոսորին կամ կապույտին, փոխարենը կիրարկված է «լուկալ» դեղին՝ մարմնավորված հունձքի դաշտերով:

Առօրյայի, երկրայինի անգույն պատկերման՝ գրողի գեղագիտական մոտեցումը բխում է խորհրդապաշտական գեղագիտական սկզբունքներից, սևի և սպիտակի, լուսի և խավարի հակադրությունը՝ տպավորապաշտներից: Վան Գոգի ծնեռային բնապատկերները, որ էին առարկայական իրականության արտացոլանքը գեղանկարչության մեջ, վրձնահարված էին միայն սևով և սպիտակով: Զարդարյանը համայնապատկերի մետաղային սառնությունը խտացնում է սև և սպիտակ երանգներին՝ արծաթի մետաղային, ծյան, մարմարի սառը երանգներ ավելացնելով: Արծակ քերթվածներում տպավորապաշտների հետևողությամբ կիրարկված է դեկորատիվ մեթոդ: «Սև երազում» լուսնկայի արծաթե փայլը գործածված է հենքային դեկորացիայի համարժեքով: Նշյալ ֆոնի վրա բարձրանում է Մաստառ լեռը՝ գագաթը լուսիս, ստորոտը՝ հավերժական խավարի մեջ: Ապտլմսեհի ավերակների մեջ գիշերում է *խորհողը*, որի երազը պանդխտի տան լքված երջանկությունն ամփոփող, սև շղարշով պարուրված դագաղ է: Գործածվելով խորհրդանշանային համարժեքով, երևույթներն ու առարկաներն օժտվում են երկակի բնույթով՝ խորհողը՝ ժամանակի մտավորականի, լեռը՝ դեռևս չնվաճված ստեղծագործական բարձունքի, ստորոտը՝ առարկայական իրականության, արծաթագծված երկինքը՝ վերերկրայինի՝ բանաստեղծի որոնած կատարելատիպի խորհրդով:

Գեղարվեստական պատկերի առարկայականությունը Զարդարյանը հավաստում է իմաստասիրական ընդհանուր հասկացությունների՝ տարածական և ժամանակային որոշարկման սահմանումով: Լեռը տեղակայված է տարածական հորիզոնական գծի և ժամանակային անցյալի ու ներկայի

ուղղահայացի կոորդինատների հատման ճիշտ կենտրոնում, խորհողը հայտնվում է գեղարվեստական պատկերի հյուսիսարևելյան քառորդում ժամանակային տեսանկյունից՝ ներկայում, տարածական դիտակետից՝ առարկայական իրականությունում: «Սև երազ» արձակ քերթվածը գեղագետի այլաբանական համակարգի գաղտնագրության վերժանման բանալին է, որի մեկնությունը ենթադրում է բնապատկերային ժանրի խորհրդանիշ-ծածկագրերի բացահայտում: Արձակ քերթվածներում առկա են գրեթե բոլոր բնապատկերներում («Ռաշտային վերջալույս», «Անհող գեղգեղանքներ», «Պատկեր մը», «Գարնանամուտի դաշտանկար», «Աշնան հովվերգություն» և այլն) գործող առաջնային խորհրդանիշները՝ ջուրը՝ արվեստի կենարար ակունքի, ավերակների վրա հյուսված թռչնի բույնը՝ հայրենիքի, ծովը՝ կյանքի հատակի, ուր իշխում են ալիքները՝ կրքերը, և որտեղ ընկնողն այլևս ի գորու չէ ճախրելու երկնայինի՝ կատարյալի ոլորտներում:

