

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԸ
XX ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻՆ՝

ՀՍՍՀ ԴԱ Թղթակից անդամ է.Դ. Մ. ՋՐԲԱՇՅԱՆ

5

Որո՞նք էին այն պատմա-հասարակական և դեղարվեստական նախադր-
յալները, որոնք XX դարի սկզբին հիմք դարձան ռոմանտիկական մտածողու-
թյան և համապատասխան գրական ձևերի վերածնության համար: Իմպերիալիզ-
մի և պրոլետարական հեղափոխությունների դարաշրջանում կազմավորված
բարդ և հակասական կենսական հարաբերությունները, ապագայի հեռանկարի
և զարգացման ուղիների հարցում ճիշտ կողմնորոշվելու անկարողությունը,
ազդալին ողբերգության նորանոր ալիքները միջին դեմոկրատական խավե-
րի հոգեբանության մեջ.— իսկ դրանք կազմում էին հայ հասարակության
ճնշող մեծամասնությունը,— ծնում էին ռոմանտիկ պատրանքների և հուսա-
լքումների հոգեբանական մթնոլորտ, ստեղծված հակասությունների ելքո ան-
հատապաշտության կամ իրական կենսական հիմք չունեցող ուրիշ ոլորտնե-
րում փնտրելու մտայնություն: Դա էր ռոմանտիկական աշխարհըզացողու-
թյան և համապատասխան գեղարվեստական համակարգի նոր շրջանի՝
հասարակական հիմքը:

Դարասկզբին նկատելիորեն աշխուժացած ռոմանտիկական պոեզիայի
համար շատ բնորոշ է Ավետիք Իսահակյանի՝ այդ շրջանի խոշորագույն և
ամենաազդեցիկ հայ պոետներից մեկի ստեղծագործությունը: Խեղճ Իսահակ-
յանի քնարերգության մեջ կարելի է մատնանշել գործեր, որոնք իրենց տրա-
մադրությամբ և պատկերավորության բնույթով ուղղակի հիշեցնում են «եռ-
կատված աշխարհի» սիմվոլիստական դրույթը, բանաստեղծական պատկերը
խորհրդանշի վերածելու ձգտումը (այս իմաստով բնորոշ են հատկապես
«տիեզերական զանգի» պատկեր-խորհրդանշի վրա կառուցված բանաստեղ-
ծությունների շարքը, «Անհայտ, անորոշ, անձև տենչերով...» և այլ գործեր),
բայց ընդհանուր առմամբ սիմվոլիզմը խոր ու երկարատև հետք չի թողել
նրա ստեղծագործության մեջ: Իզուր չէ, որ շատ տարիներ անց, 1926 թ. մի
նամակում, Իսահակյանը անվերապահորեն մերժում էր իր որևէ ստեղծագոր-
ծական կապը սիմվոլիզմի և նրա անմիջական նախորդների՝ Բողլերի, Պոյի,
Մալարմեի, Վերլենի, Վերհարնի կամ Սամենի հետ¹⁷: Ընդհակառակը, տար-
բեր առիթներով նա բազմիցս խոստովանել է պատանեկան տարիներից սկսված
ու երթք շխամրած իր սերը անցյալի խոշորագույն ռոմանտիկ բանաստեղծ-
ների՝ Բայրոնի, Լերմոնտովի, Հայնեի, Միցկևիչի, Բարաթաշվիլու նկատ-
մամբ, որոնք միշտ հարազատ են եղել իր «ռոմանտիկ խառնվածքին» ու հա-

¹⁶ Սկզբը տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1977, № 1:

¹⁷ Ավետիք Իսահակյանի նամակներից, «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 138
— 139 —

գաղափարական բովանդակությամբ (միայնակ անհատի խռովությունը տիրող կյանքի, նրա բոլոր օրենքների և բմբռնումների դեմ, հասարակության հետ բոլոր կապերի խզում և անդարձ հեռացում), և՛ գեղարվեստական կառուցվածքով, ժանրային բնույթով ու ոճով (շարադրանքի ծայրաստիճան քնարականություն, հերոսի վերածվելը հեղինակային գաղափարների խոստովողի կամ, այլ կերպ ասած, հեղինակի և հերոսի քնարական նույնացում)։ Չափածոյում Ալիշանի, Պատկանյանի և Շահազիզի սյուններից, իսկ արձակում՝ Բաֆիու ծրագրային-քաղաքական վիպերից հետո ումանտիվմբ հայ գրականության մեջ երբեք այնպես վառ և ամբողջական ձևով չէր արտահայտվել, ինչպես «Աբու-լալա Մահարի» պոեմում։

Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգը շատ բարդ է։ Մի և՛ առաջին շրջանի՝ ժողովրդական ոգով գրված երգերում, և՛ 1910 թ. հետո ստեղծված չափածո ու մանավանդ արձակ երկերում կարելի է ցույց տալ նաև ռեալիստական ոճի ոչ քիչ արտահայտություններ։ Բայց նախահոկտեմբերյան պոեզիայում բացահայտորեն գերիշխող էին ումանտիկական մեթոդի սկզբունքները։ Դարասկզբին Իսահակյանը հանդես էր գալիս իբրև դասական ումանտիվմի ավանդույթների ժառանգորդ և շարունակող նոր պատմական պայմաններում։

Դասական ումանտիվմի ուղղակի արձագանքները շատ էին հատկապես նույն ժամանակի արևմտահայ գրականության մեջ։ Բնորոշ է, օրինակ, Ռուբեն Որբերյանի «Մփանքներ» ծավալուն պոեմը (1906—1910), որը նրա «Աղամին անեծքը» բանաստեղծության հետ միասին կարող է համարվել «հայկական բայրոնիզմի» վերջին և ամենացայտուն արտահայտություններից մեկը։ Թեև ուրիշ բանաստեղծների մոտ մենք չենք գտնի գեղարվեստական նախասիրությունների այսպիսի «միագիծ որոշակիություն», բայց բնդհանուր առմամբ նրանց ստեղծագործության ումանտիկական որակն ակնհայտ է։ Նկատի ունենք Վահան Թեքեյանի և Ռուբեն Սեակի պոեզիան։

Ավելի բարդ է Միսաք Մեծարենցի գրական դիրքորոշման խնդիրը։ Հայտնի է, որ նրա հակառակորդները բանաստեղծին մեղադրում էին հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի «վարակը» ներս բերելու համար, իսկ ինքը՝ Մեծարենցը վճռականորեն մերժում էր որևէ գիտակցական կապ այդ հոսանքի հետ։ Ո՞րն է ճշմարտությունը։ Օբյեկտիվորեն, ժամանակի հասարակական և գրական մթնոլորտի բնական թելադրանքով, Մեծարենցն, անշուշտ, կրեց սիմվոլիստական հոսանքի որոշ գծերի ազդեցությունը («անծանոթ աշխարհների» միատիկ անդրադարձումներ, աշխարհից փախչելու տրամադրություններ, առանձին գեպերում՝ բառի սիմվոլացում և այլն)։ Բայց նրան էապես խորթ և անընդունելի մնացին այդ հոսանքի փիլիսոփայության համար բնորոշ մարդատյաց, եսակենտրոն քարոզները, ինչպես նաև ուրբանիստական նախասիրությունները։ Ինչպես դիպուկ կերպով նկատել է Արտաշես Հարությունյանը՝ բանաստեղծի մահից անմիջապես հետո, «Մեծարենց սիմվոլիստ ըլլալն առաջ՝ բանաստեղծ էր»²⁰։ Եվ եթե ուղենք, այնուամենայնիվ, նրանկարագիրը հանգեցնել որևէ գեղարվեստական մեթոդի, այն ամենից ավելի կհամապատասխաներ ստեղծագործության ումանտիկական տիպին։

20 «Կյանք և արվեստ», Ա տարի, Փարիզ, 1931, 6։

Սակայն նեոռոմանտիկական ըմբռնումների տեսակետից արևմտահայ գրականության ամենից ցայտուն և ամբողջական արտահայտությունը Դանիել Վարուժանի ստեղծագործությունն է: Եթե հետևենք ժամանակի քննադատության մեջ նրա պրական ուղղության մասին հայտնված կարծիքներին, ապա շատ ավելի խայտաբղետ պատկեր կստացվի (դասական և խորհրդապաշտ, ոռոմանտիկ, բնապաշտ և այլն): Առանձին-առանձին այդ բոլոր բնութագրումներն էլ հաստատող փաստեր կարելի է բերել: Բայց ամենից ավելի խոսվել է Վարուժանի ռեալիստական հակումների մասին, նա համարվել է «առաջին դասականորեն իրապաշտ բանաստեղծը մեր մեջ» (Հ. Սիրունի), նույնիսկ նրա քերթվածներում դիտվել է «չափազանցության տարված իրապաշտություն» (Ռ. Զարդարյան)²¹: Ինքը՝ Վարուժանն էլ իր տաղանդի ձևավորման համար վճռական նշանակություն էր տալիս վեներտիկյան միջավայրին, «ուր առանց պատկերի մտածել կարելի չէ» և Ֆլանդրիային՝ իր «բարբարոս իրապաշտությամբ», ուր իր արվեստը ևս «հակեր է դեպի իրապաշտություն»²²: Մի ուրիշ նամակում, գտնելով, որ «իրապաշտությունը ղեղեցկության հասնելու ամենեն ուղիղ գիծն է», նա միաժամանակ բոլոր մյուս դպրոցները դիտում էր իբրև նրա ստորաբաժանումներ և հնարավոր էր համարում միաժամանակ լինել և դասական ու խորհրդապաշտ, և՛ ոռոմանտիկ ու գաղափարապաշտ²³:

