

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԸ XX ԴԱՐԻ ՍԿՋԲԻՆ

ՀՍՍՀ ԳԱ քղրակից անդամ է.Պ. Մ. ԶՐԲԱՇՅԱՆ

1

Քսաներորդ դարի սկիզբը հայ ժողովրդի մշակույթի և մասնավորապես գրականության պատմության ամենաբարդ, հարուստ և բազմադան շրջաններից մեկն է։ Հայ նոր գրականությունը, որն այդ ժամանակ անցել էր գրեթե հարյուրամյա դարգացման ճանապարհ, հասավ իսկական հասունության։ Կարելի է առանց տատանվելու ասել, որ հայ նոր գրականության նախորդ փուլերից և ոչ մեկը գեղարվեստական պրոցեսի բարդության և բազմազանության իմաստով, ինչպես նաև ստեղծված արժեքների իրական կշռով չի կարող մրցել 1901—1920 թթ. ժամանակաշրջանի հետ։

Բայց հայտնի է նաև, որ այդ քսանամյակը մեր ժողովրդի պատմության ամենադժվարին, ողբերգական ժամանակաշրջանն էր։ Ստացվում է առերևույթ հակասական և անբացատրելի թվացող մի իրողություն։ Ինչպե՞ս եղավ, որ կենաց և մահու երկրորդության առջև կանգնած, ազգային միասնությունից զրկված ժողովուրդը կարողացավ ստեղծել բարձր զարգացման հասած մշակույթ, իսկ գրականության և արվեստի մի շարք մարզերում երևան հանեց իր ամենակատարյալ կերտվածքներից շատերը։ Մարքսը ժամանակին խոսել է արվեստի ձևերի անհամաչափ զարգացման մասին, ցույց տալով, որ երբեմն հենց տնտեսապես համեմատաբար անզարգացած պայմաններում են ծնվել գեղարվեստական մեծ կոթողները, օրինակ՝ հին հունական կամ վերածնունդի դարաշրջանի արվեստը։ Սակայն, ինչպես ասացուցում էր Մարքսը, դա ինչ-որ միստիկ-հանելուկային բան չէ, այլ պայմանավորված է հասարակական հարաբերությունների կոնկրետ իրադրությամբ, որը և հող է ստեղծում արվեստի մեծ նվաճումների համար։

Չնայած տնտեսական և բաղաբական կյանքի բացառիկ անբարենպաստ պայմաններին, XX դարի սկզբի հայ իրականության մեջ տեղի ունեցող հասարակական մեծ տեղաշարժերը, կյանքում սպասվող վճռական վերափոխումների դիտակցությունը հայ մշակույթի գործիչներին ուժ էին տալիս՝ կերտելու բարձրարժեք գործեր։ Մյուս կողմից, հայ ժողովրդի գոյությանը սպառնացող սոսկալի վտանգը ասեք ստիպում էր նրա լավագույն զավակներին լարելու իրենց հոգևոր ուժերը, ստեղծելու մեծ խորության և ներշնչանքի երկեր, որոնք պետք է լինեին ոչ միայն իրենց դարաշրջանի գեղարվեստական հուշարձանը, այլև հարազատ ժողովրդի ապրելու և գոյատևելու պատմական իրավունքը հաստատող վկայագրեր։ Հատկանշական է, որ հայ ժողովրդի ամենից խորաթափանց մտքերը հստակորեն նկատում էին հայրենիքի դրամատիկ վիճակի և այդ տարիներին ծավալված հոգևոր բուռն որոնումների ներքին սերտ կապը։ Հովհ. Թումանյանը, օրինակ, 1914 թ. գրում էր. «Այո՛, դուցե վերջը չի հայկական հարցի, բայց վերջի սկիզբն է։ Դրա համար էլ խոր-

հրրդավոր է և էն համառարած խլրտումը, որ նկատվում է մեր կուլտուրական կյանքում — դպրոցի, գրականության, գիտության-ուսումնասիրության ու բանասիրության ասպարհներում: Սա էլ սկիզբն է մի նոր վերածնության, որի համար մենք բավականաչափ ուժեր ու տրամադրություն ունենք արդեն»¹:

Դարասկզբի հասարակական-քաղաքական բարդ իրադրությունը, զեղարվեստական մտածողության մեջ հրեան եկած որակապես նոր գծերն իրենց առավել ցայտուն արտահայտությունը գտան գրականության բնագավառում: Այդ տարիների հայ գրականության մեջ մենք տեսնում ենք զեղարվեստական հոսանքների այնպիսի բաղմազանություն, որպիսին չէր եղել նախընթաց որևէ շրջանում: Սակայն, դրա հետ միասին, գրական հոսանքների սահմաններն ու տարբերիչ գծերը հաճախ դառնում են անորոշ ու հրեռուն, և դա մեծապես դժվարացնում է նրանց գիտական առանձնացման ու բնութագրման խնդիրը: «Զուտ-ռեալիզմի» կամ «զուտ-ռոմանտիզմի» բմբռնումները, որ դասական հստակությամբ կարելի էր հանդիպել XIX դարի երկրորդ կեսի հայ գրականության մեջ, այժմ շատ ավելի հազվագյուտ են պատահում: Դրա փոխարեն սովորական, օրինաչափ է դառնում զեղարվեստական մի մեթոդի համար «տիպական» այս կամ այն հատկանիշի դրսևորումը նաև գրական ուրիշ հոսանքների մեջ: Եվ եթե նախկինում մեր գրականության մեջ կարող էին հանդես գալ այնպիսի «զտարյուն ռոմանտիկներ», ինչպես Պատկանյանն ու Բաֆֆին, Ծերենցն ու Տյուսաբը, կամ այնպիսի «զտարյուն ռեալիստներ», ինչպես Սունդուկյանն ու Պարոնյանը, Արփիարյանն ու Շիրվանզադեն, ապա դարասկզբին նման մի երևույթ դառնում է գրեթե անհնարին: Այժմ հաճախ միևնույն գրողի երկերում ավելի ազատորեն զուգակցվում են տարբեր մեթոդների հատկանիշներ, մի բան, որն, իհարկե, չի բացառում այդ հեղինակին այս կամ այն ուղղությանը դասելու հնարավորությունը, ելնելով նրա ստեղծագործության հիմնական որակից:

Որո՞նք են դարասկզբի հայ գրականության հիմնական հոսանքները: Առայժմ մի կողմ թողնելով ներքին տարբերիչ երանգներն ու արվեստագետների անհատական ոճի յուրահատկությունները, կարելի է առանձնացնել հետևյալ չորս հոսանքները. ա) ռեալիստական ուղղություն, բ) նատուրալիզմի և անկոմալին հոսանքների արտահայտություններ, գ) նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական ուղղություն իր մի քանի ենթատեսակներով, դ) պոլիետարական գրական հոսանք:

Պետք է նկատի ունենալ, որ նշված հոսանքները մեծ մասամբ չեն առանձնանում կազմակերպորեն, չեն համախմբվում մամուլի որևէ օրգանի շուրջ կամ հստակորեն ձևակերպված տեսական դրույթների հիման վրա, և այդ հանգամանքն ավելի է բարդացնում նրանց բնութագրման խնդիրը: Սակայն այս բոլորը չափաք է խանգարի տեսնելու այդ հոսանքների յուրահատուկ «գիմագծերը», որոնց հիմքը մի խումբ գրողների ստեղծագործության մեջ հանդես եկած զեղարվեստական սկզբունքների ընդհանրությունն է:

Նոր գրական հոսանքների առաջացման կամ հների կրած ձևափոխությունների մեջ խոշոր դեր խաղացին ռուսական և արևմտանվրոպական գրականության հետ ունեցած առնչությունները, որոնք դարասկզբին դարձան շատ ավելի սերտ ու անմիջական: Հասարակական դարգացման այս նոր փուլում

¹ Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 294—295:

հայ գրական միտքը ավելի լայնորեն ու անմիջաբար էր ընկալում ռուսական և համաշխարհային գրականության մեջ կատարվող տեղաշարժերը, ավելի սյուազորեն էր արձագանքում նրանց: Զգալի չափով հաջթահարվեց համանվթական գեղարվեստական փորձից և նվաճումներից հայ գրականության ետ մնալու իրողությունը, որն այս կամ այն չափով նկատվում է ամբողջ XIX դարի ընթացքում: Սակայն գրական հոսանքների առաջացման և զարգացման հիմքը, առաջին հերթին, հայ իրականությունն էր, որն ինքն էլ այս շրջանում սկսեց զարգանալ շատ ավելի դինամիկ ձևով և ուղղակիորեն ներգրավվեց դարաշրջանի համաշխարհային-սլատմական իրադարձությունների ոլորտը:

2

Իարասկզբին որոշակի տեղաշարժեր կատարվեցին արդեն շատ տասնամյակների ճանապարհ անցած հայ ռեալիստական գրական ուղղության մեջ: Ընդհանուր առմամբ, պետք է սխալ համարել մի ժամանակ բավական տարածում գտած այն տեսակետը, որի համաձայն այս շրջանում մեր իրականության մեջ ևս ռեալիզմն ապրում է ճգնաժամի, նույնիսկ անկման վիճակ: Ըստ երևույթին, ավելի ճիշտ կլինի խոսել արվեստի ռեալիստական ձևերի մեջ կատարված զգալի փոփոխությունների, նրանց թարմացման և նորացման մասին: Ճիշտ է, 1900-ական և 1910-ական թթ. սլատմա-գրական պրոցեսում առերևույթ ամենից ավելի ակտիվորեն գործում էին նորագույն գեղարվեստական սկզբունքների անունից հանդես եկող հոսանքները: Սակայն, եթե հարցը դիտենք գրականության զարգացման առավել կայուն և որոշիչ միտումների առումով, ապա անվիճելի է, որ դրանք կապվում էին, առաջին հերթին, ռեալիստական մեթոդի հետ:

Դարասկզբի հայ գրականության մեջ ռեալիստական ուղղության լայնությունը և տեսակարար կշիռը ճիշտ պատկերացնելու համար անհրաժեշտ է հիշել, որ այդ ժամանակ շարունակում էին ապրել և ստեղծագործել շատերը մեր խոշորագույն ռեալիստ գրողներից, որոնք իրենց շրկերով հռչակվել էին արդեն նախորդ տասնամյակներում: Թեև իրենց ստեղծագործությամբ նրանք հիմնականում կապվում են XIX դարի վերջին քառորդի գրական շարժման հետ, բայց չի կարելի անտեսել նրանց դերը նաև դարասկզբի գեղարվեստական պրոցեսում: Այսպես, դեռ 60-ական թթ. գրական ասպարեզ իջած նշանավոր գրողներից դարասկզբին Պ. Պռոշյանը գրում էր իր վերջին վիպակներն ու սլատմվածքները, իսկ Ղ. Աղայանը՝ հրապարակախոսական և գրական-քննադատական հոդվածներ: Գ. Սունդուկյանը գրեթե քսանամյա ընդմիջումից հետո, իրար հետևից ստեղծեց իր վերջին պիեսները («Բաղնար բոխչա», 1907, «Սեր և ազատություն», 1910, «Կտակ», 1912):

Շատ ավելի նշանակալից էր նախորդ տասնամյակում իրենց ստեղծագործական ծաղկումն ապրած ռեալիստ գրողների վաստակը:

Թեև ռեալիզմի լայնության և քննադատական մերկացումների խորության իմաստով Շիրվանզադեն քննարկվող ժամանակաշրջանում «Քառսին» հավասար երկեր չստեղծեց, բայց շարունակում էր մնալ հայ քննադատական ռեալիզմի կենտրոնական և ամենահեղինակավոր դեմքը՝ ինչպես իր գեղարվեստական ստեղծագործությամբ, այնպես էլ տեսական-քննադատական Ալույթներով: Բավական է ասել, որ մեր դարասկզբին հրապարակվեցին նրա գեղարվեստական արձակի վերջին ամենանշանակալից երկերը՝ «Արտիստն»

ու «Վարդան Ահրումյանը», ինչպես նաև մի քանի տասնյակ մեծ ու փոքր պատմվածքներ, որոնց թվում կային զեղարվեստական տիպականացման անվիճելի ուժով օժտված այնպիսի գործեր, ինչպես «Կոսմոպոլիտը», «Սրճարանի հաճախորդը», «Ո՛րն է մայրը»: «Վարդան Ահրումյան» և «Արտիստը» վիպակների համար ամենից էականը և ընդհանուրը (չնայած նրանց բովանդակության ու ոճի տարբերություններին) մարդկային բնավորությունը և ճակատագիրը հասարակական միջավայրով պայմանավորելու ունակության հիմնարար գրույթի փայլուն իրագործումն էր: Մի գեպքում Շիրվանզադեն բազմակողմանիորեն, կարելի է ասել, գիտական հետազոտության օբյեկտիվությամբ ու մանրամասնությամբ ցուցադրում էր բուրժուական գիշատիչ հոգեբանության դաստիարակության ու ձևավորման ընթացքը, իսկ մյուս գեպքում՝ բացահայտում էր զեղարվեստական տաղանդի ողբերգական ճակատագիրը կապիտալիստական հասարակարգում, բարձր իդեալներով ապրող հոգիների կործանման անխուսափելիությունը:

Սակայն դարասկզբին Շիրվանզադե-արձակագիրն զգալի չափով իր տեղը գիշեց Շիրվանզադե-գրամատուրգին: 1901—1916 թթ. ընթացքում նա ստեղծեց շուրջ մեկ տասնյակ ղրամատիկական երկեր, որոնք նոր պայմաններում շարունակում էին նրա արձակի թեմատիկ-գաղափարական դժերը և լուրջ գերխաղացին նաև հայ թատրոնի ունակության սկզբունքների խորացման գործում: 1904 թ. դրված «Պատվի համար» դրաման դարձավ ոչ միայն Շիրվանզադեի, այլև ողջ հայ քննադատական ունակվածի բարձրագույն արտահայտություններից մեկը: Դրամայում ծավալվող իրադրությունն ու կոնֆլիկտը, հերոսների արարքները բացահայտվում են ունակության մեթոդի դասական կանոններով՝ հերոսներին շրջապատող միջավայրի և նրանց սոցիալ-հոգեբանական ձգտումների թելադրանքով, կերպարների զարգացման ներքին տրամաբանությամբ:

Նշանակալից և արդյունավետ էր Շիրվանզադեի գործունեությունը ունակվածի սկզբունքների տեսական պաշտպանության ուղղությամբ: Գրականություն և արվեստի հարցերին նվիրված բազմաթիվ հոդվածներում, որ նա հատկապես ակտիվորեն գրում էր արտասահմանյան առաջին ուղևորության շրջանում (1905—1910) և 1910-ական թթ., գրողը շարունակեց և խորացրեց ունակվածի սկզբունքների պարզաբանման ու հիմնավորման գործը, որ նա սկսել էր դեռ 1880—1890-ական թթ.:

Արձակի մյուս նշանավոր ներկայացուցիչը՝ Նար-Դոսը դարասկզբին ավելի ամրապնդեց իր տեղը հայ քննադատական ունակվածի պատմության մեջ: Այս շրջանում ստեղծված մի շարք պատմվածքներից հատկապես նշանակալից էր «Նեղ օրերից մեկը» (1904), ուր ոչնչով աչքի չընկնող «մեկ օրվա» սովորական ընթացքի, ասեք թե զեղարվեստորեն բոլորովին չկազմակերպված դեպքերի միջոցով ցուցադրվում էր հայ մտավորականության թշվառ վիճակը, «փոքր ժանրի» լոկալ սահմաններում հանդես էին գալիս անմոռանալի սոցիալական կերպարներ (Պատրիկյան, Դավիթ Ֆոմիչ, Զափինյան):

Չի կարելի մոռանալ նաև, որ Նար-Դոսի երկու ամենածավալուն և նշանակալից վեպերը՝ «Պայքարն» ու «Մահը», թեև մտահղացված և սկսված դեռ դարավերջին, առաջին անգամ ավարտուն և ամբողջական տեսքով լույս տեսան միայն 1910-ական թթ. («Պայքարը»՝ 1911 թ., իսկ «Մահը»՝ 1912 թ.) և, հետևաբար, դարձան այդ շրջանի գրական պրոցեսի կարևոր փաստեր: Ինչքան էլ այդ վեպերում մեծ տեղ զբաղեցրած հերոսների (հատկապես Շահյանի և

(Մանեի) հոգեբանական վիճակների ներփակ վերլուծության միտումը, անկասկած է, որ և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում նար-Դոսի պատկերած հոգեկան դրամաները ժամանակի սոցիալական կոնֆլիկտների արտացոլումն էին և անգամ իրենց «ներվային նեյրոզներով» համապատասխանում էին դարասկզբի բարդ, հակասական ու տագնապալի իրադրությունը: Հայ քննադատական ռեալիզմի հոգեբանական ճյուղը նշված վեպերում գտավ իր ամենից ամբողջական արտահայտությունը: Դրանք իրենց ներքին էությունով տենդենցիոզ, բայց գաղափարական միտումը ծայրաստիճան թաքցնող և այդ պատճառով էլ առաջին հայացքից «դժվար հասկանալի» երկեր էին, որոնք առավել լրիվությամբ մարմնավորեցին ռեալիզմի նարդոսյան ըմբռնումը:

«Պայքար» և «Մահը» վեպերի հրատարակությունը գրողի ստեղծագործական կյանքի վերջին և ամենաբարձր վերելքն էր: Պատահական չէ, որ հենց այդ վեպերից հետո նար-Դոսի վաստակը հայ գրականության մեջ գտավ իր առաջին ծավալուն և արժանի գնահատականը, և նրա անունը մտավ հայ արձակի նշանավոր վարպետների շարքը: Խոսքը 1913 թ. տպագրված Արսեն Տերտեբյանի հոդվածաշարի մասին է, ուր գրողի ստեղծագործությունը դիտվում էր հայ ռեալիստական գրականության հոսանքում և ռեալիստական մեթոդի չափանիշներով: Կյանքի զգաստ դիտողությունը և վերլուծությունը, ըստ քննադատի, նար-Դոսի ստեղծագործական տարերքն է. «նա իր շրջապատին նայում է հետաքրքիր, զննող և ամենատեսա աչքերով: Նրա խորաթափանց հայացքից ոչինչ չի խուսափում: Նա լուսանկարչի հարազատությամբ և նկարչի ազատությամբ է վերարտադրում կյանքն ու իրական երևույթները: Նրա լայն բացված աչքերի առաջ ամեն մի խորհուրդ մերկանում է և նա տեսնում է իրերի ներքին գաղտնիքները... Պարզ, անպաճույճ և բնական են նրա պատկերները, ոչինչ արտասովոր, ոչինչ շինծու և ուռցրած նրա ստեղծագործության մեջ համարյա թե չկա»²:

Հայ գրողներից ոչ ոք թերևս այնպես զգայուն չի եղել գրական-գեղարվեստական ուղղությունների նկատմամբ, ինչպես Վ. Փափազյանը: Կյանքին և գրական շարժմանը սերտորեն կապված գրողը ձգտում էր ստեղծագործաբար յուրացնել ու կիրառել գեղարվեստական այն բոլոր սկզբունքները, որոնք տվյալ պահին կարող էին նպաստել ժամանակի բարդ իրադրության և տրամադրությունների լիարժեք արտացոլմանը: Սրանով պետք է բացատրել նրա ստեղծագործության մեջ նկատվող մի շարք շրջանների և թեմատիկ-ժանրային անցումների փաստը: Դեռ 1904 թ. գրած մի հոդված-նամակում Վ. Փափազյանը իր անցած քսանամյա գրական ճանապարհը բաժանում էր երեք շրջանի, բնորոշորում 1900 թ. սկսվող փուլը համարում էր սիմվոլիզմի շրջան, նրա հետ կապելով իր ալյաբանական-փիլիսոփայական զրույցները: Նույն նամակում գրողն ականակում էր, որ իր ստեղծագործության մեջ արդեն սկսվել է մի նոր փուլ, որը լինելու է «4-րդ և զուցե վերջին շրջանը»³:

Իրոք, 1904 թ. պետք է համարվի Փափազյանի ստեղծագործության բուն ռեալիստական շրջանի սկիզբը: Հայ գյուղի և գավառական կյանքի զգաստ դիտարկումները նրան հանգեցրին կենսական կոնֆլիկտների ու կերպարների գեղարվեստական մտածողության և ոճի այնպիսի ռեալիստական որակի, որ-

² Արսեն Տերտեբյան, նար-Դոսի ստեղծագործությունը, «Նոր հոսանք», 1913, N 2, էջ 410—411:

³ Արթուր Գափազյանը գրականության մասին», Երևան, 1962, էջ 84:

պիսին նրա նախընթաց գործերում չկար: 1904—1906 թթ. Փափազյանը գրեց և մամուլում հրապարակեց գյուղական կյանքին նվիրված իր հայտնի պատմվածքները (առանձին գրքով դրանք լույս տեսան 1913 թ.): Այդ գործերում առկա ակնարկային-փաստագրական տարրերը և առանձին նատուրալիստական մանրամասները, իհարկե, չեն փոխում նրանց ընդհանուր ռեալիստական բնույթը: Նույն շրջանին է վերաբերում նաև հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի փալլուն արտահայտություններից մեկը՝ «Ժայռը» (բեմադրվել է 1905-ին, տպագրվել 1907-ին): Սոցիալական սուր հակասությունների անսքող պատկերումը, ժողովրդի մարդկանց՝ տառապող, բողոքող, երբեմն էլ լրացահայտ պայքարի դիմող հերոսների կերպարները պայմանավորեցին Փափազյանի այդ երկերի խորապես ռեալիստական բնույթը և ցուցադրում են նրա անմիջական կապը ռուսական առաջին հեղափոխության դարաշրջանի հասարակական վերելքի հետ:

Վ. Փափազյանի ռեալիստական դավանանքը հաստատուն մնաց նաև ռեակցիայի շրջանի տրամադրություններն արտացոլող պատմվածքներում («Ծովափին», 1910, «Կարապետի լիճը», 1911), ուր ցույց էր տրվում, թե «կյանքը, միջավայրն ու ժամանակը» ինչպես են բեկվում մարդկանց հոգեբանության մեջ, ծնում են ողբերգական իրադրություններ: Վերջապես, այդ մասին է վկայում նաև այն անհաշտ պայքարը, որ 1910-ական թթ. գրական-բնագրատական հոգվածներում Փափազյանը ծավալեց հակառեալիստական արվեստի նորագույն դրսևորումների՝ ֆուտուրիզմի, «տառփամուլ գրականություն», հոգու դատարկության և ամլության դեմ:

Աշխատավորության սոցիալական գիտակցության աճն արտացոլվեց նաև արևմտահայ «իրապաշտ դպրոցի» սկզբնավորողներից մեկի՝ Ա. Արփիարյանի ստեղծագործության մեջ: Դա երևում է հատկապես «Մինչև ե՞րբ» պատմվածքի և «Ոսկի ապարանջան» վիպակի այն նոր տարբերակներից, որոնք լույս տեսան դարասկզբին և ընդհանուր առմամբ զերծ էին Արփիարյանի առաջին գործերին բնորոշ փաստագրական, «նախ վեպի» դժբախտ: Սոցիալական սուր հակադրությունների վրա կառուցված այս երկերի հերոսների շուրթերին հեղինակն այժմ դնում էր կապիտալիզմը տապալելու ուղղակի կոչեր, անշուշտ, արձագանքելով ռուսական հեղափոխության կյանքի կոծած տրամադրություններին: Դա արևմտահայ ռեալիզմի հասարակական աչքի-վնասի արտահայտություններից մեկն էր:

Ինչ վերաբերում է արևմտահայ ռեալիստական արձակի ամենամեծ դեմքին՝ Գրիգոր Զոհրապին, ապա բացի մի քանի նոր նովելներից դարասկզբը նրա համար նշանակալից եղավ ամենից առաջ նրանով, որ նա հնարավորություն ստացավ հավաքելու և առանձին գրքերով հրատարակելու դեռ դարավերջին մամուլում հրապարակված իր նովելները: 1909 թ. լույս տեսավ «Խղճմտանքի ձայներ» ժողովածուն, իսկ 1911-ին՝ «Կյանքը ինչպես որ է» և «Լուռ ցավեր»: Այդ հրատարակությունների շնորհիվ ավելի որոշակի դարձավ Գր. Զոհրապի տեղը արևմտահայ ռեալիստական գրականության մեջ: Այդ մասին վկայում են թեկուզ նրա նորավեպերին նվիրված հատուկ գրական ասուլիսն ու համապատասխան գրքույկի հրատարակությունը (1913): Օրինակ, բանաստեղծուհի Սիպիլը, հասնելով զալով այդ ասուլիսի ժամանակ, Զոհրապի մասին ասում էր, որ «սքանչելի տաղանդով մը, անշուշտ, ինքն է, որ հիմքը դրած է իրապաշտ դպրոցին մեր մեջ ու շարունակած է զայն», միա-

ժամանակ որոշակիորեն տարբերելով նրա ստեղծագործությունը ինչպես «Բնապաշտ դպրոցից»՝ նատուրալիզմից («Զոհրապ Բնապաշտ գրագետ մը հղած չէ երբեք»), այնպես էլ «Ըռման թիթուկներից»⁴։ Զոհրապի ստեղծագործությունը «Իրապաշտ դպրոցի» շրջանակներում էր քննում նաև Վահան Թեքեյանը⁵։

Հիմնականում դարասկզբին ծավալվեց արևմտահայ ոեալիստական շարժման «կրսուսեր մասնակիցների» ստեղծագործական աշխատանքը։ Այսպես, Երվանդ Օտյանը, որը XIX դարը փակել էր ռեալիստական երգիծանքի այնպիսի մի փայլուն ստեղծագործությամբ, որպիսին «Հեղափոխության մականբույծներ» պատմվածքների շարքն է, հաջորդ երկու տասնամյակներում կերտեց ռեալիզմի սկզբունքները հաստատող և խորացնող նոր երկեր։ Քննադատական ռեալիզմի օբյեկտիվ վերլուծական հայեցակետի և երգիծական խտացման ու չափազանցման բազմազան միջոցների համագործությամբ Օտյանը գրեց բուրժուազիայի վարքագիծն ու հոգեբանությունը մերկացնող այնպիսի վիպակներ, ինչպիսին են «Ազգային բարերար» և «Վաճառականի մը նամակները», որոնք ևս պարոնյանական երգիծանքի նշանակալից նվաճումներն էին։ Ե. Օտյանի սոցիալ-կենցաղային ծավալուն վեպերի շարքը («Ընտանիք, պատիվ, բարոյական», «Ես դուրսեցի չեմ առնել», «Քաղականին կնիկը» և այլն) նույնպես ժամանակակից հասարակության ռեալիստական ընկալման արդյունք էին, թեև նրանց հեղինակն ակնհայտ տուրք էր տալիս լիբերալ-բուրժուական պատրանքներին, երբ բացասական հերոսների պատկերասրահին հակադրում էր բուրժուական նոր սերնդի ազնիվ և անշահախնդիր ներկայացուցիչների բավական արհեստական կերպարները։