Խորհրդապաշտական և տպավորապաշտական գեղագիտությանը և գաղափարաբանությանը հարիր թռչնի՝ իբրև արվեստագետի, բանաստեղծական, վերերկրայինի ոլորտներում սավառնող մարդկային տիպի ընկալումը, Ջարդարյանի այլաբանական արձակ քերթվածներում համատիպ ըմբռնում ունի: Ռժբախտ է հայրենի ավերակներին իր բույնը հյուսած թռչունը, երզը՝ «խեղդուղիդ աղաղակ մը, մահակոհինջ վայուն մը» (8, էջ 38): Անտարակույս, 19-րդ դարավերջի գրական մթնոլորտի համապարփակ քննությունը հավաստում է, որ ժամանակի բանաստեղծական արվեստը համանման էր մահակոհինջ վայունի: Ծնվում է հակազդեցություն՝ ողբասացական, մահահոտ գրականության հակընդդեմ՝ ժամանակի պարբերականների էջերում տարտղնված հրապարակախոսական, գրական-քննադատական հոդվածների տեսքով: Երևույթի առկայությունը հարկ է բացահայտել ոչ եվրոպական գոյապաշտական փիլիսոփայության՝ ապագայի նկատմամբ սարսափի զգացողության, հոռետեսության՝ արևմտահայ գեղարվեստական գրականություն ինքնակա ներմուծման դիտակետից, այն քաղաքական-տնտեսական ոլորտի հետ պատճառահետևանքային կապի անմիջական արդյունք էր:

Գրականության պատմության նոր շրջանում գեղարվեստական շարժման գաղափարագեղագիտական ընթրումները ենթադրում էին ժամանակակից գիտությունների ներթափանցում գեղարվեստի ոլորտ, ինչպես՝ նատուրալիզմ և կենսաբանություն, ժառանգականություն, հոգեբանություն, վերացական արվեստ և երկրաչափական խորանարդապաշտություն և այլն: Հարկավ, Ջարդարյանի նեոռոմանտիզմը հարստացել է 20-րդ դարի արվեստի գեղագիտական նոր բովանդակությամբ, սակայն բնական գիտությունների և փիլիսոփայության թափանցումը Ջարդարյանի գեղարվեստում ծայրահեղության չի հասնում:

«Ան երազ» արծակ քերթվածը տպագրվել է 1901թ.-ին՝ (13, 18) ներառելով պատմաքաղաքական իրադարձությունների՝ 1895-96 թվականների հայկական ջարդերի նախընթաց տարիների գեղարվեստական վերարտադրումը։ Առանց հայկական եղեռնի համապարփակ ընդգրկումների, արյան ու կոտորածների նկարագրության՝ գեղարվեստորեն բացահայտում է ազգային մեծ ողբերգությունը։ Ծովի մրրկածուփ փոթորկումը, ծիրանագույն վերջալույսի երանգների նշանակալի խաղը ենթադրում էր արյուն և ջարդ, ծովի առժամանակյան անդորրությունը՝ գալիքի հեղաբեկումների սերմն անթեղող ժամանակավոր խաղաղություն, *Վանք* կղզին՝ Պոլսի պատրիարքարանը և փոթորկից կանգուն մնացած, բայց «նույնպես ծիրաներփնված» հայկական Լուսավորչական եկեղեցին։

Յետաքրքրական է կրոնական շղարշի տակ քողարկված մոլեռանդ ամբոխի և իշխանությունների «հեկեկածայն բացատրությունը» (8, էջ 40) աղետից հետո. այնուամենայնիվ, ամբոխը գոհունակ է փոթորկից։

Ստեղծագործությունն ավարտվում է ահազանգով, հեղինակը հայտնում է երկյուղածություն՝ «այս քարերուն ուժը որքա՞ն պիտի դիմակալե տակավին»։

«Մեծ չարչարանքը» պատկերի (8, էջ 86) հղացքը անաղարտ, վայրի բնության զավակի՝ բուի ողբերգական ճակատագրի ընդգրկումն է։ Աչքերում ծննդավայրի վիթխարի ժայռերի պատկառանք, արշալույսների եթերային ափունքներ կրող թռչունն այժմ իր վեհաշուք ու պերճ գեղեցկությամբ զարդարում է դասարանը։ Երեխաները բուռն հետաքրքրությամբ են շրջապատում նրան։ Վզի ազնվական վեսությամբ, հպարտ կեցվածքով նա կարծես չի նկատում շրջապատը՝ «անսահմանի հրեշային սահմանների» այդ չորս անիծապարտ պատերը, միայն ճաղապատ պատուհանից թափանցող հայացք է ձգում դեպի բնության՝ իր ծնված ու մեծացած վայրերի գեղեցկությունները։ Չհաշտվելով իրականությանը՝ բուն իր եղերական վախճանն է կրում։