Սակայն սխալ կլիներ Վարուժանին համարել «դրական էկլեկտիցիստ» ներկայացուցիչ և շտեմել նրա ստեղծագործության գերիշխող որակը: Վարուժանն անցել է դարպացման թեև կարճատև, բայց իր ներքին բովանդակությամբ շատ հարուստ ճանապարհ, զրքից-զիրք «փոխելով իր լարերն» ու «վերանորոգվելով արվեստի մեջ»: Եվ, այնուամենայնիվ, սկսած «Սարսուռներից» մինչև «Հացին երգը», նա իր ստեղծագործության գերիշխող միտումներով ամենից ավելի կապված է եղել ոռոմանտիզմի հետ: Գրական ուսումնասիրության շրջանում նա հատկապես տարվել է դասական ոռոմանտիկների՝ Հյուգոյի, Բայրոնի, Միցկևիչի ընթերցանությամբ, ոռոմանտիզմի մեջ տեսել ազգային ոգու արտահայտման լավագույն ուղին: Դեռ 1906 թ. մի նամակում նա գրել է. «Ըստ իս միայն ոռոմանտիկ դպրոցն է՝ որուն սնունդը մեր ինքնատիպությունը և հայությունը պիտի շեղծանեն»²⁴:

Ճիշտ է, տարիների ընթացքում Վարուժանի ստեղծագործության մեջ ոռոմանտիզմը էականորեն փոխել է իր բնույթն ու ձևերը: «Սարսուռներում» (1906) այն արտահայտվում էր գերազանցապես մարդկային ծայրահեղ թրջվառության պատկերներում, որոնց հակադրվում է ազատության՝ թեև վերացական, բայց բուռն, ամենազոր ձգտումը: «Ցեղին սիրտը» գրքում (1909) Վարուժանի ոռոմանտիզմը արդեն ավելի կոնկրետ կենսական ձևեր ստացավ, մարմնավորվեց ազգային թշվառության և ազատագրական պայքարի բաղմաթիվ դրվագներում, տիտանական ուժով և կամքով օժտված կերպարներում (խոսքը վերաբերում է հատկապես այդ գրքում գետնից վեր բերք դուրսագնացվեպերին՝ «Հովիվը», «Արմենուհին», «Եկիկտ Տոնել»): Իսկ Վարուժանի «գրվազանը»՝ 1912 թ. լույս տեսած «Հեթանոս երգեր» ժողովածուն պարունակում էր «ապրված կյանքի» բաղմաթիվ ճշգրիտ և պլաստիկ պատկերներ, որ

21 «Գրական ասուլիսներ. Գ., Գ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 11, 42:

22 Գ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 158, 206—207:

23 Նույն տեղում, էջ 177—178:

24 Նույն տեղում, էջ 63:

որոնք կարող էին իրապաշտության պատրանք ստեղծել: Բայց պատմական և ժամանակակից իրականության ընկալման և իմաստավորման բուն ոգով ու ելակետով այն ամբողջովին տոգորված է ռոմանտիկ աշխարհըզացումով: Դա երևում է հատկապես հեթանոսական անցյալի պատկերներում, որոնք ներկայացված են ռոմանտիկական իդեալականացման սկզբունքով: Բանվոր դասակարգի կյանքի, տառապանքի ու պայքարի տեսարանները նույնպես դիտված են ապագայի ռոմանտիկ հեռուների լույսի տակ («Պիտի Լեմպրոպլը ճայթի, վառն ջահեր բարբարոս»): Վերջապես, Վարուժանի «վերջին մատյանը»՝ Ետմահու հրատարակված «Հացին երգը» ոչ թե նպատակ ուներ տալու արևմտահայ կյանքի իրական պատկերը, այլ ռոմանտիկ հովվերգության ոգով իդեալականացնելու նրա լուսավոր կողմերը, գրանով իսկ նորից հակադրվելով բուրժուական աշխարհի անմարդկային էությանը: Այսպես, բոլոր գրքերի միջով իբրև տիրապետող մոտիվ անցնում է իրականությունը ակտիվորեն մերժող ռոմանտիկ աշխարհըմբռնումը, որի լույսի տակ էլ վերակերտվում է պատկերվող կյանքը, դառնալով մեծ իդեալի յուրօրինակ «արտացոլանք»:

Վարուժանի ռոմանտիզմը արևմտահայ իրականության ողբերգական հակասությունների արդյունքն էր, որոնք նրան մղում էին ոչ այնքան ղեաղվելու կյանքի օբյեկտիվ ձևերի հետադոտմամբ ու պատկերումով, որքան «վերստեղծելու» այն ցանկալի իդեալի ոգով:

Արևմտահայ նեոռոմանտիզմի ամենավառ արտահայտություններից մեկը եղավ առաջին համաշխարհային պատերազմին նախորդած տարիներին՝ ծավալված այսպես կոչված «հեթանոսական շարժումը»: Նախ տարերայնորեն, իսկ հետո որոշ կաղամկերով ամբողջ ստանալով այդ տարիներին մեծ չափով ուժեղացավ հետաքրքրությունը նախաքրիստոնեական անցյալի ու նրա գեղարվեստական մարմնավորման նկատմամբ: Արևմտահայ ժողովրդի ողբերգական ներկան և ապագայի ավելի մոռյալ սպասումները գրողներին մղում էին որոնելու ազգային փրկության ուղիներ, ուժի և վստահության «հոգեբանական խարիսխներ»: Դրանցից մեկը եղավ հայ հեթանոսական անցյալի նոր իմաստավորումը, որին գրեթե միաժամանակ ձեռնարկեցին մի ամբողջ խումբ գրողներ:

Միևնույն 1912 թ. լույս տեսան Լ. Շանթի «Հին աստվածները» և Կ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», որոնք կարող են համարվել այդ շարժման ամենաբարձր գեղարվեստական արտահայտությունը: Թեև Շանթի դրամայում պատկերվում էին «հաղարամյակ մը մեղմն առաջ», այսինքն՝ X դարի սկզբին կատարված դեպքեր, բայց ամբողջ ստեղծագործության միջով անցնում են հին աստվածների և հեթանոսական կյանքի երևակայական ու սիմվոլիկ պատկերներ, որոնք խորհրդանշում են ազգային առողջ ոգու և կենսական թարմ ուժի գաղափարը: Իսկ Վարուժանի գրքում թեև ուղղակի իմաստով հեթանոսական ժամանակների պատկերմանը նվիրված էին միայն «Հարձը» պոեմը և մեկ տասնյակի չափ բանաստեղծություններ, բայց ամբողջ ժողովածուն տոգորված էր յուրօրինակ հեթանոսական ոգով: Վերջինիս տակ հասկացվում էր այն ամենը, ինչ իր էությամբ հակադրվում էր ժամանակակից քաղաքական պատկերացումներին, պարունակում էր տարերային մեծ ուժ և զարգացման հեռանկար: Արտացոլելով ժամանակի պատկերացումները, քննադատներից մեկը (էդ. Գուլանճյան) գրում էր. «Հեթանոս կը կոչվին առհասարակ բոլոր այն նյութերը, որոնք ներկայեն անկախ, անցյալ ժամանակ»:

ներու և զեղարվեստական էություններու վայրենի հրապույրն ունին»²⁵։ Հեթանոսական մոտիվներն ու աշխարհագրոգությունը տարբեր շափերով հանգես եկան նաև Վ. Թեքեյանի, Ռ. Զարդարյանի, Սիամանթոյի, Հ. Սիրունու և ուրիշների երկերում։

Զնայած «հեթանոսական շարժման» մասնակիցների աշխարհայացքային բոլոր տարբերություններին, այն ուներ -ազգային և սոցիալական որոշ ընդհանուր արմատներ։ Ազգային առումով այդ շարժման իմաստը անցյալի հերոսական դրվագներով ներկա սերունդներին ոգևորելն էր, նրանց ուժի և տոկունության դասեր տալը։ Ազգային փրկության համար պետք է վերականգնել ազգային առողջ ոգին, բրբ, շատ մտավորականների կարծիքով, հանդիս է եկել հենց մեր պատմության հեթանոսական դարերում, իսկ հետո աղճատվել ու ոչնչացել է օտար բռնակալության լծի տակ և հնազանդության քրիստոնեական քարոզների ազդեցությամբ։ Այսպիսով, հեթանոսական անցյալի դրվատումը ոչ թե հին դարերին վերադառնալու կոչ էր, այլ ծառայում էր ներկային ու ապագային, միջոց էր՝ հասնելու ազգային ինքնատիպության։