Արևմտահայ ռեալիզմի ականավոր դեմքերից էր նաև Երուխանը, որի վիպական փորձերի համեմատությամբ («Ամիրային աղջիկը» և այլն) շատ ավելի նշանակալից էին «փոքր արձակի» երկերը։ Դրանք հիմք են տալիս նրա անունը դասելու արևմտահայ նովելի խոշորագույն վարպետների շարքը։ Հիշենք նաև Բ. Զարգարյանի «Յաջգալույս» ժողովածուն (1910)՝ գավառական կյանքի հյուսիսի պատկերներով, Տ. Զյուկյուրյանի «Վանքը» վիպակը (1914)՝ հերոսի հոգեկան աշխարհի շատ ճշմարտացի գծերով, և, մանավանդ, Առանձարի երգիծական պատմվածքները, որոնք «Վշտի ծիծաղ» ընդհանուր բնորոշ վերնագրով լույս տեսան 1905 թ.։ Կարելի է ասել, որ Առանձարի՝ քանակով փոքրաթիվ, բայց որակով շատ արժեքավոր ստեղծագործությունը ոչ միայն ռեալիստական երգիծանքի սկզբունքների մարմնավորում է, այլև մի յուրօրինակ բանավեճ՝ ի պաշտպանություն ռեալիզմի։ «Նորավեպին նորավեպը», «Հոսհոսն ու ինտելիգենտը», «Տասը տարի հտքը» պատմվածքները բավական որոշակիորեն ցույց են տալիս նրա գիտակցված ռեալիստական դիրքորոշումը և անհաշտ քննադատական վերաբերմունքը նորագույն գրական հոսանքներին կատմամբ։ Առանձարը մերժում էր բովանդակազրկությունը, ոճական սեթևեթանքները և գրքային ներշնչումները, որոնք ուրիշ բան չեն կարող ծնել, քան «վերիվերո խառնափնթոր գաղափարներու, տարտամ զգացումներու և աղոտ պատկերներու քառս մը»⁶։

⁴ «Դրական ասուլիսներ. Բ. Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 14։

⁵ Նույն տեղում, էջ 24—25։

⁶ Առանձար, Վշտի ծիծաղ, Երևան, 1947, էջ 146։

Սակայն ռեալիզմի զարգացման ուղիները դարասկզբի հասարակական-քաղաքական բարդ պայմաններում, մանավանդ արևմտահայ իրականության մէջ, չէին կարող տարակարծութիւններ չառաջացնել: Այս իմաստով հետաքրքիր են այն վեճերը, որ մեր դարի արշալույսին տեղ գտան արևմտահայ մամուլում: Խոսքը 1900—1901 թթ. «Մասիս» շաբաթաթերթի էջերում ծավալված բանավեճի մասին է, որի առանցքը «վաղվան գրականության» բնույթի և զարգացման ուղիների հարցն էր: Վեճի մասնակիցների մի մասը (և առաջին հերթին՝ Ռ. Պերսերյանը) զարգացման հեռանկարը վաւում էին պոլսահայ գրականության հետագա բարգաւաճման հետ, հենվելով այն իրողության վրա, որ XIX դարի արևմտահայ մշակույթի արժեքները մեծ մասամբ Պոլսում են ստեղծվել: Իսկ մյուսները՝ Արտ. Հարությունյանը, Ռ. Զարդարյանը, Առանձաբը (վերջինս 1903 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրված «Մեր գրականության շուրջը» հոդվածում) հանդես էին գալիս իբրև «գավառական գրականության» ջատագովներ: Պոլիսը Հայաստան չէ, և պոլսահայ գրականությունն էլ չի կարող ներկայացնել ժողովրդի ողջ մշակույթը, — ասում էին նրանք: Գրականության զարգացումը կայուն հիմքերի վրա դնելու, նրա երակները կենսական ավիշով լցնելու համար անհրաժեշտ է այն մոտեցնել բուն Արևմտյան Հայաստանի ժողովրդին, ցուցադրել նրա անխառն ազգային նկարագիրը, վյանքն ու բարքը, օգտվել նրա բանահյուսության գանձերից: Այդ ծրագիրը ելնում էր այն րմբռնումից, որ, ինչպես գրում էր բանավեճին սկիզբ դրած քննադատ և բանաստեղծ Արտ. Հարությունյանը, «ճշմարիտ գրականության մը րնդհանուր հատկանիշը կկայանա էպիկոս իր ժողովրդականության մեջ»⁷: «Հետևաբար, — նույն դիրքերից ելնելով գրում էր Ռ. Զարդարյանը, — անկեղծ հայ գրականությունը պետք էր հավատարմաբար բխած ըլլար մեր ցեղին կուրծքեն՝ երաշխավորելու համար իր գոյությունն ու գոյության իրավունքը, այնքան օտար ու ալլաղան դպրությանց մեջ պատկերացնելով մեղ մեր հզացումը, որուն առջև կանգ առնող որեւէ անցորդ մեր մտավորական կյանքին հաջորդական բոլոր երևույթները կարդար»⁸:

Պատմական հեռավորությունից այսօր դժվար չէ նկատել, որ վիճող երկու կողմերն էլ ընկնում էին միակողմանիության մեջ, որ առկա հանգամանքներում անխուսափելի էր արևմտահայ գրականության երկփեղկումը պոլսահայ և գավառական թևերի, և որ լավագույնը պետք է լիներ նրանց ուժեղ կողմերով փոխադարձաբար իրար հարստացնելու: Սակայն չպիտի մոռանալ, որ արևմտահայ գրականության «բարեշրջության», այն բուն հայկական հողի վրա դարգացնելու ծրագիրը կապված էր Արևմտյան Հայաստանի ազատագրման և վերածնության հեռանկարի հետ, որը մշակույթի լավագույն ուժերին ոգեշնչող հիմնական գաղափարն էր: Պատահական չէ, որ տարիներ անց՝ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին (1913) Կոմիտասը նույնպես ուղղակի արձագանքում էր «վաղվան գրականության» գրույթին, մշակույթի արդյունավետ զարգացման միակ ուղին տեսնելով բուն ժողովրդի կյանքին բոտ ամենայնի մերձենալու մեջ: Հանդես գալով Պոլսի «Գրական ասուլիսներից» մեկի ժամանակ, մեծ արվեստագետն ասել է. «Գաղթականությունը չէ, որ սնունդ պետք է տա գրականության, գեղարվեստին, այլ բուն իսկ հայրենի հողը, ուրկև հեռացած է ան, և որուն վերադառնալու կոչ եղավ այստեղ... Հոն

⁷ Արտաշես Հարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, Երևան, 1968, էջ 335:

⁸ Ռուրեն Զարդարյան, Ցայգալույս, Երևան, 1939, էջ 501:

են շեշտերը մեր գեղարվեստին, և ոչ թե մայրաքաղաքներուն մեջ, ուրկե մենք այդ դավառը կը դիտենք իբրև խավարի վայր»⁹։

Այսպես, արևմտահայ իրականության մեջ լայնորեն արծարծվում և մտահոգություն էր պատճառում այն ցավալի երկփեղկումը, որ նույն ժամանակ Հ. Թումանյանն արտահայտեց «տարաշխարհիկ» և «բնաշխարհիկ» գրականության հայտնի տեսություններ։ Երկու դեպքում էլ հարցը վերաբերում էր փաստորեն ռեալիստական գրականության բնույթին և զարգացման ուղիներին։ Սակայն դարի սկզբին արևելահայ գրականության մեջ այդ երկու հոսանքների հակադրությունը զգալի չափով լուծվել էր՝ հոգուտ ժողովրդի կյանքի և ոգու հետ սերտորեն կապված ուղղության։ Պատկանյանի և Շահազիզի ռոմանտիկական պոեզիան՝ ազգասիրության վերացական գաղափարներով, արդեն հաղթահարված երևույթ էր։ Այնինչ արևմտահայ գրականության մեջ, պատմաքաղաքական և աշխարհագրական պայմանների պատճառով, պոլսահայ և շավառական թևերի որոշակի հակադրությունը պահպանվեց մինչև վերջ։

Դարասկզբի հայ գրականության մեջ ռեալիզմի դերն ու նշանակությունը ավելի են ընդգծվում Հովհաննես Թումանյանի՝ այդ շրջանի ամենամեծ ու յուրական դեմքի ստեղծագործության շնորհիվ։ Մինչև նոր դարի սկիզբը Թումանյանն արդեն անցել էր ավելի բան տասնամյա դրական ճանապարհ, և արդեն այդ ժամանակ նրա ստեղծագործությունը, ռոմանտիկական ոճի որոշակի ազդեցությամբ հանդերձ, հիմնականում ռեալիստական բնույթ ուներ։ Բայց դա զգալի չափով տարերային ռեալիզմ էր, որը դեռ չունեի իր մշակված գեղարվեստական համակարգը։ Թումանյանի ռեալիզմի որակական յուրահատկությունը և սկզբունքային նշանակությունը ողջ հայ գրականության համար դրսևորվեցին մեր դարի սկզբին՝ 1903 թ. լույս տեսած «Բանաստեղծություններ» գրքում և դրան հաջորդած չափածո ու արձակ երկերում։ Ահա թե ինչու նրա ստեղծագործությունը առավել ամուր թելերով կապված է դարասկզբի գրական պրոցեսի հետ։

Թումանյանի ռեալիզմը հայրենի սղջ գրականության ու ժողովրդական բանահյուսության լավագույն կողմերի համադրությունն էր, որը ներառում ոչ միայն նախընթաց ռեալիզմի, այլև գրական մյուս դպրոցների, առաջին հերթին՝ ռոմանտիզմի նվաճումները։ Այս իմաստով, ինչպես նաև իր գեղարվեստական ձևերի բազմազանությամբ, Թումանյանի մեթոդը կարելի է անվանել համադրական ռեալիզմ։

Թումանյանի ռեալիստական համակարգին էապես բնորոշ բարձր ռոմանտիկայի շնորհիվ նրա ստեղծագործության վրա միշտ ասեք թե՛ ամենամեծ ու պայծառ շունչ, նույնիսկ կյանքի ամենակոնկրետ պատկերներից ընթերցողի միտքը տանելով դեպի գեղեցիկ իդեալի ոլորտները։ Մյուս կողմից՝ և՛ ժամանակակից գյուղաշխարհը պատկերող թումանյանական երկերի հերոսները, և՛ ֆոլկլորային հիմքի վրա կերտված գործերի կերպարները, իրենց բնավորության մեջ դուզակցում են իրականն ու իդեալականը, կոնկրետ պատմականն ու հավերժականը։ Լինելով իրենց միջավայրի և դարաշրջանի ճշմարտապատում դեմքեր, նրանք միաժամանակ մարդկային հավերժական գծերի կրողներ են և այդ իմաստով դառնում են յուրօրինակ սիմվոլներ։

Թումանյանի ռեալիզմը միշտ դիտում և պատկերում է մարդուն իրա-

⁹ «Գրական ասուլիսներ», Գ. Ռուբեն Զարդարյանի «Ցայգայույսը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 36—37։

կանոթյան կենդանի հոսանքում: Նրա կերտած բնավորությունները իրենց սրարքներով և մղումներով միշտ պայմանավորված են աչն կոնկրետ կենսական հանգամանքներով, որոնց մեջ ապրում և գործում են նրանք: Թումանյանն ամենուրեք իրագործում է տիպական հանգամանքների և բնավորությունների փոխադարձ կապի ունախտական սկզբունքը, իհարկե, այն առանձնահատկությամբ և այն սահմաններում, որ ընձեռում էին նրա օգտագործած հիմնական ժանրերը՝ պոեմ, բալլադ, հեքիաթ, պատմվածք: Բայց, դրա հետ միասին, նրա ստեղծագործության մեջ միշտ առկա է մարդկային գոյության վերին իմաստն ու խորհուրդը ղննելու ձգտում: Կենցաղն ու փիլիսոփայությունը, սոցիալական, ազգային և ժամանակային կոնկրետությունը և վեհի, գեղեցիկի բուն նրազանքը զուգակցվում և միաձուլվում են միանգամայն բնականորեն: Այսպիսով, Թումանյանի ունախդմը ներկայացնում է մարդուն պատմական և սոցիալական շոշափելի, իրական գծերով և միաժամանակ դնահատում է նրան կյանքի գեղեցկացման ու մարդու կատարելագործման վեհ նպատակի լույսի տակ:

Սբան պետք է ավելացնել անհատի և կոլեկտիվի կապերի, հոգեբանություն պատկերման նոր սկզբունքները: Թումանյանն անհատին պատկերում, նրա հոգեբանությունը բացահայտում է կոլեկտիվ հոսանքի մեջ, հաճախ մասնական տեսարանների, բախումների ոլորտում: Նրա իսկական տարերքը ժողովրդական կյանքի էպիկական լայնությունն է, որի մեջ էլ նա դիտում է անհատին: Բայց նրա պոեզիայի էպիկական հզոր պատկերները բնական հիմք են դառնում հերոսների հոգեբանության ամենախոր և նուրբ ծալքերի բացահայտման համար:

Թումանյանի ծառայությունը հայ ունախդմի պատմության մեջ աչն է նաև, որ նա մեծապես հարստացրեց, շատ ավելի բազմազան դարձրեց արտացոլման գեղարվեստական ձևերն ու միջոցները: Հայ քննադատական ունախդմի ողջ պատմության ընթացքում գրեթե անբաժան տիրապետած կենսական հավաստիություն, «կյանքի ձևերի» պահպանման սկզբունքը Թումանյանին բոլոր զեպերում բավարարել չէր կարող: Իր պոեմների, բալլադների և հեքիաթների մեջ նա լայնորեն տեղ տվեց ոչ միայն չափազանցումների, այլև պայմանական, ֆանտաստիկ և ալաբանական պատկերների: Սակայն դրանք ոչ թե շեղում էին ունախդմից, այլ նրա արտահայտման յուրօրինակ ձևեր էին: Այդ պայմանական պատկերները հաճախ օգնում էին շատ ավելի խոր և ճիշտ բացահայտելու երևույթների իմաստը, կյանքի օրինաչափությունները, քան դա հնարավոր էր կենսական փաստերի ուղղակի ցուցադրման ճանապարհով: Ահա թե ինչու մենք կարող ենք ասել, որ ժողովրդի ոգին և ձգտումները ճշմարտացիորեն բացահայտելու տեսակետից դուցազնական և սիմվոլիկ պատկերներով հագեցած «Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը» կամ «Աղավնու վանքը» նույնքան ունախտական են, որքան «Անուշը», «Լոռեցի Սաքոն» կամ «Հառաչանքը»: Մարդու և մարդկության կատարելագործման հումանիստական նպատակով շնչող, ֆանտաստիկ սյուժեների վրա կառուցված «Փարվանան» ու «Հազարան բլբլը», աշխարհի տերերի հակաժողովրդական էությունը հիպերբոլիկ պատկերներով մերկացնող «Քաջ նազարն» ու «Լի կաթիլ մեղրը» ոչ պակաս ունախտական են, քան ժամանակակից կյանքն իր բնական ձևերով վերարտադրող Թումանյանական պատմվածքներն ու բանաստեղծությունները:

Այսպիսով, սերտորեն կապված լինելով քննադատական ոեալիզմի հետ, Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը միաժամանակ ուներ որակապես նոր դժեր, նշանավորում էր հայ ոեալիզմի մի նոր աստիճան։ Բուրժուական հասարակության վերլուծական պատկերումն ու մերկացումը, որ քննադատական ոեալիզմի հիմնական պատժան է կազմում, յուրովի արտահայտվեց նաև Թումանյանի ստեղծագործության մեջ։ Սակայն հիմնականը այստեղ դարձավ ժողովրդի մարդկանց բնավորությունների, նրա կյանքի բանաստեղծական, կողմերի, հերոսական-էպիկական ոգու և հումանիստական աշխարհընկալման բացահայտումը, սոցիալական և ազգային մեծ ձգտումներով ապրող Մարգու իդեալի կերտումը։

Այս բոլորով, ահա, Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը տարբերվում էր XIX դարի քննադատական ոեալիզմից և դարձավ հայ գրականության հետագա առաջընթացի կայուն հիմքերից մեկը։

Պատկերն ամբողջացնելու համար ավելացնենք, որ 1910-ական թթ. արեկա հայ արձակում մոտք գործեց գրողների մի նոր սերունդ, որոնց ստեղծագործությունը, ոճական բոլոր տարբերություններով հանդերձ, շարունակում էր ոեալիզմի ավանդույթները։ Դա, օրինակ, Կարեն Միքայելյանի պատմրվածքներն էին, հավաքված «Ջրկանքի հույզեր» (1907) և «Ձմռան երեկո» (1912) ժողովածուներում։ Այդ պատմվածքները օժտված էին կյանքի իրական գծերով և հաճախ հիմնված էին սոցիալական սուր հակադրությունների վրա։ Դա Դերենիկ Դեմիրճյանի առաջին արձակ գործերն էին («Սեփականություն», «Ժպիտը», «Տերտնը» և այլն), որոնք, ի տարբերություն զգալի չափով սիմվոլիզմի կնիքը կրող նրա բանաստեղծությունների ու պոեմների, սկզբից ևեթ ոեալիստական բնույթ ունեին։ 1917 թ. լույս տեսավ Դեմիրճյանի նշանավոր «Ավելորդը»՝ հոգեբանական թանձր ոեալիզմով հագեցած մի պատմվածք։ Որը միանգամից հեղինակի անունը դրեց հայ նշանավոր քննադատական ոեալիստների շարքը։ 1910-ական թթ. պարբերական մամուլում տպագրված բազմաթիվ պատմվածքներով իր ստեղծագործական ուղին սկսեց Ստեփան Զորյանը։ 1918 թ. լույս տեսավ նրա առաջին՝ «Տխուր մարդիկ» ժողովածուն։ Նույն շրջանում է գրված նաև «Յանկապատ», «Խնձորի այգին», «Կրակներ»։ «Պատերազմը» շարքերի պատմվածքների զգալի մասը։ Նրիտասարդ հեղինակը բերում էր արձակի, մասնավորապես պատմվածքի նոր որակ, նրա թեմայի, հերոսի և սյուժեի նոր ըմբռնում, վարպետորեն զուգակցելով ազգային գեղարվեստական ավանդույթները, մասնավորապես Թումանյանական սկզբունքները չեխովյան գրական շափանիշների հետ։ Առաջին իսկ քաղերից Ստ. Զորյանը «զտարյուն» ոեալիստ էր, զերծ ռոմանտիկ-սենտիմենտալ կամ նատուրալիստական երանգներից։

Այսպիսով, մեր դարի սկզբին, շարունակելով նախորդ հարուստ ավանդույթները և բարդ կապերի մեջ գտնվելով մյուս գրական հոսանքների հետ, ոեալիզմը շարունակում էր մնալ հայ գրականության ամենից լայն և ազդեցիկ ուղղությունը։

3

XX դարի սկզբին հաճախ ոեալիզմի (իրապաշտության) ցուցանակով էին հանդես գալիս նաև իրենց բուն էությունը նրանից հեռու կանգնած ուրիշ գրական հոսանքներ։ Դա տեղի էր ունենում կա՛մ ոեալիզմի բնույթը սխալ հաս-

կանալու պատճառով, կա՛մ էլ համընդհանուր ճանաչում գտած ռեալիստական ուղղության հեղինակությունից օգտվելու նկատառումով: Հատկապես շատ էին ռեալիզմի և նատուրալիզմի սկզբունքները շփոթելու, դրանք իրար հետ նույնացնելու փաստերը, որոնք սկիզբ են առնում 1890-ական թթ.

Ճիշտ է, հիմք չկա խոսելու հայ գրականության մեջ քիչ թե շատ ամբողջական նատուրալիստական հոսանքի առկայության մասին: Բայց չի կարելի նաև անտեսել այն իրողությունը, որ ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ գրականության մեջ ստեղծվում են նատուրալիզմի որոշակի կնիքը կրող երկեր: Թեև քննադատության և իրենց՝ հեղինակների կողմից դրանք մեծ մասամբ ներկայացվում են իբրև «իրապաշտ ուղղության» արտահայտություններ, բայց դա նատուրալիզմի և ռեալիզմի որակական տարբերությունների անտեսման արդյունք էր: Բնորոշ է նաև, որ որոշ գրողների ստեղծագործության մեջ պատկերման նատուրալիստական սկզբունքները հանդես չեն դալիս «մաքուր» և ամբողջական տեսքով, այլ զուգակցվում են մերթ ռեալիզմի, մերթ էլ ռոմանտիզմի և մանավանդ սիմվոլիզմի տարրերի ու հատկանիշների հետ: Առերևույթ խիստ հակադիր գնդարվեստական միտումները՝ կենսական փաստերին կառչած նատուրալիստական նկարագրությունը, կերպարը ժառանգականության չափանիշով բացատրելու հակումը և իրականությունը խորհրդանիշների միջոցով մարմնավորելու սիմվոլիստական սկզբունքը երբեմն հանդես են գալիս հենց միևնույն գրողի ստեղծագործության մեջ: Դրա օրինակները եվրոպական գրականության մեջ ժամանակին տվել են Բրսենն ու Հաուպտմանը:

Նատուրալիզմի սկզբունքների դրսևորման առումով բնորոշ երկ է Օ. Ջիֆթե-Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վեպը (1908): Այն գրված է բարոյական որոշ դրույթի հիման վրա՝ բազմաթիվ սիրային տրկածների և փորձությունների միջով հերոսին տանել դեպի հոգևոր-բարոյական վերածնունդ: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ վեպը գրված է որոշակի գործնական նպատակադրումով՝ հայ երիտասարդությանը հեռու պահել ժամանակակից եվրոպական «քաղաքակրթության» ալյասերված բարքերից: Բայց դա ամենևին էլ չի ապահովում պատկերման ռեալիստական սկզբունքները: Ջիֆթե-Սարաֆի վեպը իսկական նատուրալիստական գործ է, այդ իմաստով թերևս ամենից բնորոշ ստեղծագործությունը հայ գրականության մեջ: Ընդ որում՝ նատուրալիզմը հանդես չի եկել ստեղծագործության մակերևույթին, այսպես կոչված «բաց նկարագրությունների» մեջ, թեև վեպի թեման՝ հերոսի կենցաղային արկածների շարքը, կարող էր ասպարեզ բացել դրա համար: Բայց հեղինակը, ինչպես ժամանակին նկատել է Վ. Փափազյանը, «ակներև կերպով խորշում է գոհակությունից և փողոցային նկարագրություններից»¹⁰:

Ջիֆթե-Սարաֆի վեպի նատուրալիզմը երևան է եկել մարդկանց պատկերման բուն ելակետի և ըմբռնման մեջ: Գլխավոր հերոս Հովհաննես Տոհմիկը վեպի ամբողջ ընթացքում, մինչև իր վերածնունդը, բնավորության սոցիալական որոշակիություն չունի: Նրա էության բոլոր ծալքերը գրավել է միայն սեռական կիրքը, կանանց նկատմամբ անզուսպ հակումը: Դա ոչ թե զգացում է, այլ ավելի շուտ ճակատագրական բնագոյ, գիտակցության կողմից չկառավարվող մի բան: Հերոսի արարքների նկարագրության հիմքում գրված է նատուրա-

¹⁰ Վ. Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1910, էջ 801:

լիստական այն դրույթը, որի համաձայն մարդը կույր կրքերի, բնազդների խաղալիք է: Դա լիովին վերաբերում է նաև վեպի բազմաթիվ հերոսներին՝ սկսած սիրային խաղերի մեջ վարպետացած արկածախնդիր կանանցից մինչև մոր հետ յուրօրինակ «սիրային մրցության» մեջ մտած 12-ամյա Մարթան («Առաջին ճառագայթը» գլխում): Ավելացնենք սրան վեպում նկարագրվող որոշ իրադրությունների՝ ինքնին հակադեղարվեստական, վանող տպավորություն թողնող բնույթը, որը նույնպես նատուրալիստական մտահղացման արդյունք է (հատկապես «Ախտին վախը», «Կնկան խաղալիք», «Լի թրե պելլե օթերո», «Սրտի հիվանդը», «Խուզի գիշերը» գլուխները):

Առավել ևս որոշակի է նատուրալիզմի արատավոր կողմերի արտահայտությունը Հ. Ալփիարի կենցաղային պատմվածքներում («Առաջին անգամը», «Մաքրասեր յանքին»), Վահոնու (Վահան Արծրունի) «Պատրանք» վեպում (1911), Կարա-Դերվիշի (Հակոբ Գենջյան) «Երվանդ Գոշ» (1911) և «Կյանքի ջութակը» (1917) վիպակներում, Ռենի պատմվածքներում («Շրջմոլիկներ», «Կին», «Շիշկինի սերը» և այլն):

1900-ական թթ. ամենից ավելի ակտիվորեն հանդես եկող հայ արձակագիրներից մեկը Ավետիս Ահարոնյանն էր, որի գրական ուղին սկսվել էր խորդ տասնամյակում: Բազմազան էր նրա ստեղծագործության ժանրային կազմը՝ պատմվածք, վիպակ և վեպ, ակնարկ, պատկեր և ուղեգրություն, արձակ բանաստեղծություն և գրամա: Ինչ վերաբերում է նրա գեղարվեստական ակդբունքներին, ապա դրանք այլ կերպ չի կարելի բնութագրել, քան իբրև մի շարք ոճերի խաչտաբեղետ խառնուրդ՝ ռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի, բնականության, իրականության, իրականության, արևմտահայության ողբերգությունը մեծ մասամբ ծայրահեղ լավանություն և փրազբանության հասցված պատկերներով ներկայացնելու համար:

Սակայն ռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի խառնուրդով չէր սպասվում Ա. Ահարոնյանի յուրօրինակ «գրական էկլեկտիզմը»: Ցույակ հանգադյանը իր «Ավետիս Ահարոնյան» ուսումնասիրության մեջ, որն, անտարակույս, այդ դրողի մասին մեր քննադատության ամենածանրակշիռ խոսքն է առ այսօր, «անգոր ռոմանտիզմի» և «սիմվոլիստներից արած ձևական փոխառությունների» կողքին ցույց էր տալիս նաև «նատուրալիստական ամենակույրտ ներկեր» և առհասարակ Ահարոնյանի ստեղծագործության մեջ տեսնում էր «ոճերի անբնական խառնաշփոթում»¹¹:

Ռոմանտիկ-սենտիմենտալ ոճը տիրապետող էր թուրքահայության ճակատագրին նվիրված բազմաթիվ արձակ գործերում («Մրրիկի սուրբը», «Մայրերը», և այլն), ինչպես նաև սիրային սյուժե ունեցող «Լուսնային» վեպում (1904): 1907 թ. տպագրված «Արցունքի հովիտը» գրամայում, ինչպես նաև մի շարք արձակ գործերում («Մասիսը», «Մենավոր ծառը») այդ բոլորին ավելանում էր սիմվոլիզմի ազդեցությունը՝ իր մետերլինկյան տարբերակով: Դա արտահայտվում էր հերոսներից ու բնության տեսարաններից յուրօրինակ խորհրդանշանների ստեղծելու, իրական կերպարների կողքին այլաբանական դեմքեր (փերիներ, եղերամայրեր) հանդես բերելու ձևով:

¹¹ Տե՛ս Ցույակ հանգադյան, Ավետիս Ահարոնյան (քննական բնորոշման փորձ), «Գարուն», գրական-քննադատական ամսանախ, գիրք ներդրող, Մոսկվա, 1912, էջ 129—206:

Միանգամայն որոշակի են նաև նատուրալիզմի արտահայտությունները Ա. Ահարոնյանի ստեղծագործության մեջ: Նատուրալիզմից նա յուրացրեց գերազանցապես սարսափների խտացման, կերպարները և նրանց արարքները ենթագիտակցական բնազդներով ու ճակատագրական կրքերով բացատրելու հակումը: Ծայրաստիճան լարման հասցնելով մարդկային դժբախտությունների պատկերները, Ահարոնյանն, ասեք, փորձության է ենթարկում հերոսների և ընթերցողի բարոյական-հոգևոր ուժերը, ձգտում է, ինչքան հնարավոր է, նրանց երկար պահել կատարյալ մղձավանջի մեջ («Հայրը», «Լաճ. պառավ, լաճ»), ցուցադրում է կյանքի զրկանքների ու սարսափների ազդեցության տակ կենդանական կրքերի տիրապետումը մարդկային արարքներին վրա («Մեր ճանապարհը»):

Այսպիսով, Ահարոնյանի ստեղծագործությունը, ղուրկ լինելով ոճական ամբողջականությունից, իր հիմնական հատկանիշներով չէր համապատասխանում հայ գրականության իրական առաջադիմության միտումներին: Յ. Խանզադյանի տված բացասական գնահատականը ոչ միայն տարբեր ճաշակի արտահայտություն էր, այլև պայմանավորված էր այն համոզումով, որ հայ «գեղարվեստական գրականության բարգավաճման գրավականը՝ Ահարոնյանի ստեղծագործական սկզբունքների ժխտումը» պետք է լինի¹²: Դրանով պետք է բացատրել նաև այն խիստ գնահատականները, որ Ահարոնյանի ստեղծագործությանը տվել հայ գրականության զարգացման առողջ միտումները խորապես հասկացող Վահան Տերյանը: Այդ գնահատականների կությունը արտահայտված է «Հայ գրականության պալիթ օրը» զեկուցման հետևյալ խոսքերում. «Ահարոնյանը չէ մեր ապագա գրականության ուղին»¹³:

Գրական այլազան ազդեցություններն ու միտումները արտահայտվեցին նաև Միքայել Մանվելյանի արձակ և դրամատիկական երկերի մեջ, որոնք պարբերական մամուլում և առանձին գրքերով սկսեցին տպագրվել 1904—1905 թթ.: Ռեալիզմ, նատուրալիզմ և սիմվոլիզմ, — ահա այն երեք աղբյուրները, որոնցից սնվում էր երիտասարդ գրողի ստեղծագործությունը: Իրականության ռեալիստական տեսողությունը որոշակիորեն հանդես եկավ ոչ միայն բանվորների և կյանքի հատակում գտնվող մարդկանց մասին պատմող ակնարկատիպ գործերում («Սև քաղաքում», «Սաբունչում», «Տաք կերակուր», «Գարեջրատունը», «Երեք կուպեկ» և այլն), ցարական բանակի բարքերին նվիրված պատմվածքներում, այլև այն երկերում, որոնց նյութը կյանքում իրենց տեղը չգտած մարդիկ, նրանց խորտակված ճակատագրերն են: Այս առումով նշանակալից են այնպիսի կատարյալ նովելներ, ինչպես «Վարժուհին», «Ծաղրածուն», «Կայարանում», «Լրագրավաճառը» և այլն: Սակայն սրանց կողքին Մ. Մանվելյանը գրում է նաև գործեր, որոնց հիմքը աշխարհի և մարդու միաստիկ երկատման ու անէացման սիմվոլիստական գաղափարն է: Զրինակ, նախահոկոտեմբերյան շրջանի նրա լավագույն գործերից մեկը՝ «Սպիտակ ծաղիկներ» պատմվածքը (1912) կառուցված է երկու հերոսուհիների նույնացման կամ շփոթման պատրանքի վրա: Գերեզմանի մոտ երևացող աղջիկը ոչ միայն զարմանալիորեն հիշեցնում է իր մահացած քրոջը, այլև երկվում է իբրև ուրվական կամ երազ, կորցնում իրական մարդու գծերը: Իզուր

¹² «Գարուն», դիրք 3, 1912, էջ 206 (ընդգծումը հեղինակինն է):

¹³ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1961, էջ 272: Տե՛ս նաև հատ. 3, 1963, էջ 367, 422, 437, 439 և այլն:

չէ, որ պատմվածքի վերջում նա իր մասին գրում է. «Ես չկամ, ես նրա ուրվականն եմ»:

Նույնը ավելի ցայտուն կերպով տեսնում ենք Մանվելյանի մի քանի «դրամատիկական էտյուդներին», հատկապես «Գանդե» և «Դեպի փալոդ լույսը» պիեսներում: Հայ հեղինակի ողբերգական ապրումները ալստեղ արտահայտվում են մետերլինկյան միստիկ պատկերներով:

Ընդհանրացնելով Մ. Մանվելյանի վաղ շրջանի երկերի հերոսների բնորոշ գծերը, Ա. Տերտերյանը 1917 թ. գրում էր. «Իրական կյանքի ժխտը նրանք տանել չեն կարողանում, ավելի շուտ ապրում են երևակայությամբ, քան ինքնագո, տվյալ շրջապատում: Հոգեկան հուզմունքի աղդեցության տակ երևակայում են իրենց երբեմն մեռած, դագաղի մեջ դրված վիճակում, երբեմն խելագար: Երևակայության զարգացումը կցորդված է նրանց մեջ երազայնության հետ: Թե՛ երևակայությունը և թե՛ երազայնությունը արդյունք են ջղայնու մի համակարգի, որից տանջվում են նրանց «եսն» ու ֆիզիկականը»¹⁴:

Այս զնահատականը հավասարապես վերաբերում է նաև այն գործերին, որոնց համար ավելի բնորոշ է նատուրալիստական մոտեցումը կյանքի պատկերման և կերպարի ստեղծման խնդրին: Այս դեպքում Մանվելյանին ամենից ավելի մոտ էր նատուրալիստական այն դրույթը, որի համաձայն հերոսների արարքներն ու ճակատագիրը պետք է բացատրվեն ժառանգական ախտով: «Վերջինը» դրամատիկական էտյուդի հերոս Արամը իր էության մեջ անընդհատ կրում է գերդաստանի ժառանգական հիվանդության հետապնդող բեռը: Նախազգալով իր մոտալուտ վախճանը, ընտանիքի այդ վերջին անդամն էլ ինքնասպանություն է գործում: Ժառանգական օրենքների անդառնալիության և վախճանի անխուսափելիության գաղափարը դրված է նաև «Ճակատագիր» պատմվածքի (1913) հիմքում, որը ժամանակին համարվել է Մ. Մանվելյանի «ամենալավ գործը»¹⁵: Հորից ժառանգած ախտը (ալկոհոլիզմը) կործանում է ոչ միայն ավագ եղբորը և նրա երեխաներին, այլև կրտսեր եղբորը՝ Ռուբենին, որը շատ լավ հասկանում է դժբախտության արմատը, բայց անզոր է պայքարելու նրա դեմ: «Ճակատագրից չես փախչի... Քո հոր անեծքը ամեն տեղ քեզ հետ է...» — այս գիտակցությունը նրան հասցնում է անզոր հուսահատության և, ի վերջո, ինքնասպանության:

Նատուրալիզմի ուրիշ կողմերի որոշակի ազդեցությունը կարելի է ցույց տալ նաև հիվանդագին, չհագեցած կրքի («Աշնան ծաղիկը») կամ մարդկային ծալրահեղ դժբախտության, հետամնացության և դաժանության («Խելագարը») մասին պատմող գործերում:

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ դարասկզբի հայ գրականության մեջ՝ և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ հատվածներում, նատուրալիզմն իրոք որոշակի արտահայտություն գտավ՝ երբեմն ինքնուրույն գրական ժրագրի ձևով, երբեմն՝ խառնված այլ ուղղությունների հետ:

4

Ռեալիզմի և նատուրալիզմի համեմատությամբ շատ ավելի բարդ ու խայտաբղետ պատկեր էին ներկայացնում այն գեղարվեստական երևույթները, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կապված էին ումանտիզմի և սիմվոլիզ-

¹⁴ «Գործ», 1917, № 9—10, Բ մաս, էջ 225.

¹⁵ Տե՛ս Վ ա հ ա ն Տ երյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 383, 391:

մի հետ: Դարասկզբին ստեղծվեց հասարակական և գեղարվեստական այնպիսի իրադրություն, որ այդ երևույթները հաճախ նույնիսկ մղվում էին առաջին պլան, դառնում էին գրական պրոցեսի առավել ակտիվ գործոններ: Իրոք, մի կողմից այդ շրջանի մի շարք հայ գրողների ստեղծագործության մեջ տեսնում ենք ումանտիկական սկզբունքների ուժեղացում, դասական ումանտիզմի որոշ կողմերի մի յուրօրինակ վերածնունդ: Դրա կողքին, ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ գրականության մեջ որոշակիորեն թափանցում են նաև սիմվոլիստական հոսանքի ազդեցությունները, որոնք բավականաչափ հիմք են տալիս խոսելու հայկական սիմվոլիզմի մասին: Սակայն այդ երկու գծերը մեծ մասամբ առանձնացված չէին, նրանք գտնվում էին այնպիսի սերտ փոխադարձ կապի մեջ, որ հազիվ թե ճիշտ վրիժաբանությամբ կարելի լիներ արանք իբրև տարբեր գրական հոսանքներ: Այդ պատճառով էլ դրանք կարելի է դիտել իբրև մեկ լայն և ընդհանուր «նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական հոսանք», չանտեսելով, իհարկե, նրա մեջ մտնող բազմազան երևույթների ներքին տարբերությունները:

Նշված կրկնակի անվանումը արդարանում է մի քանի իմաստով: Նախ, հայտնի է, որ XIX դարի վերջին արևմտաեվրոպական և ռուսական գրականությունում մեջ ձևավորված սիմվոլիստական հոսանքը, առհասարակ, իր մի շարք կողմերով սերտորեն կապված էր ումանտիկական գեղագիտության հետ: Ռեալիզմի, նատուրալիզմի և ուրիշ դպրոցների գլխի վրայով այն ասեք ձեռք էր մեկնում դասական ումանտիզմին, նոր պատմական հիմքի վրա վերածնում էր նրա մի շարք կողմեր: Բնականաբար, հայ գրականության մեջ հանդես եկած սիմվոլիստական երևույթները ևս զգալի չափով առնչվում էին ումանտիզմի ավանդույթների հետ: Հիշենք, մանավանդ, որ հայկական ումանտիզմի ամենաբարձր զարգացման շրջանից՝ անցյալ դարի 70—80-ական թթ. հետո համեմատաբար կարճ ժամանակ էր անցել, երբ երկու դարերի սահմանագրված խին մեղանում սկսեցին երևան գալ սիմվոլիզմի առաջին արտահայտությունները: Այդ պայմաններում պատահական չէ, որ առանձին գրողների ստեղծագործության մեջ ումանտիկական և սիմվոլիստական սկզբունքները կարող էին միահյուսվել տարբեր եղանակներով՝ կա՛մ կազմելով զարգացման համեմատաբար ինքնուրույն փուլեր և կա՛մ հանդես գալով միևնույն ստեղծագործության, կերպարի մեջ:

Առաջինի բնորոշ օրինակ կարող է համարվել Լևոն Շանթը, որն այդ շրջանի մեր գրականության բարդ, հակասական դեմքերից է: Սկզբնական շրջանում գրած չափածո պոեմները (Բանաստեղծություններ, «Լեռան աղջիկը» պոեմը), ինչպես նաև առաջին վիպակները («Երազ օրեր», «Դարձ», «Խերասանուհին», «Վերժինե» և այլն), ցայտուն արտահայտված ումանտիկական բնույթ ունենին: Նրանց բովանդակության համար բնորոշ չէր կենսական այս կամ այն իրադրության և կոնֆլիկտի հասարակական հիմքերի, կերպարի և հանգամանքների բացահայտումը, հատկանիշներ, որոնք կազմում են ռեալիստական մեթոդի էությունը: Հերոսների արարքների շարժիչ ուժը ոչ թե իրականության օբյեկտիվ օրինաչափություններն են, այլ հոգեկան որևէ բարձր մղում, ամեն ինչից վեր դասվող և ամեն ինչ պայմանավորող երազանքը: Իզուր չէ, որ Շանթի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը լիցվում է «Ես պատրանքը սիրեցի» և, կարելի է ասել, նրա ումանտիզմի էության խտացումն է:

Շուրջիս տափակ ու շոր կյանքեն դայրացկոտ
 Կանչեցի ես իդեալըս կենսածին.
 Բայց ետես կծու ծաղրով անամոթ,
 «Է՛, ան միայն գրքի մեջն է» պոռացին.
 Ես ալ գիրքը ինձի ընկեր ընտրեցի,
 Ես պատրանքը սիրեցի:

... Ինձի համար այն ժամերը թանկ եղան,
 երբ ներշնչված ստեղծեցի միշտ անդու,
 Բայց անձնուրաց ազնիվ դեմքեր սիրեկան.
 Նրբ իրական աշխարհին մեջ միշտ դժգոհ
 Իդեալի կյանքեն երգել ուղեցի.
 Ես պատրանքը սիրեցի¹⁶:

Ռոմանտիկական գեղագիտության սկզբունքները ցայտուն կերպով հանդես եկան նաև Շանթի առաջին դրամաների մեջ, որոնք գրվեցին դարասկզբին և ունեին ժամանակակից թեմատիկա («Եսի մարդը», «Ճամփու վրա», «Ուրիշի համար»): Դրամատիկական սյուժեն այդ գործերում կազմվում է բացառիկ իրադրությունների ու դեպքերի անսպասելի և ողբերգական լուծումների միահյուսման սկզբունքով:

Բայց ահա մի քանի տարի անց, դիմելով պատմական դրամատուրգիային, Շանթը որոշակիորեն որդեգրեց և լայնորեն կիրառեց սիմվոլիզմի մի շարք կողմեր: Խոսքը վերաբերում է ոչ միայն նրա դրամատուրգիայի զուխգործոցին՝ «Հին աստվածներին» (1909), այլև «Կայսրը» (1914) և «Շղթայվածը» (1918) դրամաներին: Այս երկերի սիմվոլիստական բնույթը պայմանավորված է նրանց գաղափարական և պոետիկական առանձնահատկությունների ողջ համակարգով: Այդ է վկայում, օրինակ, աշխարհի երկատումը և դեպքերը երկու զուգահեռ՝ իրական և երևակայական պլաններով պատկերելու սկզբունքը, որը դրված է «Հին աստվածներին» սյուժեի հիմքում: Իդեալն այդ երկերում սովորաբար բարձրացվում է խորհրդանիշի աստիճանի և իշխում է կերպարների բոլոր արարքների, հոգեբանության և ըմբռնումների վրա, դառնում է գերագույն նպատակ, ամենակուլ կիրք: Տիպիկ սիմվոլիստական մտայնություն է նաև աշխարհը, կյանքի ողջ ընթացքը իբրև մի հավերժական շրջապտույտ, իբրև ինքնանպատակ խաղ դիտելը, որը շատ որոշակի հանդես է գալիս, օրինակ, «Կայսրը» դրամայում:

Սակայն լևոն Շանթի վերջին դրամաներում, որոնք գրված են 1920-ական թթ. («Ինկած բերդի իշխանուհին», «Օշին Պայլը»), սիմվոլիստական տարրերը նկատելիորեն տեղի են տալիս, և նորից իշխող է դառնում ուժեղ բացառիկ անհատի և պատմության տիպիկ ռոմանտիկական ըմբռնման ընդհանուր պաթոսը: Այսպիսով, Շանթի երկարատև ստեղծագործական կյանքում ռոմանտիկական և սիմվոլիստական սկզբունքները ասես փոխնիփոխ հաջորդում են իրար, և դա նրանց սերտ կապի ու ազգակցության ակնհայտ ապացույցն է:

Սակայն դարասկզբի հայ գրականությունը, մանավանդ պոեզիան, ավելի շատ օրինակներ է տալիս այն բանի, թե ինչպես սիմվոլիզմն ու ռոմանտիզմը միևնույն գրողի երկերում կարող են հանդես գալ նաև միաժամանակ, միևնույն ստեղծագործության ու կերպարի մեջ, առաջ բերելով մի յուրօրին-

16 Լ. Շանթ, Երգեր (1891—1894), Թիֆլիս, 1904, էջ 21—22:

նաև ու բարդ համաձուլվածք: Այդպիսի միախառնման փաստեր կարելի է նկատել Տերյանի և Մեծարենցի, Յարճանյանի և Թեքեյանի, Դեմիրճյանի ու հրիտասարդ Զարենցի պեզիայում, նույնիսկ Իսահակյանի առանձին գործերում և Փափաղյանի արձակ զրույցներում: Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ դարասկզբի մեր գրականության մեջ չկա ոչ «մաքուր ռոմանտիզմ», ոչ էլ «մաքուր սիմվոլիզմ», այլ միշտ առկա է նրանց փոխադրեցությունը, ներթափանցումը, համաձուլումը՝ ամենատարբեր ձևերով: Այդ պատճառով էլ հայ գրականության մեջ, ի տարբերություն արևմտանվրույզականի և ռուսականի, գծվար է խոսել ինչպես գրողների որևէ խմբի ստեղծագործության մեջ սիմվոլիզմի ամբողջական դրսևորման, այնպես էլ նրանց կազմակերպական համախմբման մասին:

Որպես օբյեկտիվ պատմական պայմանների բերումով իր զարգացման մեջ «ուշացած գրականություն», հայ գեղարվեստական խոսքը շտապում էր յուրացնել գրականության նորագույն հոսանքների նվաճումները, հաճախ դրանք ազատորեն միախառնելով անցյալից եկող սկզբունքների հետ: Այդ հողի վրա առաջացավ քննարկվող հոսանքը, որն ընդհանուր ձևով կարելի է վերել նաև «նեոռոմանտիկական»: Այդ հոսանքի ներսում բուն ռոմանտիկական և սիմվոլիստական թևերի առանձնացումը հենվում է սոսկ այն իրողության վրա, թե տվյալ գրողի ստեղծագործության մեջ ո՞ր միտումներն են ավելի բնորոշ ռոմանտիկականին, թե՞ սիմվոլիստական:

(Շարունակելի)