Այսպիսին է արվեստագետի սիմվոլիկ խորհրդածությունների ու մտորումների արտահայտման ելակետ ծառայող «Մեծ չարչարանքը» պատկերի համեստ դիպաշարը։ Օգտվելով փիլիսոփայական վերացարկման եղանակից՝ գեղագետն անբան թռչնի գեղարվեստական կերպարում մարմնավորում է մարդկային անհատական էության վեհ գծեր։ Լեռնային թռչնի անկման գեղարվեստական պատկերի խորության մարմնավորման միտումով գեղագետը դիմում է հակադրության գեղարվեստական պատկերավորմանը. սրում է փառահեղ անցյալի և ողբերգական ներկայի անհամատեղելիությունը, բնության անեզրության մեջ մեծացած բուն բանտվում է չորս պատերի հրեշային սահմանի մեջ, լեռների սառնագին ամբարտակների բարձրությունից սնված բուի արծանացած դիակը աղբակառքը նետում է տղմուտ, աղբախառն ջուրը և այլն։ Ջարդարյանն ընտրում է «գիշակեր ու գիշերային

թոշնի»(8, էջ 88) կերպարը ժամանակի խափարամով մտավորականության՝ արևի լուսից՝ իրական աշխարհի «ասեղների նման խոցող» լուսից փախուստի հետևանքով:

«Անմատույց լեռնցին» տեղակայված է պատուհանի հետևում: Պատուհանի սիմվոլն ունի իր յուրատիպ խորհուրդը. վերջինիս ծագումն ու գործառությունը սկիզբ է առնում Ֆ. Նիցշեի «Այսպես խոսեց Ջրադաշտից»(14, էջ 66): Այն կրում է իրական կյանքի հանդեպ արգելքի խորհուրդը: Պատուհան-խորհրդանիշը, հանձին Ջրադարյանի, ներմուծվում է արևմտահայ գրականություն՝ հետագա զարգացումն ապահովելով սփյուռքի տարաշխարհիկ գրականության մեջ (Շ. Շահնուրը նկատում էր, որ եթե օղը հեղծուցիչ է, չպետք է ուշադրության արժանացնել քարի գեղեցիկ կամ տգեղ լինելու փաստին, մաքուր օդի ներթափանցման նպատակով պետք է փշրել ապակիները):

Գեղարվեստական երկն արտադրված է պատկերի անմիջական տպավորության ներքո՝ իմպրեսիոնիստական գեղագիտության եղանակով: Որոշ հատվածներում գերակա են ենթակայական գաղափարապաշտության՝ արտաքին աշխարհը զգալությունների համախմբման հետ նույնացման տեսական դրույթները:

«Մենավոր ծառը» արծակ քերթվածը(8, էջ93) գոյապաշտական իմաստասիրության կենսական հարցերից մեկը՝ անհատապաշտությունը, շոշափող գեղարվեստական գործերից մեկն է: Մենավոր ծառի հղացքի ծագումնաբանական ակունքները կապվում են գերմանացի փիլիսոփա Ֆ. Նիցշեի անվան հետ: «Այսպես խոսեց Ջրադաշտը» աշխատությունում վերոհիշյալ հղացքին հատկացված է առանձին գլուխ՝ «Լեռան վրայի ծառի մասին» վերտառությամբ(14, էջ 52-56): Նիցշեն յուրատիպ էր մեկնաբանում մենավոր ծառի գաղափարը. «Որքան նա դեպի վեր, դեպի լազուրն էր ծգտում, այնքան ավելի ուժեղ են նրա արմատները ծգտում դեպի երկիր, դեպի՝ ետ, դեպի մութն ու խորը-դեպի չարը»(14, էջ 52):