«Հեթանոսական շարժման» մեջ, մանավանդ Վարուժանի պոեզիայում, շատ որոշակի արտահայտվեց նաև զեղարվեստական նոր որոնումների սոցիալական ենթատեքստը։ Անցյալը հակադրվում էր ժամանակակից բուրժուական իրականությանը՝ մարդուն մանրացնող, նրան կամքի, ձգտումների և զգացումների ազատությունից զրկող «ոսկի հորթերի» իրականությանը։ Իսկ անխուսափելիորեն տանում էր դեպի ռոմանտիկ-արտապատմական հայացք անցյալի նկատմամբ, բանի որ վերջինիս մեջ Վարուժանն ու մյուս «հեթանոսները» ուզում էին տեսնել և փառաբանել այն, ինչ նրանք որոնում ու չէին գտնում ներկայի մեջ՝ անհատի ազատություն և հերոսական ոգի, նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ուժերի անկաշկանդ զարգացում, մարդկային հարաբերությունների պարզություն ու մաքրություն։ Բնորոշ են այս առումով Վարուժանի 1908 թ. մի նամակի հետևյալ տողերը. «Ոչ թե միայն մեր, այլ ամբողջ մարդկության դյուցազնական դարերուն «nostalgies»-ն (կարոտախտ — էգ. Ջ.) ունիմ։ Ե՞րբ պիտի դառնա հեթանոսությունը և հին հաղթությունները՝ զոր վաստկելու համար հերոսներ պետք էին՝ այլ ոչ դիվանագիտություն»²⁶։ Այստեղից էլ՝ հեթանոսական անցյալի իդեալականացման որոշակի միտումները, որոնք այս կամ այն չափով առկա էին վերոհիշյալ գրողների երկերում։ 1910-ական թթ. արևմտահայ «հեթանոսական շարժումը» չէր կարող կենսական ու երկարատև լինել ոչ միայն վերահաս համաշխարհային պատերազմի արյունոտ դեպքերի պատճառով, այլև այնու, որ այդ ժրագիրն ինքնին անիրագործելի էր, հենվում էր անցյալի և ապագայի մասին ունեցած ռոմանտիկ պատրանքների վրա։ Բայց այդ շարժումն այսօր էլ ուսանելի է ոչ միայն իբրև գրականության պատմության մի հետաքրքիր գրվագ, այլև այն պատճառով, որ հիմք դարձավ հայ դասական գրականության երկու նշանավոր երկերի՝ «Հեթանոս երգերի» և «Հին աստվածների» ստեղծման համար։

6

Անցնենք նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական հոսանքի այն թևին, որն իր զեղազիտական սկզբունքներով ավելի մոտ էր սիմվոլիզմի շափանիշնե-

²⁵ «Գրական ասուլիսներ. Գ., Գ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», էջ 14։

²⁶ Գ. Վարուժան, նամականի. էջ 151—152։

րին: Նախորդ շարադրանքի մեջ արդեն մատնանշվեցին սիմվոլիզմի ուղղակի զրսևորման մի քանի օրինակներ: Բայց դրանցով չի սպառվում սիմվոլիզմի ազդեցության ոլորտը դարասկզբի հայ գրականության մեջ:

Արևմտահայ իրականության մեջ այդ իմաստով հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի և Ինտրայի (Տիրան Զրաքյանի) ստեղծագործությունները, ինչպես նաև մի քանի ավելի երկրորդական անուններ (Հրանտ Նազարյանց, Էդվարդ Գուլանճյան, Մերուժան Պարսամյան, Լևոն Լարենց և ուրիշներ):

Ինտրայի ստեղծագործությունը փաստորեն սպառվում է «Ներաշխարհ» (1906) և «Նոճաստան» (1908) գրքերով: Գրողի աշխարհագրողության և գեղարվեստական մտածողության լիով մարմնավորումն առաջինն է՝ արձակ ձևով գրված, բայց վերին աստիճանի բանաստեղծական մտորումների, հուշերի ու երգների այդ դիրքը, որի կառուցվածքը չի ենթարկվում ոչ մի կոմպոզիցիոն սկզբունքի, բացի քնարական հերոսի հոգու տվյալ պահը անկեղծորեն արտահայտելու ձգտումից: Ունենալով իր նախորդները նաև հայրենի գրականության մեջ, առաջին հերթին՝ Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանը», Ինտրայի գիրքն արտահայտում էր եվրոպական սիմվոլիզմի գեղագիտության և փիլիսոփայության շատ որոշակի ազդեցությունը: Բնության տեսարանները, ձայներն ու գույները, արտաքին աշխարհի դեպքերի ու դեմքերի առանձին աղոտ գծագրումները, քնարական հերոսի ալեկոծ ու հակասական մտքերն ու ինքնազննումները, — ամեն ինչ «Ներաշխարհում» լեցուն է վերին, հաճախ միաստիկ իմաստով, ամեն ինչ վերածվում է անտեսանելի խորք ունեցող խորհրդանշի: Շրջապատի իրերից, նույնիսկ սեփական եսից քանաստեղծի միտքը մեկնում է դեպի անեզրություն, դեպի «ուրիշ աշխարհների» հեռուները: «Եվ խուցս լեցնող այս իրերեն ոչ մեկը նայվածքս կրնա տանիլ ներկային, իրականին. ամենքն ալ տրտմագին, ըղձագին խորհրդանշումներ են Անեզրության: Երևութապես տարամետ ուղղություններ՝ շավիղներու պես կը մեկնին, խավարածին, ստվերածուփ ու լուսահանգ շավիղներու՝ որոնց շուկետն է խեղճ եսս, ու վախճանն է Աստված»²⁷:

Ինտրայի սիմվոլիզմն ու միաստիցիզմը արդյունքն էին սուլթանական մոլեգնող ոնակցիայի ծանր, մղձավանջային պայմանների, որոնք պայքարի ու փրկության ուղիներ չգտնող խավերին մղում էին փախչելու «տհաճ իրականությունից», ապավինելու անուրջների ու մտապատրանքների աշխարհին:

Եթե Ինտրայի ստեղծագործությունը իր հիմնական «շափումներով» համընկնում է սիմվոլիզմի հանրահայտ սկզբունքների հետ, ապա Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի պոեզիայում դրանք արտահայտվեցին շատ ավելի քարդ ձևերով: Բանն այն է, որ արտաքին-թեմատիկ առումով նրա ստեղծագործությունն ասեք սիմվոլիզմի կատարյալ ժխտումն է. վերջինիս առաջ քաշած սուբյեկտիվ սկզբունքի՝ անհատի ներաշխարհը ստեղծագործության նկատմամբ դարձնելու հայտնի պահանջի փոխարեն նա փաստորեն լիովին հրաժարվեց անհատական մոտիվներից, սեփական ճակատագրի մասին խոսելուց: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ քնարական հերոսն ուղղակի արտահայտում է իր կարոտն ու վերհուշը, վիշտն ու տառապանքը, ապա դա, իբրև կա-

27 Ի ն տ ր ա. Ներաշխարհ, Կ. Պոլիս, 1906, էջ 20:

նոն, կապվում է ազգային արհավիրքի և աղատագրական պայքարի մոտիվների հետ: Սա Յարճանյանի ստեղծագործության ոչ միայն հիմնական, այլև ըստ էության միակ թեման է, որն իր բնույթով համազգային, հետևաբար և խորապես օբյեկտիվ բնույթ ունի: Ուրեմն, այս դեպքում խոսք անգամ չի կարող լինել «հոգու փղոսկրյա աշտարակի» սիմվոլիստական դրույթի կիրառման մասին:

Եվ, այնուամենայնիվ, չի կարող պատահականություն կամ թյուրիմացություն համարվել այն, որ ժամանակի քննադատությունը բավական միահամուռ կերպով խոսել է Սիամանթոյի սիմվոլիզմի մասին, նրան նույնիսկ համարել է այդ հոսանքի առաջնեկը մեղանում: Այսպես, «Յարճանյանի քերթողությունը» բանախոսության մեջ Դ. Վարուժանն ուղղակի գրում էր. «Ու քերթողը խորհրդապաշտ է ու միստիք: Իբրև խորհրդապաշտ կրթականա Անրի տր Ռենիեի, Մորիս Մաթերլինկի և Վերհարնի ճամփով: Այս վերջինին հետ այն սերտ աղերսը ունի, որ երկուքին ալ խորհրդապաշտությունը (simbolisme) ծագում առած է վիպական դպրոցեն, romantisme-են: Հյուկոյի սանձակոտոր, գունագեղ և ոգեկոչող արվեստեն շատ բան կա իրենց մեջ»: Եվ ապա, մատնանշելով ռեալիզմի ու սիմվոլիզմի էական տարբերությունը, Վարուժանն ավելացնում էր. «Իրապաշտ արվեստը աշխարհակալությունն է: Ստույգին, իսկ խորհրդապաշտը՝ հրավերն է Կարելին: Յարճանյան անխոնջ հրավիրեց զայն, և հրավիրեց ամպրոպային շեփորով»²⁸: Վարուժանից առաջ Ռ. Զարդարյանը ևս գրել է, որ Յարճանյանը մարմնավորում է «ներկա խորհրդապաշտությունն ու նարեկացիի մը ուժեղ ներշնչումը»²⁹:

Ժամանակակիցների այս պնդումները հենվում էին պոեզիայի, բանաստեղծական պատկերի, երևույթի և երևույթն արտահայտող բառի փոխհարաբերության այն նոր ըմբռնումների վրա, որ սկզբից ևեթ հաստատեց Սիամանթոն («նոր են այս քերթողության բոլոր տարրերը՝ լեզուն, բառերը, բացատրությունները, հյուսվածքը»,— գրում էր Ռ. Զարդարյանը նույն նախաբանում): Բխելով ազգային արյունոտ ճակատագրի անմիջական և ցավագին ընկալումից և այս իմաստով լինելով իրականության հարազատ արձագանքը, Սիամանթոյի պոեզիան այդ բոլորը մարմնավորում էր սիմվոլիզմի սկզբունքներով: Կոտորածն ու ավերը, պանդխտությունն ու հայրենի տների ամայացումը, դյուցազնական ընդվզման տեսաբանները և այս ամենի վրա իշխող կառոտախտի բանաստեղծական տրամադրությունը («այդ բառին մեջ է ամբողջ քերթողը»,— գրում էր Վարուժանը նույն բանախոսության մեջ),— այս բոլորը նրա զրչի տակ դառնում էին խորհրդանշաններ: Բառի մեջ գրեթե միշտ դրվում է մի ներքին, սովորական նշանակության սահմաններից դուրս եկող իմաստ: Բանաստեղծը կարող է մերձեցնել և սուբյեկտիվորեն իմաստավորել իրար հետ կապել անհարիր բառեր ու հասկացություններ: Իրական պատկերը հաճախ ոգեղենանում է, զրկվում նյութական իմաստից և, ընդհակառակը, վերացական հասկացողությունը վերածվում է առարկայացած պատկերի: «Բառերն իսկ իտեականացած են, կորսնցնելով իրենց թանձրացյալ նշանակությունը և եղած են այլաբանություններ, խորհրդապատկերներ»,— Սիամանթոն

²⁸ «Գրական ասուլիսներ. Զ., Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո)», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 30—31:

²⁹ Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո), Հոգևորքի և հույսի ջահեր, Փարիզ, 1907, Ռ. Զարդարյանի նախաբանը, էջ 111:

յի մասին գրում էր Ռ. Զարդարյանը: Բանաստեղծի առաջին գրքի («Դյուցազնորեն», 1901) առաջին իսկ բանաստեղծության («Հույսին ճամփան») սկիզբը լավ է ցուցադրում նրա գեղարվեստական մտածողության այդ որակը, որն իր էությունը սիմվոլիստական է.

Ու անոնք, հսկայածև ոահվիրաները մարմարեղեն Հույսին,
Ըմբոստացումներու ապառաժներեն իրենց ճակատներն արյունած,
Բայց աշվըներեն անասելի արհավիրք մը արձակելով
Ու իրենց փշրող ակոսներուն տակ հրաշեկ դաշույններ տրորելեն՝
Ավերակներու բառուղիի մը վրա, այս իրիկուն
Դժգոտությունս հետ երես երեսի, ինձի բսին...

Մեկուկես տասնամյակ տևած հետադա ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Սիամանթոյի ոճի նշված հիմնական գծերը պահպանվեցին, թեև դա չի բացառում այդ ոճի ներքին որոշ վարզացումը: Այս առումով կարելի է ասել, որ նրա բանաստեղծություններն, իրոք, սիմվոլիզմի սկզբունքներին համապատասխան, միշտ երկու պլան ունեն. տեքստի անմիջական ընկալումից ավելի կարևոր է խորհրդանշանների վերածված բառերի ու պատկերների նոր իմաստի մեջ թափանցելը: Այստեղ է թաքնված բանաստեղծության հիմնական բովանդակությունը՝ կապված ժողովրդի ներկալի և ապագայի ամենակենսական հարցերի հետ:

Նույն շրջանի արևելահայ գրականության մեջ ևս սիմվոլիզմի առաջին արտահայտությունները, սկզբում միայն առանձին տարրերի ձևով, հանդես եկան երկու դարերի սահմանագլխին (Ավ. Իսահակյանի մի քանի քնարական գործեր, Դ. Դեմիրճյանի բանաստեղծություններ ու պոեմներ և այլն):

Սակայն արևելահայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի հետ կապված ամենաբարդ ու հանգուցային հարցը Վահան Տերյանի և նրա անմիջական հետևորդների ստեղծագործության գնահատման խնդիրն է: Մագելով դեռ բանաստեղծի կենդանության ժամանակ, այդ հարցը տասնամյակների ընթացքում գրականագիտության մեջ ստացել է հակադիր լուծումներ՝ Տերյանին սիմվոլիզմի «ուղղափառ հետևորդ» հռչակելուց մինչև այդ հոսանքի հետ նրա ամեն մի առնչության ժխտում: Ըստ երևույթին, օբյեկտիվ ճշմարտությունը գտնվում է այս ծայրահեղ պնդումների միջև, բայց նրան պետք է հասնել ոչ թե հակադիր կարծիքների արհեստական հաշտեցմամբ, այլ ելնելով բուն գեղարվեստական փաստերից:

1908 թ. լույս տեսավ Վ. Տերյանի անդրանիկ «Մթնշաղի անուրջներ» գիրքը, որով, ինչպես հետագայում նշում էր Թումանյանը, սկսվեց արևելահայ բանաստեղծության նորագույն շրջանը: Վերջինս պայմանավորված էր բանաստեղծական մտածողության այն նոր աստիճանով, որ իր հետ բերում էր Տերյանը, իսկ այդ աստիճանն էլ անհնար է ճիշտ պատկերացնել, առանց նկատի առնելու բանաստեղծի կապերը սիմվոլիզմի հետ: Բանաստեղծության սիմվոլիստական կուլտուրան շատ բան տվեց նրան՝ լեզվի բարձր երաժշտականության, անթերի հղկվածության, տաղաչափական տեխնիկայի գերագույն կատարելության հասնելու համար, հատկանիշներ, որոնցով Տերյանը անմրցելի մնաց հայ պոեզիայի պատմության մեջ:

Բայց կա ավելի կարևորը: Իր անմիջական նախորդների՝ Թումանյանի և Իսահակյանի համեմատությամբ Տերյանը էապես փոխեց բանաստեղծական

պատկերի կառուցման բուն եղանակը, և դրա մեջ չի կարելի շտեմել նաև սիմվոլիստական դպրոցի սկզբունքների ստեղծագործական յուրացումը: Նրա պոեզիայում պատկերը շատ հաճախ կորցնում է իր առարկայական բովանդակությունը և վերածվում է որևէ տրամադրության, հոգեվիճակի խորհրդանիշի: Հիշենք թեկուզ «Մթնշաղի անուրջները» բացող «Տխրություն» բանաստեղծության մեջ «սահուն քայլերով, անշմար», որպես մի ստվեր կամ ուրու անցնող «գունատ աղջկան», որն արդեն ոչ այնքան իրական անձնավորություն է, որքան այդ բանաստեղծությունը և գիրքը ողողող տխրության տրամադրության մարմնացում և խորհրդանիշ: Առհասարակ, Տերյանի պոեզիայում քնարական կերպարները և մանավանդ բանաստեղծի սիրո և կարոտի առարկան՝ «հրաշքաղջկա» կերպարը մեծ մասամբ զրկվում են իրական-երկրային գծերից և դառնում մաքուր և անբասիր իդեալի, անկեղծ գեղեցկության և հավերժական ձգտման խորհրդանիշ:

Մի շարք բանաստեղծություններում հանդես է գալիս ստվերի, ուրվականի պատկերը, որը բանաստեղծի էության երկվորյակն է, նրա երկրորդ կեցության կրողը: Առաջանում է բանաստեղծական պատկերի և տրամադրության զարգացման երկու պլան՝ այն, ինչ կարելի է տեսնել արտաքին հայացքով, և այն, ինչ գտնվում է խորքում և կարող է դիտվել ու հասկացվել միայն հոգու «ներքին աչքերով»: Սա բանաստեղծական մտածողության և կառուցվածքի բնորոշ սիմվոլիստական եղանակ է, որին մի անգամ չէ, որ դիմել է Տերյանը: Հիշենք նրա «Ուրվական» («Ու քեզ հետ նստած, գիտեմ,— դու չես այն, Ըստվերդ է միայն, Ըստվերդ է միայն»), «խորհրդավոր սեր», «երկու ուրվական» («Մենք մենակ ենք,— ես ու դու. ես էլ դու եմ՝ ես չկամ...»), «Ուրվական ենք մենք երկու Միշտ իրար հետ, միշտ մենակ...»), «Վերածնություն» («Համառ կանգնած ենք մենք իրար դիմաց, ես ու անցյալիս ստվերն ահարկու...») և այլ բանաստեղծություններ: Պատկերի զարգացման երկպլան բնույթը երբեմն էլ հանդես է գալիս բնության ձայների ու շարժումների հետ մի յուրօրինակ ներքին զուգերգ ստեղծող անտեսանելի էակի միջոցով: 'Իրա բնորոշ օրինակներ են «14 տող» («Արդյոք նորից երազներ՞ն են թափառում...»), «Շշուկ ու շրշյուն» կամ հետևյալ բանաստեղծությունը «Մթնշաղի անուրջներից».

Դու շրջում ես ամենուրեք, դու չկաս,	... եվ աշխարհի ուղիներում ես մոլոր
Աներևույթ դու խոսում ես աշխարհում,	Թափառում եմ և որոնում տխրադեմ,
Հանկարծ, անկարծ շնչում ես, որ կգաս,	Լսում եմ քո ձայնը անուշ-լուսավոր.
Հրմայում ես, կանչում, կանչում ու լռում...	Կանչում եմ քեզ, բայց անունդ չդիտեմ:

Ավելացնենք, որ Տերյանի պոեզիայում բավական որոշակիորեն արտահայտվել են սիմվոլիզմի համար այնպիսի բնորոշ մոտիվներ, ինչպես համատարած թախծի և հուսալքման հոգեվիճակները, մենության, մարդկանցից հեռանալու ձգտումը, բնության տարբեր պահերից (աշուն, մթնշաղ, գիշեր, առավոտ) անհատական տրամադրության խորհրդանիշներ ստեղծելը, կյանքն իբրև մի հավերժական շրջապատույտ դիտելը («Կարուսել»), երբեմն նույնիսկ մահվան մեջ ցանկալի հյուր և փրկարար ուժ տեսնելը («Մահ», «Մահ-ցնորք») և այլն: Սիմվոլիստական որոշակի երանդ ունի Տերյանի երգերում բավական շրջապատի տհաճ աշխարհը և ստեղծել մի ուրիշ, բարձրագույն իրականության հաճախ հանդես եկող ձգտումը՝ երազանքի ուժով «չեղոքացնել», «վերացնել» թյուն.