Գերմանացի փիլիսոփայի դիտարկումներից տարամիտվում են Ռ. Ջարդարյանի և Վրթ. Փափազյանի գեղարվեստական ստեղծագործությունները:

Ռ. Ջարդարյանի գեղարվեստական երկում ծառը հեռանում է քենի, կրքերի, փոգրոգության, ոչնչության, բամբասանքի օջախ անտառից՝ տխմար ամբոխից և, հակառակը, լեռան գագաթին ինքն է ու իր ուժը, զարնան արշալույսների կենսարժակ խայտանքը և լեռներն անգամ սարսռացնող կատաղի քամիները: Մենավոր ծառը չի հանդուրժում բարկ արևի լուսից, ամպրոպներից ու կայծակներից սարսափող, ամբողջ կյանքում ուրիշի ստվերի տակ ապրող վարդենիների ու մորիների նման չնչին գոյություններին, որոնք գաճաճ քփեր են իր համեմատությամբ: Հայարտ ծառը չի հանդուրժում

նաև խոնարհ ուռիների, բարձրագլուխ, հիմար, թուլամորթ, արագ աճով իրենց մահը փութացնող բարդիներին:

Գեղազետ Ջարդարյանը գույների ընտրության հարցում իր տաղանդի ողջ ուժն է ներդրել: Ինչպես առարկայական աշխարհի իրերը, այնպես էլ գույները խորհրդանշանական են: Մենավոր ծառի կատարելատիպության պատրանքը ստեղծվում է տեսարանը կապույտով ու մանուշակագույնով պարուրելու օգնությամբ: Կապույտը երկնայինի՝ գաղափարականի գեղեցկության խորհուրդն ունի, մանուշակագույնը՝ երազի, ցնորականի:

Եթե Վրթ. Փափազյանի մենավոր ծառը («Ընքոստի մահը» երկից)(15, էջ 162), իրապաշտական կերպար է և իրապաշտության հայեցակետով է պայմանավորված նաև վախճանը, ապա Ջարդարյանի մենավոր ծառը հեռավոր, անմատչելի կատարելատիպ է. «... իր կուսական հասակը կը գծագրվի միայն՝ անըջային, մշուշոտ, այնպես որ կը փորձվիս զինքը կտավի պատկերի մը հետ շփոթել»:

Հեռավոր գեղեցկություն, անմատչելի ըլլալուն համար բյուր անգամ պաշտելի. որ իր նազանքները մեյ մը արևի լույսին կը հավատա, մեյ մը լուսնկային և մեյ մըն ալ անցորդ թռչունին»(8, էջ 93):

Արամով է բացատրվում ծառի մշտանորոգ երիտասարդությունը, գեղեցկության՝ ամեն գարնան վերակենդանանալը:

Ջարդարյանական գույների քննության առումով դիպուկ է Հ. Օշականի՝ նրա վրձնին տված «արու, ճիշտ, տեղ-տեղ քնքույշ, բայց առողջ»(18, էջ 302) բնորոշումը:

Արվեստագետն օգտվեց «արևային իմպրեսիոնիզմի» գույնի հզորության, լույսի փայլքի արվեստից, բայց ոչ նույն նպատակադրումով, ինչ Ա. Շնիցլերը, Կ. Համսունը, Մոնեն, Պիսարոն: Արվեստագետ Ջարդարյանը լուսե շղարշը, վառ գույներն օգտագործեց ոչ գունային տեսիլներում իրական պատկերը շղարշելու միտումով, այլ պատկերին տեսողական չնախատեսված, արտասովոր թարմության հասնող լուսավորություն, ճշմարտացիություն հաղորդելու նպատակամիտումով, որին ի սպաս է դրվում «մաքուր» գույների համադրման տպավորապաշտական եղանակը: Տպավորապաշտական մեթոդի կիրառությունն այս դիտակետից համընկնում է «արևածաղիկների նկարչի»՝ Վան Գոգի գեղագիտական, ստեղծագործական մոտեցմանը: «Ժողովրդին հրամցնում են միայն գարշելի օլեոգրաֆիա: Իմպրեսիոնիզմն իր բերկրուն ներկապնակով պետք է հանգիստ բերի նրան գործից հետո և իր գույների կախարդանքով ստիպի մոռանալ չքավորությունը», - գեղարվեստի ինքնօրինակ նպատակադրումն էր բացահայտում Վան Գոգն Էմիլ Բերնարին(16, էջ 249):