Ես գիտեմ լուսեղեն մի երկիր,
 Ես գիտեմ գյուղական մի հովիտ,
 Ուր հողին թափում է վշտակիր
 Իր թևերն ու հագնում է ժպիտ:

Սակայն, այս բոլորով հանդերձ, ոչ մի հիմք չկա Տերյանի մեջ տեսնելու հետևողական, ավարտուն սիմվոլիստի: Եթե առհասարակ նկատված է, որ խոշոր արվեստագետը չի կարող սահմանափակվել որևէ հոսանքի գեղագիտական սկզբունքների նեղ շրջանակներում, ապա դա ավելի քան հաստատվում է այս դեպքում: Սիմվոլիզմը երբեք, նույնիսկ «Մթնշաղի անուրջների» մեջ, Տերյանի համար չի եղել ամբողջական աշխարհայեցողություն և գեղագիտական ծրագիր: Նա ընկալեց և օգտագործեց միայն այդ հոսանքի առանձին կողմեր, որոնք համապատասխանում էին նրա սեփական ըմբռնումներին ու նախասիրություններին:

Հայ գրականության, մասնավորապես Տերյանի ստեղծագործության մեջ սիմվոլիզմը հանդես եկավ այն ժամանակ, երբ ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Ռուսաստանում սկսվել էր սիմվոլիզմի ճգնաժամը, երբ մի շարք խոշորագույն գրողներ ձգտում էին դուրս գալ հոսանքի պարտադրած նեղ շրջանակներից: Տերյանը, կարելի է ասել, միանգամից ընկալեց և մարմնավորեց շատ կողմերով արդեն հաղթահարված, ոչ ամբողջական սիմվոլիզմը: Պատահական չէ, անշուշտ, որ նրա պոեզիային բոլորովին խորթ են «ուղղափառ սիմվոլիզմի» համար այնքան բնորոշ կրոնա-միստիկական մոտիվները, եսամոլությունը, կյանքի և մարդու նկատմամբ ատելության նոտաները: Նույնիսկ աշխարհից հեռանալու, մենանալու պահերին բանաստեղծն ապրում և տառապում է կյանքի և մարդու մեծ սիրով ու կարոտով, նրանցից ծնված լուսավոր տխրություն: Մարդասիրությունը սփռված է նրա պոեզիայի ողջ տարածքով մեկ, կազմում է նրա ներքին ամենաուժեղ ներվը և, իհարկե, էպպես հակադրվում է սիմվոլիզմի մարդատյաց քարոզներին:

Տերյանը որևէ չափով չի առնչվում նաև սիմվոլիզմի այնպիսի գծերի հետ, ինչպես պոեզիան իբրև մոդական արարողություն դիտելը, այն գիտակցաբար միջազնելու և խորհրդավոր դարձնելու ձիգերը: Նրա պոեզիայի բյուրեղյա հստակությունն ու պարզությունը սիմվոլիզմի այդ գծերի ուղղակի հակադրությունն են:

Սակայն Տերյանի կոնֆլիկտը սիմվոլիզմի հետ ունեւ շատ ավելի խոր օբյեկտիվ հիմքեր: Սկզբից ևեթ նրա պոեզիան զարգանում էր երկու հակադիր, բայց և իրար լրացնող գծերով, որոնցից ոչ մեկը չի կարող մի կողմ նետվել իբրև բանաստեղծի համար ոչ բնորոշ մի բան: Հուսալքման և կյանքից մեկուսանալու մոտիվների կողքին հանդես են գալիս հասարակական բարձր սկզբունքների համար պայքարի և անձնազոհության թեման, աշնան կամ գիշերվա մոռյու ու վհատ գույների կողքին՝ դարնան և առավոտի առույգ, կենսասեր երանգներ: «Մթնշաղի անուրջների» հետ դրեթև միաժամանակ Տերյանը դրեց «Փշե պսակ» շարքի մարտական երգերը, «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ» շարքերից անմիջապես հետո՝ «Արևածագի» ու «Վերադարձի» խրոխտ տողերը՝ տոգորված «վաղվա ցնծության դուշակ» դառնալու և «որպես հերոս» մեռնելու «հոգի ու հպարտ» տրամադրությամբ: Տերյանի այդ երգերում, ինչպես նաև «Երկիր նաիրի» հայրենասիրական շարքում և հեղափոխությունից հետո գրած բանաստեղծություններում արդեն խոսք չի կարող լինել սիմվոլիզմի:

մի գաղափարական ազդեցության մասին, թեև նրա բանաստեղծական կուլտուրայի նվաճումներն այստեղ էլ կիրառվում են:

Իր բանաստեղծական նկարագրով հեռու լինելով ռեալիստական պոեզիայի շափանիշներից, Տերյանն իր գեղագիտական ընդհանուր ըմբռնումներով և կոնկրետ ծրագրով ներքուստ ձգտում էր՝ ռեալիզմին, նրա մեջ էր տեսնում ազգային գրականության ամենամեծ նվաճումների ուղին: Այդ մասին է վկայում «Հայ գրականության գալիք օրը» ղեկուցումը, ուր մեր գրականության խոշորագույն արժեքները նա տեսնում էր ռեալիստ արվեստագետների՝ Թումանյանի, Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ և հայ գրողներին կողմնորոշում էր դեպի ռեալիստական անմրցելի ավանդներ ունեցող «ռուսական պարզ ու պայծառ գրականության ազդեցությունը»³⁰:

1910-ական թթ. մեր գրականության մեջ հանդես եկավ Տերյանին ուղղակի հետևող բանաստեղծների մի ամբողջ՝ բավական սովոր խումբ: Այդ տասնամյակի հայ պոեզիան ակնհայտորեն գունավորված է տերյանական մոտիվների, տրամադրությունների ու ձևերի թողած ուժեղ տպավորությամբ, որը երկրորդական բանաստեղծների մոտ հաճախ հասնում էր էպիգոնության: Նրանք Տերյանի միջոցով ժառանգեցին սիմվոլիզմի արտաքին կողմերը՝ անել հուսալքման, հոգու անհեռանկար դեգերումների մոտիվները: Նույնիսկ նրանցից ամենաշնորհալիները (Գ. Քալաշյան, Արմ. Տիգրանյան, Ազատ Վշտունի, Լեյլի, Արտ. Տեր-Մարտիրոսյան, Գ. Աֆրիկյան և ուրիշներ) հաճախ մնում էին տերյանական պոեզիայի ընդհանուր հուլական մթնոլորտի, նույնիսկ նրա համար բնորոշ պատկերների և արտահայտությունների կրկնության ուղորտում:

Սակայն հայկական սիմվոլիզմի վերջին և ամենավառ արտահայտությունը, միաժամանակ «տերյանական դպրոցի» վերջին ամենաուժեղ, ինքնատիպ երևույթը, անշուշտ, հղիչն Չարենցի նախահոկտեմբերյան ստեղծագործությունն էր: 1912—1917 թթ. ընթացքում, բացի պարբերական մամուլում տպագրած հատուկենտ բանաստեղծություններից, Չարենցը լույս բնծալեց «Երեք երդ տխրադալուկ աղջկան» (1914) և «Միաժամանակ» (1917) ժողովածուները, ինչպես նաև «Կապուտաշյա Հայրենիք» (1915) և «Դանթեական առասպել» (1916) պոեմներն առանձին գրքերով: Իրենց գեղարվեստական համակարգի հիմնական հատկանիշներով այդ երկերը կապվում են, ամենից ավելի, սիմվոլիզմի ավանդույթների հետ, որ Չարենցն ընկալում էր ոչ միայն Տերյանի, այլև ռուս սիմվոլիստների ստեղծագործություններից:

Իհարկե, Չարենցի ստեղծագործական ուղու առաջին շրջանը չի սպառվում միայն սիմվոլիստական ազդեցություններով: Առավել ևս սխալ կլիներ շեշտել միայն նրա ստեղծագործության գրական ակունքները, շտեմբելով ժամանակի բարդ և հակասական իրականության խոր, թեև մեծ մասամբ ոչ ուղղակի արձագանքները նրա մեջ: Եթե Տերյանի սիմվոլիզմը հիմնականում ձևավորվեց ռուսական առաջին հեղափոխությունից հետո սկսված ռեակցիայի ծանր ու կեղևալի պայմաններում, ապա Չարենցի պոեզիայում սիմվոլիզմի հասարակական-ազգային հիմքը համաշխարհային պատերազմի տարիներին կյանքում, մանավանդ հայ ժողովրդի համար ստեղծված ողբերգական պայմաններն էին:

Երիտասարդ Չարենցի ողջ ստեղծագործության միջով անցնում է երազի և իրականության միաձուլման մոտիվը. նրանց սահմանները ոչ միայն ջնջվում:

30 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1961, էջ 293:

են, ալիւ երազը, պատրանքը հաճախ շատ ավելի իրական, շոշափելի գծեր են ձեռք բերում, քան կարծես շոգիացած, անէացած իրականությունը: Չարենցի քնարական հերոսը մեծ մասամբ աշխարհն ընկալում է իբրև մի «անհուն, աստղազարդ տեսիլ», և նրա աչքում ամեն քալլափոխի «անգույն առօրյան—մոգական երազ» է գառնում («Կապուտաշյա Հայրենիքի» երկրորդ տարբերակում՝ «Երազ է դառնում անգույն առօրյան»): Երես դարձնելով իրական աշխարհից, ուր ամենուրեք նա տեսնում է իր «շուրջը քարացած երազը մահի», նա ձգտում է «ճամփա երթալ ու հավիտյան երազել», ունենալով իր «աչքերում մի անհուն, կապուտաշյա երջանկության առասպել»: Քնարական հերոսի սիրո առարկան ևս նրան հաճախ երևում է իբրև «մի լուսե աղջիկ, լուսե մի մեռել», որն «անցնում է, որպես անմարմին տեսիլ» և անհայտանում «օրերի միգում»: Դա մշուշի մեջ կորչող «երազ-կին» է, բայց ոչ թե այն առումով, որ բանաստեղծի համար մատչելի է միայն երազներում և անհասանելի է կյանքում (մեծ մասամբ այդպես էին մեկնաբանում «ցնորք-աղջկա» կերպարը Տերյանն ու Մեծարենցը), այլ հենց այն իմաստով, որ դա անմարմին երազ է և ոչ թե իրական անձնավորություն:

Չարենցի երգերում բավական հաճախ է ծագում սիմվոլիստների համար այնքան բնորոշ մոտիվը՝ մեկուսանալ իրական աշխարհից, փակվել «դժյակում հոգու» և մտքի ներքին աչքերով ընդգրկել «հավիտենության սահմանը ունայն»: Ուղղափառ սիմվոլիստների նման նա էլ ամենուր տեսնում է «անդրաշխարհի» արտացոլումը, սովորական երևույթի մեջ՝ «հավերժականի ուրվականն անանց»: Շրջապատի իրերն ու շարժումները բանաստեղծի համար կորցնում են շոշափելի գծերը և «դառնում են հանկարծ հեռավոր ցնորք, որ երազել է պոետի հոգին», որովհետև նույնիսկ փողոցներում թափառելիս «նրա թևավոր, աստղային հոգին ճախրում է հեռու աստղերի վրա»: Եվ նույնիսկ ներքոյման առարկա կնոջ դեմքին նա կարող է տեսնել «լուսե գծեր ինչ-որ հեռու արեգակի»: Ժամանակն ու տարածությունը նրա համար լեցուն են «անտես հյուրերով», որոնք հեռու աշխարհի «դեսպաններն» են՝ լի անհասկանալի խորհրդով:

Ոչ անուն ունեն, ոչ ստվեր, ոչ ձայն:
Դալիս են, ապրում և անցնում են լուռ:
Եվ ինչո՞ւ եկան, և ինչո՞ւ անցան—
Մենք չենք իմանում աշխարհում անդուռ:

Սիմվոլիստական պոետիկայի շատ ուրիշ հատկանիշների կարելի է հանդիպել Չարենցի վաղ շրջանի երկերում. բավական է հիշել երեք գույների (կապույտը, ոսկին, մանուշակագույնը) բանաստեղծական սիմվոլիկան «Միաժանում», դիցաբանական անուններից ու պատկերներից կերտված բազմաթիվ խորհրդանիշները, «դիոնիսյան խրախճանքի» հեթանոսական մոտիվները (մանավանդ «Կապուտաշյա Հայրենիքի» առաջին տարբերակում), կրոնա-միստիկական առանձին տարրեր:

Այսպիսով, սիմվոլիզմը Չարենցի պոեզիայում եղել է վարդապետան մի կարևոր փուլ, առանց որի դժվար է ճիշտ գնահատել և՛ 1910-ական թթ. նրա աստղածագործությունը, և՛ հետագա գեղարվեստական որոնումները³¹: Ընդ որում,

³¹ Չարենցի ստեղծագործության մեջ սիմվոլիզմի դրսևորման մասին տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Եղիշի Չարենց (դիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 32—135):

Վ. Տերյանի համեմատությանը, երիտասարդ Չարենցն ղգալիորեն խորացրեց ստեղծագործության սիմվոլիստական բովանդակությունն ու ձևերը: Նա ասեք իր տրամաբանական վախճանին հասցրեց Տերյանի սկզբնավորած ուղղությունը, սպառեց նրա հնարավորությունները, որից հետո սիմվոլիզմն այլևս անելիք չունի մեր գրականության մեջ:

7

Պրոլետարական գրական հոսանքի առաջացումը ուղղակի հետևանք էր հասարակական-քաղաքական այն մեծ փոփոխությունների, որոնք կատարվեցին նաև անդրկովկասյան հայ հասարակական կյանքում: Պատմական ակտիվ գործունեության ասպարեղ մտած բանվոր դասակարգը իր կյանքով ու աշխատանքով, իր պայքարով և իդեալներով դարասկզբին, մանավանդ 1905 թ. հեղափոխական ղեպերից հետո, գտավ իր որոշակի արտացոլումը նաև հայ գրականության ոլորտում: Կարելի է ասել, որ հենց այդ ժամանակից մեղանում ևս սկսում է իրականանալ Ֆ. էնգելսի այն կանխատեսումը, որ նա կատարել է 1888 թ. Մ. Հարկնեսին դրած նամակում. «Բանվոր դասակարգի հեղափոխական հակահարվածը իրեն ճնշող շրջապատին, իր մարդկային իրավունքները նվաճելու համար նրա ջղաձիգ փորձերը՝ կիսագիտակցական թե գիտակցական, արձանագրված են պատմության մեջ, ուստի և իրենց տեղը պետք է գրավեն ռեալիզմի բնագավառում»³²: էնգելսի այս խոսքերին ասես ուղղակի արձագանքում էր Ստեփան Շահումյանի հայտնի գնահատականը՝ տրված Հակոբ Հակոբյանի ստեղծագործությանը 1916 թ. «Մեր մեջ կա մի ամբողջ հասարակական խավ, գիտակցության եկող հայ բանվորությունը, որի համար Հակոբ Հակոբյանը ճանաչված բանաստեղծ է: Նա այդ բանվորության ցավերի և ուրախությունների արտահայտիչն է, նրանց աշխատանքի և կռվի երգիչը»³³:

Պրոլետարական գրական հոսանքի առաջացման անհրաժեշտ նախապայմանը բանվորական շարժման միացումն էր սոցիալ-դեմոկրատական գաղափարախոսության հետ, որն առաջին անգամ իլադործեց Լենինի հիմնադրած բոլշևիկյան կուսակցությունը: Հենց այդ միասնությունը գիտակցող և գեղարվեստորեն արտացոլող գրողներն էին, որ սոցիալիստական հեղափոխության նախօրյակին կալմեցին պրոլետարական գրական հոսանքը: Այդ հոսանքի գաղափարական հիմքն ու նախադրյալը գրականության կուսակցականության սկզբունքն էր, որ ռուսական առաջին հեղափոխության ամենալարված պահին առաջադրեց և հիմնավորեց Վ. Ի. Լենինը: Նա մատնանշեց «համապրոլետարական դորժի մի մասը» կազմող և «իսկապես աղաւթ, քաղաքացիությունը պրոլետարիատի հետ կապված» նոր տիպի գրականության հիմնական գծերը: Սոցիալիստական արվեստի տարբերիչ առանձնահատկությունը, նրա նորարարական էությունը Լենինը տեսնում էր ոչ միայն միլիոնավոր աշխատավորներին ծառայելու, այլև այն բանի մեջ, որ դա պետք է լինի «մարդկության հեղափոխական մտքի վերջին խոսքը սոցիալիստական պրոլետարիատի փորձով ու կենդանի աշխատանքով բեղմնավորող ազատ գրականություն»³⁴:

32 «Վ. Մարքսը և Ֆ. էնգելսը արվեստի մասին», հատ. 1, Երևան, 1963, էջ 8:

33 Ստ. Շահումյան, Գրականության մասին, Երևան, 1948, էջ 106:

34 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 10, 1949, էջ 40, 44, 45:

Հայ իրականության մեջ այդ գծերն առաջին անգամ հանդես եկան Հ. Հակոբյանի այն բանաստեղծություններում և պոեմներում, որոնք գրվել են ուսական առաջին հեղափոխության և նրան հաջորդած տարիներին: Դարասկզբին լույս տեսած նրա գրքերը՝ «Աշխատանքի երգեր» (1906), «Հեղափոխական երգեր» (1907), «Նոր առավոտ» (1910), «Բանաստեղծություններ» (1912) և այլն, դարձան հայ պրոլետարական գրականության առաջին ամբողջական արտահայտությունները: Այդ գրքերը, ինչպես նաև մամուլում հրատարակված ուրիշ բանաստեղծություններ հայ գրականության մեջ մտցնում էին նոր միջավայր ու մոտիվներ՝ մուրճի ու սալի, գործարանային վիթխարի շենքերի, անիվների ու շշակների պատկերները, դարբնի ու կաթսավարի, հանքափորի ու մեքենավարի կերպարները: Բայց դա միայն հարցի արտաքին-թևամտիկ կողմն էր: Ավելի կարևոր էր այն, որ բանվորական կյանքի և պայքարի հակոբյանական պատկերները բոլոր դեպքերում տողորված էին կյանքի սոցիալիստական վերափոխման հեռանկարով ու հավատով: Այդ գաղափարին Հակոբյանը հավատարիմ մնաց հետագա բոլոր տարիներին, այդ թվում նաև ռեակցիայի մռայլ օրերին: Եվ նշանակալից է, որ հենց ռեակցիայի ժամանակ նա գրեց իր լավագույն երկը՝ «Նոր առավոտ» պոեմը, որին հաջորդեցին նրա անմիջական շարունակությունը կազմող «Կարմիր ալիքներ» (1911) և «Հավասարություն» (1916—1917) պոեմները: Այս երկերի ներքին սերտ կապը հենվում է ոչ միայն գաղափարական, այլև թեմատիկ ընդհանրության վրա: Եթե առաջին երկուսի մեջ պատկերվում են բանվոր դասակարգի աշխատանքն ու պայքարը, ապա երկրորդը գծապարզ է այդ պայքարի արդյունքը՝ աշխատանքային սոցիալիստական հասարակությունը իր մի քանի բնորոշ կողմերով: Երեք պոեմների մեջ էլ պատմությունը առաջ է տարվում քնարական հերոսի կա-ի անունից: Հասարակական լայն բովանդակությունն արտահայտվում է քնարական միջոցներով, և դա իրավունք է տալիս Հակոբյանի պոեմներն անվանելու յուրօրինակ ֆեռալանն էպոսներ:

Հակոբյանը գեղարվեստորեն արտահայտել է սոցիալիստական գրականության գաղափարական պաթոսի ամենաբնորոշ գծերից մեկը՝ անհատի և հասարակության շահերի ներդաշնակության դրույթը: 1911 թ. Միխայիլ Գլուշկային գրած նամակում բանաստեղծն իր «Նոր առավոտ» պոեմի հիմնական գաղափարը բացատրում էր այսպես. «Անհատը զժբախտ է, երբ հասարակությունն է զժբախտ... Սերն ու գաղափարը պետք է ընթանան ձեռք-ձեռքի տված, հետո անհատական սերը պետք է ծառայի իբրև սանդուղք, պատվանդան հասարակության նկատմամբ տաժած սիրո համար»³⁵, «Անձնական և հասարակական ձգտումների ընդհարումը անհատի մեջ» Հակոբյանի «Նոր առավոտի» գաղափարական առանցքն էր համարում նաև Ս. Սպանդարյանը իր գրախոսականում (1911)³⁶:

Պրոլետարական գրական հոսանքի ցայտուն արտահայտություններից մեկը ևղավ Շուշանիկ Կուրդիյանի «Արշալույսի ղողանջներ» ժողովածուն (1907), ինչպես նաև ավելի ուշ գրած մի շարք ուրիշ բանաստեղծություններ: Խոր համակրանքը բանվոր դասակարգի և բոլոր աշխատավորների պայքարի նկատ-

35 «Из неопубликованных писем Акона Аконяна», «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, № 1, էջ 222:

36 Ս. Սպանդարյան, Հոգվածներ, նամակներ, փաստաթղթեր, Երևան, 1939, էջ 267:

մամբ, այդ պայքարի մարդասիրական, համաժողովրդական նպատակների գիտակցությունը կազմում էին բանաստեղծուհու աշխարհայացքի կարևոր կողմերից մեկը։ Հոգեհարազատ կապը բանվոր դասակարգի կյանքի ու պայքարի հետ հիմք դարձավ մեծ կրթով և առնական հավատով, այրող սիրով և ատելությունով հագեցած այնպիսի բանաստեղծությունների համար, ինչպես «Հանգստե՛ք ջահերը», «Ե՛տ տար քո խաչը», «Բանվորները», «Այնտեղ գնացե՛ք» և այլն՝ հայ պրոլետարական պոեզիայի այդ դեղեցիկ նմուշները։

1906 և 1911 թթ. լույս տեսած «Պատմվածքների» երկու պրակներում Մաղաթ Պետրոսյանը մի քանի գործ է նվիրել բանվորների կյանքին՝ մեծ մասամբ ողբերգական սյուժեներով։ Թեև Մ. Պետրոսյանի պատմվածքներն ընդհանուր առմամբ գեղարվեստորեն թույլ էին, բայց պատմականորեն նա դարձավ հայ պրոլետարական արձակի առաջնեկը։

Իրենց գեղարվեստական որակով շատ ավելի տպավորիչ էին Մովսես Արազու պատմվածքներն ու արձակ բանաստեղծությունները, որոնք լույս տեսան 1910-ական թթ. պարբերական մամուլում և ալմանախներում։ Արազին զգալի չափով հարստացրեց հայ պրոլետարական արձակի գեղարվեստական միջոցները։ Նա մեծ գեր հատկացրեց սիմվոլներին և այլաբանություններին, որոնք, բացի գրաքննությունը շրջանցելու համար կիրառված «եղովպոսյան լեզվի» արտահայտություններ լինելուց, նպատակ ունեին հասնելու հուզական ավելի մեծ ներգործության։ Նման երկերում անկասկած է Մ. Գորկու լեզանդների ազդեցությունը։ Բավական հաճախ դիմելով քնարական արձակի ձևերին, Արազին նորովի բացահայտեց նրանց գեղարվեստական լայն հնարավորությունները նոր գրական հոսանքի համար։ 1910-ական թթ. նրա գրած երկերից հատկապես նշանակալից էին «Արևը», «Կիսատ տունը», «Սպիտակ հերոսուհին», «Կարմիր համբույրը», «Արյունոտ ծաղիկները», «Կովախնձորը» և այլն։

Ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում երևան եկան նաև հայ պրոլետարական դրամատուրգիայի առանձին նմուշներ։ Առաջնեկը բանվոր-դրամատուրգ Անուշավան Վարդանյանի «Գործադուլ կամ տգիտության զոհեր» պիեսն էր, որը թեև գրվել է 1906 թ., բայց բեմ բարձրացավ միայն 1912-ին՝ հեղափոխական նոր վերելքի ժամանակ։

Հայ պրոլետարական գրականության պատմության մեջ կարևոր իրողություն է այն փաստը, որ 1910-ական թթ., համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին լուրջ փորձեր արվեցին համախմբելու գրական նոր հոսանքի ուժերը։ 1914 թ. Հակոբ Հակոբյանի նախաձեռնությամբ հրատարակվեցին «Նոր գրադարան» մատենաշարի մեկ տասնյակի չափ զրբույցներ՝ նախատեսված բանվոր ընթերցողների համար։ Մատենաշարն ամփոփում էր տեսական և գեղարվեստական, ինքնուրույն և թարգմանական երկեր (այդ թվում և Մ. Գորկու պատմվածքները, Ա. Լունաչարսկու «Գեղարվեստը գեղարվեստի», թե՛ գեղարվեստը կյանքի համար» տեսական տրակտատը և այլն)։ Սակայն ամենից նշանակալիցը «Կարմիր մեխակներ» (երկու պրակ) և «Բանվորի ալբոմը» գրական-գեղարվեստական ժողովածուներն էին։ Նրանց մեջ տեղ էին գտել Հ. Հակոբյանի մի շարք բանաստեղծություններ («Գործարանում», «Քաղաքը», «Դարբինը»), Արազու պատմվածքները («Արևը», «Սպիտակ հերոսուհին», «Կիսատ տունը»), Ան. Վարդանյանի դրամատիկական մի պատկեր («Ուրվականներ կամ Սունդուկենց Գաբուլի տունը»), ինչպես նաև պրոլետարական գրականության ասպարեզը մտած ուրիշ հեղինակների արձակ և չափածո գործեր։ Դրանք են

Հակոբ Կամարին (Բեժանյան), Մելիք Մելիքյանը (Դեղուշկա), Մարոն (Զուրաբյան), Սուսանը։ Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ հանգես էին գալիս սոցիալիզմի գաղափարախոսությունը համախմբված մի շարք հեղինակներ։ Նրանց կապում էր նաև արտացոլման ընդհանուր օբյեկտը՝ բանվոր դասակարգի կյանքի ու պայքարի պատկերումը, նրա իդեալների գեղարվեստական դրվատումը։ Աշխատանքի և ազնվության պաշտամունքը ցուցադրվում էր իբրև բանվոր մարդու ամենաբարձր առաքինություն, իբրև նրա բարոյական գերազանցության ասպարեզ։

Պրոլետարական դրական հոսանքի, մասնավորապես Հ. Հակոբյանի նախահոկտեմբերյան ստեղծագործության կապակցությամբ պետք է անդրադառնալ այդ գրողների գեղարվեստական մեթոդի հարցին։ Այս առթիվ մեր գրականագիտության մեջ արտահայտվել է երկու հակադիր տեսակետ. երբեմն այդ ստեղծագործությունը համարվել է սոցիալիստական ռեալիզմի ավարտուն արտահայտություն, երբեմն էլ միայն հեղափոխական ռոմանտիզմի դրսևորում։ Այդ կարծիքներից ո՞րն է ավելի մոտ ճշմարտության։

Հայտնի է, որ հենց ռուսական առաջին հեղափոխության տարիները դարձան այն պատմական սահմանագիծը, որից սկիզբ է առնում մարդկության գեղարվեստական վարդապետան մեջ նոր դարագլուխ նշանավորած սոցիալիստական ռեալիզմի պատմությունը։ XIX դարի պրոլետարական պոեզիան Արևմուտքում և Լուսաստանում թեև պատմականորեն հող նախապատրաստեց սոցիալիստական ռեալիզմի համար, բայց իսկական իմաստով դեռ չի կարող նրա սկիզբը համարվել։ Իսկ Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործությունը XIX դարի 90-ական թթ., այդ տասնամյակում նրա գրած ռոմանտիկական և ռեալիստական երկերը, իրենց թեմատիկ-գեղարվեստական ողջ խնդրատիպությամբ հանդերձ, դեռ որակապես նոր մեթոդի արտահայտություն չէին։ Այդպիսի նոր մեթոդ, որը հետագայում ստացավ սոցիալիստական ռեալիզմ անվանումը, Գորկու ստեղծագործության մեջ որոշակիորեն դրսևորվեց 1905—1907 թթ. հեղափոխության տարիներին։ Նոր գեղարվեստական մեթոդը, որի առաջին դասական նմուշները եղան Գորկու «Մայրը» վեպը և «Թշնամիներ» դրաման, կյանք մտավ իմպերիալիզմի դարաշրջանի առաջին համաժողովրդական հեղափոխության և գրականության կուսակցականության լենինյան ուսմունքի վրա։

Համանման երևույթներ դարասկզբին տեղի էին ունենում նաև ռուսական կայսրության մի շարք ուրիշ ժողովուրդների, այդ թվում և հայ գրականության մեջ։ Սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ այդ գրականություններից և ո՛չ մեկում իր տաղանդի մեծությամբ և գաղափարական լայնությամբ Գորկուն հավասարազոր պրոլետարական գրող չկար, ուստի և չի կարելի սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորման պրոցեսի պատկերը մեխանիկորեն փոխ առնել ռուս գրականությունից։

Հայ պրոլետարական գրականության մեջ, հատկապես Հակոբ Հակոբյանի պոեզիայում, դարասկզբին արդեն դրսևորվեցին սոցիալիստական ռեալիզմի մի քանի բնորոշ գծեր, առավելապես նրա գաղափարական պաթոսի առումով։ Դա իրականության ընկալումն էր սոցիալիստական իդեալի տեսանկյունից, անհատի պատկերումը ժամանակի հասարակական-քաղաքական կոնֆլիկտների մեջ, բանվոր դասակարգին հատուկ կոլեկտիվիզմի և անձնազոհության դրվատումը, կյանքի հեղափոխական վարդապետան ըմբռնումից բխող լավատե-

սական հայացքն ապագայի նկատմամբ և այլն: Այս բոլորը հիմք է տալիս ասելու, որ պրոլետարական գրական հոսանքն ընդհանրապես և առաջին հերթին Հակոբ Հակոբյանի պոեզիան՝ հայ գրականության մեջ սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորման առաջին փուլն էր, որ դեռ մինչև Հոկտեմբերը պրոլետարական բանաստեղծն ընթանում էր գեղարվեստական նոր մեթոդի սկզբունքների տիրապետման և խորացման ուղիով:

Ազատագրական պայքարի ընդհանուր պաթոսը, կյանքի արմատական հեղաշրջման երազանքն ու հավատը պրոլետարական գրողների ստեղծագործություններ տոգորում էին հեղափոխական ուսմանտիպի ուժեղ շեշտերով, երբեմն նույնիսկ նրանց տալիս էին գերակշիռ դիրք: Սակայն ընդհանուր առմամբ սխալ կլիներ այդ ստեղծագործությունը համարել ուսմանտիպական՝ բառիս սովորական իմաստով, քանի որ այն հենվում էր պրոլետարիատի կյանքի ու պայքարի, նրա առաջադրած իդեալների պատմականորեն ճշմարտացի ըմբռնման վրա: Դա կյանքի հեղափոխական զարգացման խոր գիտակցումից բխող ուսմանտիպ էր, որն, ինչպես հայտնի է, չի հակադրվում սոցիալիստական ռեալիզմին, այլ կազմում է նրա էություն և նախաժան մի մասը: Դա ուսմանտիպի այն նոր տեսակն էր, որ բնութագրել է Մաքսիմ Գորկին՝ 1909 թ. Կապրիում ուս գրականության պատմության մասին կարգացած դասախոսություններում: «Սոցիալական կամ կոլեկտիվիզմի ուսմանտիպ» տերմինով Գորկին բնութագրում էր «պրոլետարիատի բարձր, մարտական տրամադրությունը, որը բխում է նրա կողմից իր ուժերի գիտակցումից, ավելի ու ավելի յուրացվող այն հայացքից իր մասին, որ ինքը տերն է և մարդկության ազատարարը»: Այդ նոր ուսմանտիպը, որն իր հիմքով և արմատներով ռեալիստական է, Գորկին հակադրում էր հին տիպի «անհատապաշտական ուսմանտիպին», նրանց տարբերությունը ամփոփելով այսպես. «Անհատապաշտական ուսմանտիպը ծագել է աշխարհում իր միայնակությունը գիտակցող անհատի ձգտումից՝ համոզել իրեն իր ուժերի, պատմությունից իր անկախության, ինդիվիդուալ կողմից կյանքը ղեկավարելու հնարավորության մեջ: Սոցիալական ուսմանտիպը [ծագել է] անհատի կողմից աշխարհի հետ ունեցած իր կապը գիտակցելուց, այն գաղափարների անմահության գիտակցումից, որոնք հիմնականն են»³⁷:

Հակոբ Հակոբյանի, Արազու և մյուս պրոլետարական գրողների ուսմանտիպը հենց այդպիսի սոցիալական կամ կոլեկտիվիստական ուսմանտիպ էր, որը ծնվել էր դարասկզբին հայ գրականության մեջ ևս ձևավորվող նոր ստեղծագործական մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի ներսում, կազմելով նրա գեղարվեստական համակարգի կարևորագույն կողմերից մեկը: Ռոմանտիզմի հատուկ դիրքը նախահոկտեմբերյան պրոլետարական գրականության մեջ հաստատում է արվեստի զարգացման հայտնի օրինաչափությունը. լինում են շրջաններ, երբ կյանքում նոր ծնվող ապագայի ծիլերը տեսնելու, պատկերելու և ընդգծելու համար ավելի ներգործուն են դառնում ուսմանտիպի ձևերը, քան թե վերլուծական զգաստ ռեալիզմի սկզբունքները: Բայց այդպիսի ուսմանտիպը ոչ միայն ռեալիզմի հակոտնյան չէ, այլև պատմականորեն կարող է հող նախապատրաստել ռեալիզմի զարգացման նոր փուլի համար:

Հետաքրքիր է, որ Հ. Հակոբյանի «ամենաուսմանտիկ» ստեղծագործության՝ կոմունիստական ապագան պատկերող «Հավասարություն» պոեմի առթիվ ժա-

37 М. Горький. История русской литературы, М., 1939, т. 70—71:

մանակի մարքսիստական քննադատությունը նկատեց նրա ուղիղ միանգամայն իրական հիմքերը, նրա անմիջական կապը ձևավորվող նոր իրականության հետ: Զ. Սուրխաթյանը 1920 թ. դրում էր. «Հակ. Հանրայանի ապագայ կյանքի նկարագիրը բխում է նրա խորին հավատից. նրա ելակետը կոնկրետ ներկան է. որի եռուն խորության մեջ դարձնվում են մադուա կյանքի բարձր ձևերը»³⁸, ինքը՝ բանաստեղծն էլ 1926 թ. տպագրած «Խոսքը պատկանում է ինձ» հոդվածում պատասխանելով իր այն քննադատներին, որոնք տարբեր առիթներով ասել են, թե Հակոբյանը բանվոր դասակարգի կյանքն ու պայքարը պատկերել է միայն ռեղհանույր գծերով, շտրիխներով. որպես «սքիզոներ», ցույց էր առնում արվեստի ու մանտիկական ձևերի պատմական անխուսափելիությունը: Կյանքի վճռական հեռաբեկման դարաշրջանում, ասում էր Հակոբյանը, հաճախ «պրոլետարական երկ արտադրելու համար անհրաժեշտ էր օգնության կանչել ոչ թե երեկվա և այսօրվա պատրաստի, ձևավորված կյանքի փորձառություններն ու փաստերը, այլ գրողի ներքին կրակը, ներքին մղումը, հեղափոխականի ինտուիցիան...»³⁹:

Հոկտեմբերյան հեղափոխության և Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո Հայ գրականության պրոլետարական հոսանքը ներգրավվեց սովետական գեղարվեստական մշակույթի առաջացման և զարգացման ընդհանուր պրոցեսի մեջ, դարձավ սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի լիարյուն ու բազմազան ձևերի նախադրյալներից ու աղբյուրներից մեկը:

ТЕЧЕНИЯ В АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Член-корр. АН АрмССР Эд. М. ДЖРБАШЯН

(Резюме)

Начало XX в.—один из самых сложных и богатых периодов истории армянской литературы и армянской культуры в целом. Новая армянская литература, прошедшая к тому времени почти столетний путь развития, достигла подлинной зрелости. Одна из важных проблем изучения армянской литературы 1901—1920 гг.—исследование художественных течений, методов и стилей, которые в указанное время отличались большим разнообразием и пестротой.

В статье впервые делается попытка классифицировать и охарактеризовать основные художественные тенденции этого периода, влиявшие в определенные течения армянской литературы. За основу взяты наиболее значительные явления как в восточной, так и в западной армянской литературе начала XX в. Выделяются следующие течения:

а) реалистическое направление, которое в исследуемый период подверглось некоторым изменениям, но продолжало оставаться самым

³⁸ «Նոր խոսք», Թիֆլիս, 1920, № 13: Տե՛ս նաև Զ. Հանրայան. (Պրոլետար), Բանաստեղծություններ, հատ. I, Թիֆլիս, 1926, էջ 268:

³⁹ Զ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1958, էջ 266:

широким и влиятельным в армянской литературе (Ширванзаде, Нар-Дос, Ов. Туманян, В. Папазян, Гр. Зограб, Е. Отян и др.);

б) влияние натурализма и различных упадочных течений (О. Чифте-Сараф, А. Агаронян, Рен, Кара-Дервиш, М. Манвелян и др.);

в) неоромантическое-символистское течение, которое проявилось в двух ветвях, часто соприкасающихся, но порой и расходящихся: романтической (Ав. Исаакян, Р. Севак, Р. Орберян, Д. Варужан и др.) и собственно символистской (А. Ярджаниян—Снаманто, Пинтра, В. Терян, дооктябрьский Е. Чаренц и др.);

г) пролетарское литературное течение (А. Акопян, Ш. Кургинян, Арази и др.), создавшее предпосылки возникновения и формирования социалистического реализма в армянской литературе.