Իբրև ինքնուրույն հոսանք՝ տպավորապաշտությունը չդրսևորվեց

գրողի ստեղծագործություններում. հանդես եկան որոշ տարրեր այլ գեղարվեստական մեթոդների շրջանակում:

Դարավերջին արևմտահայ հասարակությունը մեծ ցնցումների ենթարկվեց, ընկերական կյանքի հեղաբեկումների հետ կապված՝ վերանայվեցին բարոյական արժեքները: Կործանված հին և դեռևս չձևավորված նորի բարդ ու հակասական ժամանակաշրջանում ծնվեցին խեղված ճակատագրեր, հոգեկան ցնցումներ՝ սկիզբ դառնալով մարդկային մեծ ողբերգությանը:

Փոփոխության ենթարկվեց գրականության թեմատիկ բովանդակությունը և դրանով պայմանավորված կյանքի արտացոլման գեղարվեստական համակարգը: Գրականության հղացքային բովանդակության փոփոխություններով պայմանավորված՝ փոփոխության ենթարկվեց նաև կյանքի արտացոլման գեղարվեստական համակարգը: Սկիզբ առած «գավառական գրական» շարժումն իր շոշափած կենսական հղացքով միտված էր դեպի իրապաշտական գեղագիտություն: Զարդարյանը, լինելով «գավառական» գրական շարժման գաղափարագեղագիտական, ոճամտածողական սկզբունքների ականավոր տեսաբաններից, կոպտորեն գեղեցիկ, բայց ավշառատ «գավառական գրականության» առաջադրած տեսական դրույթները («Վաղվան գրականությունը» (19, էջ 629-632), «Գրական խնդիրը» (Սեր պահանջն ի՞նչ է) (20, էջ 249-252), «Բարեկամի խոսքեր» (Խ. Քեչիշյանին) (21, էջ 509-513) տեսական-քննադատական հոդվածներում) կիրառեց գեղարվեստական արձակում («Վախ, ես մեռնեի», «Սև հավը կանչեց», «Տերտերին հարսը», «Պուտ մը ջուր», «Տան սերը» և այլն): Հասարակական-քաղաքական միջավայրն ընդգրկող գեղարվեստական պատկերներում Զարդարյանն ուղենշում է կյանքի և գեղարվեստական պատկերի համապատասխանության օրինաչափությունները:

Նորավեպը՝ որպես դեպքերի, իրականության անմիջական արձագանք, ապահովեց իրապաշտության ամրագրման իրողությունն արևմտահայ գրականությունում: Զարդարյանի նորավեպերի գեղարվեստական մեթոդի դիպուկ բնորոշումը տվել է ժամանակակիցը՝ իրապաշտ երուխանը. «Այն կը պատկանի, թերևս առանց ուզելու, իրապաշտ դպրոցին: Իրը սակայն ինքնուրույն և առանձնահատուկ իրապաշտություն մըն է, կյանքը կը նկարագրե ինչպես որ կը տեսնե» (9, էջ 22):

1890-ականներին սկիզբ է առնում գրական շարժում, որ 80-ականների «կյանքը ինչպես որ է» բարոյախոսական-մանողական իրապաշտության զարգացման երկրորդ փուլն էր: Լ. Բաշալյանը «Թուրքիո հայ գրականությունը 1888 տարվուն մեջ» հոդվածում առաջադրեց. «Իրապաշտությունը միմիայն ժողովուրդը, ռամիկը հետազոտության նյութ ընելուն մեջ չէ, այլ պետք է իրապես անոր *կյանքը պատկերացնել այնպես, ինչպես կտեսնենք իրականին մեջ...*» (ընդգծումները՝ Կ. Ն.) (22, 1562):

Այսպիսով, առարկայական իրականության գեղարվեստական վերարտադրությունը ենթակայական-անհատական միտվածությունն ստացավ, որը գրական-իրապաշտական շարժման ճոր շրջափուն էր՝ վերջինիս հասունացման շրջանը: Ինքնին հետաքրքիր է քննադատ Ջարդարյանի ժանրի տեսական մեկնությունը. «Նորավեպը պարզապես խտացած վեպ մըն է, ուր... վեր առնված է կյանքի մեկ կողմը կամ բարքերու մեկ նկարը, համառոտելով ամբողջություն մը մանրանկարչական գծերով»(23, էջ 404):

Ջարդարյանի գեղարվեստական ստեղծագործությունը համապարփակ քննության ենթարկելու նպատակադրումով՝ գրողին պետք է դիտել համաժամանակյա պատմագործառական ուղորտում, ինչ հիմք է տալիս գրողի գործածած գեղարվեստական մեթոդը կապել նեոռոմանտիզմի գեղագիտության հետ: Իսկ իրապաշտական նորավեպերի առկայությունը պայմանավորել «գավառական գրականության» առաջադրությունների, արծարծած գաղափարագեղագիտական բովանդակության, նորավիպային ժանրի առանձնահատկությունների, գրականություն բերած 19-րդ դարավերջի սոցիալական հեղաբեկման պատկերների հետ:

Օգտագործված գրականության ցանկը

1. Արևմտահայ գրողների նամականի, գիրք VI, պրակ I, Երևան, 1972:
2. «Բագին», Կ. Պոլիս, 1911, թիվ 1:
3. «Բագին», Կ. Պոլիս, 1912, թիվ 6:
4. «Բագին», Կ. Պոլիս, 1912, թիվ 4:
5. «Բագին», Կ. Պոլիս, 1911, թիվ 1:
6. Հ. Ռշտունի, Սիամանթո, Երևան, 1970:
7. Ավանդույթներ և գեղարվեստական զարգացումը, ԳԱ հրատարակություն, Ե., 1976:
8. Ռ. Ջարդարյան, Ցայգալույս, Կ. Պոլիս, 1910:
9. Գրական ասուլիսներ, Դ. Կ. Պոլիս, 1913:
10. "Литературные манифесты. От символизма к октябрю" (сборник материалов), М., 1929.
11. Գրական ասուլիսներ, Գ. Հեթանոս երգերուն շուրջ, Կ. Պոլիս, 1913:
12. «Արևելյան մամուլ», Չմյուռնիա, 1911, թիվ 1:
13. «Արևելյան մամուլ», Չմյուռնիա, 1901, թիվ 18:
14. Ֆ. Նիցշե, Այսպես խոսեց Ջրադաշտը. Նոր կուրքի մասին, Երևան, 1990:
15. Վրթ. Փափազյան, Երկեր, Երևան, 1981:
16. Անրի Պերյուշո, Վան Գոգի կյանքը, Երևան, 1990:
17. Ռ. Ջարդարյան, «Ցայգալույս», Կ. Պոլիս, 1910, էջ 137-143:
18. Հ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականության, Անթիլիաս, 1979, հ. VII:
19. «Սասիս», Կ. Պոլիս, 1900, թիվ 40:
20. «Սասիս», Կ. Պոլիս, 1901, թիվ 16:
21. Ռ. Ջարդարյան, «Ցայգալույս», Երևան, 1959:
22. «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1889, N 1562:
23. Ռ. Ջարդարյան, Սեղրագետ, Չ գիրք, Կ. Պոլիս, 1911: