

ՌՈՒՍ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԻ ԴԻՆԱՄԻԿԱՆ

Բանասիր. գիտ. դոկտոր Ս. Բ. ԱՂԱԲԱՅԱՆ

1

Հայ ժողովրդի հոգևոր կենսագրության մեջ ուսական մշակույթի, մասնավորապես գեղարվեստական գրականության փորձի թափանցման պատմությունը չափազանց հարուստ, բովանդակալից և բազմապատիվն է, այսինքն արտաքին, պարզ ընդօրինակումներից դեպի ավելի բարդ «մոդելները», դեպի ներքին խորությունները ծավալվող պատմություն է։ Ազգային գրականության մի քանի սերունդներ, դեռ XIX դարամուտից սկսած, անմիջական հաղորդակցության են գնացել ուսական պայծառ ու հզոր գրականության հետ, նաև այդ գրականությունից ստացած ներշնչանքներով հիմնավորել զարգացման ինքնուրույն ուղիները։

«Ռուսաստանում կատարված ամեն մի գրական շարժում անմիջապես արձագանքել է մեզանում, առաջ է մղել մեր գրականության անիվը, նշել է նրա համար շավիղներ և ուղիներ»¹։

Եղիշե Չարենցի քննադատական նոթերի սույն քաղվածքը միանգամայն հավաստի է ներկայացնում հայ գրականության զարգացման երկդարյա գլխավոր օրինաչափությունը։

Հայտնի է, որ ազգային հոգևոր մշակույթը, մասնավորաբար գրականությունը, իր զարգացման ընթացքում ազգային իրականության կենսական պաշարներից բացի դիմում է նաև սեփական և օտար գեղարվեստական ավանդներին, այդ երկու աղբյուրների օրգանական համադրման ուղիներով հաստատելու իր դիմագիծը։

Բնականաբար ծառանում է հայ գրականության «ռուսական կողմնորոշման» մեկնակետի խնդիրը։

Հայ գրականության, հատկապես նրա արևելյան հատվածի, «ռուսական օրիենտացիան», ինչպես մեկնաբանում են մերօրյա գրականագետներն ու փաստերով բեռնավոր բանասերները, բացատրվում է, առաջին հերթին, ռուս գրականության ամենաերևելի հատկությամբ՝ նրա կյանքային հզոր տարերքով, հասարակական պաթոսի լայնությամբ, բովանդակության խորությամբ, ժողովրդական շնչի թաթախումով։

Ռուս գրականության այս գծերը նկատի ունեն Մաքսիմ Գորկին իր նշանավոր դիֆերամբը գրելիս. «Մեր գրականությունը մեր հպարտությունն է։ Դա այն լավագույնն է, ինչ ստեղծել ենք մենք իբրև ազգ։ Գրականությունը մեր ամբողջ փիլիսոփայությունն է, նրանում դրոշմված են մեր ոգու մեծ

¹ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, Երևան, 1967, էջ 45։

թուխները... Դա այն տաճարն է, որի կառուցմանը լայն մասնակցություն է բերել ժողովուրդը»²։

Երբ ուշադիր հետևում ենք հայ-ռուսական դրական հարաբերությունների դինամիկային, այդ ընթացքի առարկայական-փաստացի մասունքներին, ամենից առաջ ընդգծվում է երևույթի այդ եզրը՝ հայոց գեղարվեստական շարժման «ռուսական մերձեցումների» կյանքային ելակետը։

Հայ գրողների աչքում ռուս գրականությունն ավելի նշանակալից և հարուստ ըմբռնում էր, քան գրականության, իբրև «գեղեցիկ դպրության» (ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ) պատկերացումը։

Դա, նախ և առաջ, կյանքի ու գործողության դասընթաց էր, բարոյական բարձր սկզբունքների ազդարարման ամբիոն, այն ասպարեզը, ուր լուծվում էին հասարակության սոցիալական առաջադիմության այրող խնդիրները։

Ռուս գրականության տարբերիչ այս առանձնահատկությամբ է բացատրվում նրա «հայկական արձագանքների» զարմանալի արագությունը, կարելի է ասել՝ սինխրոնիզմը։

Իր ազգային կյանքի զարթոնքի, իր գոյության արմատական հարցերը պատմության դատաստանին դրած ժողովրդի գրականությունը, որը բարոյական մեծագույն ուժ էր հասարակական ինքնագիտակցության մեջ, բնականաբար, չէր կարող շրջանցել ռուս գրականության հարուստ պոտենցիալը, — այն գրականության, որն իր զարգացման հիմնական ուղղություններով կոչված էր ժամանակի «անիծյալ հարցերի» լուծմանը։

Հայ գրականությունը, արդարև, ռուս գրականության հետ հաղորդակցության էր գնում այդ գրականության համար դավանաքային կշիռ ունեցող երկու մեծ հարցի՝ «ո՞վ է մեղավոր» և «ի՞նչ անել» հարցերի անկյունաքար-ձուլ։

Դարաշրջանի այդ գլխավոր հարցերի լույսի տակ հայ գրականությունը ևս «վերանայեց» իր զարգացման վաղեմի ուղղությունը, առաջին անհրաժեշտություն համարելով ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական անարդար կացության իսկական մեղավորների հայտնագործումը և ժողովրդի առաջադիմության իրական ծրագրերի հրահրումը։

Նորից-նոր նայելով ռուս դասական գրականության «հայկական արձագանքների» մեծահարուստ քարտեզին, որն ընդգրկում է Ալեքսանդր Պուշկինից մինչև Ալեքսանդր Բլոկ ձգվող տարածությունը, նշմարում ենք հետևյալ օրինաչափությունը. հայ իրականության մեջ խոր արմատներ են նետել առավելապես ժամանակի հասարակայնորեն սուր խնդիրներին անմիջականորեն արձագանքող, քաղաքացիական լայն շնչի, կյանքի խառնարանում թաթախված գեղարվեստական հուշարձանները։ Այդ իսկ օրինաչափությամբ հայ իրականության մեջ լայն հուն բացեց, օրինակ, «դոգույան ուղղությունը», որը Ն. Գ. Չերնիշևսկին իր հայտնի աշխատության մեջ համարում էր ռուս գրականության ամենաարդյունավետ և հեռանկարային ուղղությունը։

Ինչպես ռուս վաթսուականներին, հայ դեմոկրատիային ևս ոգեշնչում էր «գոգույան ուղղությանը» վիճակված փառահեղ ապագան՝ այդ ուղղությանը յուրահատուկ «խելացնոր, անհեթեթ իրականության» անհաշտ քննադատության և «փոքր մարդու»՝ անիրավված ու անարգված հոգիների կրքոտ պաշտ-

² М. Горький, Литературно-критические статьи. М., 1937, էջ 364։

պատմության հիմնական երականերով: Այդ կետերով էր Միքայել Նալբանդյանն իր «Կրիտիկայի» մեջ հիմնավորում քննադատական ուղղության (սկեպտիցիզմի) դավանանքը:

Գրականության պատմությունը տալիս է գեղարվեստական իրադրության ղուգահեռականության բազմաթիվ օրինակներ:

Հայ իրականության մեջ Պուշկինին գիտեին դեռ նրա կենդանության օրոք, Լերմոնտովի «ազատ» ու «խիղախ» խոսքը գնահատում էին նրա ծննդյան անմիջական հետքերով, Բելինսկու «Գրական երազանքների» և մյուս նշանավոր հոգևածների մտքերը գաղափարական ամուր նեցուկ էին՝ ազգային դրականության ժողովրդային շունչը հրահրելու գործում, Օստրովսկի—Շչեպկին—Դոբրոլյուբով առանցքի վրա լայն համբավի հասած թատրոնի ռեալիստական ուղղությունն ունեցավ Գ. Սունդուկյանի պես արմատական շարունակող, ցարական ինքնակալության հիմքերը խարխլող շչեդրինյան երգիծանքը և նեկրասովյան մոժիկային դեմոկրատիզմը նշանաբաններ եղան հայ մտավորականության համար, «հողի իշխանության» իրենց քննություններում հայ գյուղագիրները հիմնվում էին այսպես կոչված «նարոդնիկական» բեկտրիստիկայի յուրահատուկ պատվիրաններին: Եվ այլն, և այլն:

XIX դարի հայ իրականությունը ողողված էր ռուս գրականության գաղափարներով ու կերպարներով:

2

XX դարի սկիզբը հասարակական նոր իրադրության ոգուն համապատասխան էական «ճշգրտումներ» և «լրացումներ» մտցրեց նաև ժամանակաշրջանի գեղագիտական իրադրության մեջ:

Միանգամայն օրինաչափ էք, որ այդ կերպարանափոխությունն իր որոշակի գրոշմը դրեց նաև հայ-ռուսական գրական հարաբերությունների համակարգի վրա՝ մասնավորապես շեշտեցի տեղաշրջման առումով:

Յուրաքանչյուր նոր ժամանակ, իր բովանդակության գլխավոր ուղղության թելադրանքով, բերում է դասական ավանդների ընթերցման իր չափն ու չափանիշը, այդ ավանդներից ընտրում և ճանապարհ է տալիս որոշակի գծերի: Մինչ նախորդ հարյուրամյակում գլխավոր շեշտն ընկնում էր ռուս գրականության առաքած գաղափարական ներշնչանքների՝ ազգի «լուսավորության», ազատասիրական ղգացմունքների դաստիարակելու, անհատների «բարոյական կատարելագործման», սոցիալական նախապաշարմունքներից բեռնաթափվելու և համանման գծերի վրա, XX դարի սկզբին, այդ կենսական խնդիրներին ղուգրնթաց, վճռական կշիռ են ձեռք բերում նաև ռուս գրականությունը բնորոշ գեղարվեստական մոդելների իմաստավորումները՝ ազգային ճակատագրի նյութի հիման վրա:

Մինչ նախորդ շրջանում, օրինակ, Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գոգոլը հայ ղրականության «ուղեծիր» էին գալիս առավելապես իրենց ստեղծագործության գաղափարական նշաններով, դարասկզբին ռուս գրականության այդ դասականները, ինչպես նաև Լև Տոլստոյը, Դոստոևսկին, Զեխովը, Գորկին, Բլոկը, մյուս հայտնի գրողները երևում են նաև իրենց ստեղծագործության կառուցվածքային-ոճային-արտահայտչական հայտնագործություններով, այսինքն՝ գեղարվեստական նշաններով:

Գրականագիտության մեջ բազմիցս արդեն վկայակոչվել է Հովհ. Թումանյանի պուշկինյան-լերմոնտովյան կողմնորոշումը՝ իր իսկ հրապարակային խոստովանությունների հիման վրա:

Յուրի Վեսելովսկու հայտնի հարցաթերթիկին (1902 թ.) տված պատասխանի մեջ, իր հոգվածներում և գրույցներում Թումանյանը ոչ միայն խոստովանում է պաշտամունքի հասնող սերը «Կովկասի մեծ որդեգիրներին»՝ Պուշկինի և Լերմոնտովի հանդեպ, այլև նշում է նրանց ստեղծագործության դերը իր ձաշակի և ըմբռնումների ձևավորման մեջ: Մի կողմ թողնելով «ուղղակի ազդեցության» խնդիրը, առնչությունների համակարգի մեջ Թումանյանը առավել կարևորություն էր տալիս ներքին, հոգեկան, հաճախ աներևույթ ու անտես այն նրբաթելերին, որոնցով մի ազգի գրողները հաղորդակցության են գնում մյուս ազգի գրողների հետ:

Այդպիսին է Թումանյանի կեցվածքը Պուշկինի և Լերմոնտովի հանդեպ՝ ոչ թե «նմանողություն», այլ «ոգու հարազատություն», պաթոսի ընդհանրություն: Այդ կեցվածքը հիմք է տվել ուս նշանավոր թարգմանիչ և պոեզիայի մեկնաբան Ս. Շերվինսկուն՝ ասպարհզ հանելու Թումանյանի «անկախություն»՝ քումալյանականության, ինքնատիպ տեսությունը:

Թումանյանի ստեղծագործական «անկախություն» գրույթը ամենևին էլ նրան համաշխարհային գրականության օրինաչափություններից մեկուսացնելու փորձ չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից:

Այդ տեսությամբ ոչ թե բացառվում են Թումանյանի գեղարվեստական աշխարհի մեջ հատվող շեքսպիրյան-ռենեսանսյան, արևելյան-փիլիսոփայական, գոթեական, պուշկինյան, տոլստոյական և ուրիշ գծեր, այլ դրանով «ակունքների» լուրացման, այսինքն՝ թումանյանականության ամբողջացման պրոցեսը «ազատագրվում է» պատճենային նմանողությունների և պարզ ընդօրինակումների վերագրումներից: Հովհ. Թումանյանը ևս նախորդ մշակույթների և ընդհանուր օրինաչափությունների ծնունդ է, — նրա «կապերը» բարդ, խոր, ներքին, «անտեսանելի» կապեր են:

Այդպիսին է, օրինակ, և Տոլստոյի հետ ունեցած «առնչությունների» բնույթը: Ռուսաստանի հոգևոր կյանքի սոցիալական և հոգեբանական ձևերի բովանդակ հարստությունը մարմնացնող այնպիսի գրող, ինչպես և Տոլստոյն է, բնականաբար, չէր կարող «վրիպել» Թումանյանի տեսադաշտից:

Խնդիրը միայն այն չէ, որ իր գրույցներում Թումանյանը վկայակոչել է Տոլստոյին, ոչ էլ այն, որ ռուսական հողի մեծ գրողի մահվան տպավորության տակ գրել է իր նշանավոր հոգվածը՝ հանճարեղ մեկնաբանություններով:

Սրանք իր տեղում:

Մի ժամանակ Թումանյանի աշխարհայացքի մեջ «նշմարել» են լուկ «տոլստոյականության»՝ «քրիստոնեական անշարունակություն», միստիկական «աստվածաորոնման» հետքեր, այնինչ Հովհ. Թումանյանը աղերսներ ունի ոչ թե և Տոլստոյի ստեղծագործության թուլությունների, այլ հիմնական ուժային գծերի հետ: Հայ գրականության մեջ Թումանյանը հայտնագործեց ռևալիդմի նոր, բարձրագույն որակը, այսպես ասած «սիմբոլիզմի ռեալիզմ», որի մեծագույն կիրառողն էր և Տոլստոյը: Հենց այս կետում էլ՝ «սինթեզների» հայտնագործման կետում, Թումանյանին հարադատ էր ամենից առաջ Տոլստոյի փրլուծական, համապարփակ, ժամանակների ծայրերն իրար

բերող, կյանքի և արվեստի սահմանադժերը «ջնջող» ռեալիզմը, Տոլստոյի ռեալիզմը, որի հիման վրա իր նշանավոր հոգվածների ցիկլում Վ. Ի. Լենինը վկայեց ռուս գրականության համաշխարհային նշանակությունը:

Գրականագիտությունը, ըստ երևույթին, դեռ դառնալու է Հովհ. Թումանյանի աշխարհի «տոլստոյական գեների» քննությանը, ուստի և այդ խնդրին անդրադառնում ենք նախնական թեզիսներով:

Լև Տոլստոյի ստեղծագործության առանցքը, ինչպես հատուկ է ռեալիզմին, մարդու սոցիալական և հոգեբանական անդրադարձումների քննությունն է: Բայց, ի տարբերություն նախորդ շրջանի ռեալիստների առաջարկած «մաքուց դեպի աշխարհ» բանաձևի, Տոլստոյը հանդես եկավ «աշխարհից դեպի մաքուր» գեղագիտությամբ, ուր մարդը ըմբռնվում է ոչ թե իր «փոքրություն» տիեզերքի ու սոցիալական աշխարհի մեջ, այլ, հակառակը, իր մեծությունը, հոգեկան վիթխարի ուժով, անհուն հարադատությամբ աշխարհի ու բնության բաղմադան զրվագների հետ:

Այսպիսին է նաև Հովհ. Թումանյանի գեղագիտական կեցվածքը մարդուն՝ արժեքավորելիս, մի տեսությունն, որն, ըստ երևույթին, գրականության զարգացման ներքին օրինաչափությունների բնական ծնունդն էր: Հովհ. Թումանյանը ևս, ինչպես Տոլստոյը, դիմելով ողբերգական պատմությունների (այդպիսին են նրա բանաստեղծությունների, պոեմների, պատմվածքների, անդամ քառյակների սյուժեները), ողբերգականի բացահայտումներով իսկ մեծացնում է մարդու արժեքը աշխարհում, մարդու մեջ դիտում է կյանքի Հրաշալի Սկիզբը:

Տոլստոյական այս մեկնակետի ուղղակի շարունակությունն է Թումանյանի ստեղծագործության մյուս դոմինանտ, դարձյալ տոլստոյական թաթախում ունեցող գեղարվեստական հայտնությունը, թե ամենասովորական, ամենաշարքային մարդու հոգեկան աշխարհի ներքին ծալքերում առկա են համամարդկայնության վիթխարի պաշարներ, թե մարդը որքան մոտ է իր բնությանը և որքան հարադատ է աշխարհին, այնքան նրա էության մեջ խորն է արտացոլվում աշխարհի ամբողջականության պատկերացումը:

Թումանյանը ևս աշխարհի ամբողջականությունը փրկսոփայության կրողն է, այն փրկսոփայության, որը քանդվող, կործանվող կապերի դիմաց հռչակից աշխարհի անսասանության գաղափարը:

Թումանյան—Տոլստոյ փոխհարաբերության մյուս կետերը ևս, ինչպես արվեստին իրականության արտացոլումից բացի իրականությունը հայտնագործողի դեր վերագրելը, գրականությունը արվեստական գծերից հեռու վանելու և բնական, անպայմանական գծերով ամրացնելու դավանանքը, կյանքի շունչը գլխավոր սկզբունք հռչակելը և այլն, կարևոր դեր խաղացին հայ գրականության ճակատագրի մեջ:

Լև Տոլստոյի կողքին նշանակալից դեր ունեցան նաև Դոստոևսկու հոգե-սուղումները (հիշենք Դ. Դեմիտրևյանի 1910-ական թթ. մարդու քննությունները), չեխովյան «սովորական մանրութիւնների» գեղագիտությունը և ենթաբնագիրը (հիշենք Ստ. Զորյանի պատումները), Բլոկի խորհրդանշանները, կերպարները և գույները՝ տերյանական-չարենցյան բեկումներով, Գորկու ռոմանտիկական հերոսների, նրա «խենթ-խելառների» տարերքը՝ փափազյանական ըմբոստների արձագանքներով:

Հայ գրականության պատմության մեջ XX դարի սկիզբը հայտնի է իբրև 6 Հանդես, № 3

հին արժեքների վերադնաճատության, դարգացման նոր ուղիների տենդագին շրտնումների, ազդային գրականության համամարդկային որակի ստեղծման ժամանակաշրջան, գեղագիտական շրջադարձի, որի տեսական հիմնավորումը եղավ Վահան Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսությունը:

Այդ փաստաթուղթը, որն արտահայտում էր կյանքի հասունացած սլահանջները, վերին աստիճանի կարևոր է նաև դեպի ռուս գրականությունն ունեցած հստակ դիրքորոշման կետով: Հայ իրականության մեջ նոր «կուլտուրական հոսանքի» հրահրումը կապելով նախ և առաջ «համայն ժողովրդի ստեղծագործ ուժերի» լարման, «ժողովրդական կուլտուրայի», ազդի ներքին հոգեկան պաշարների հետ, Վահան Տերյանը միաժամանակ առաջին անհրաժեշտություն է համարում «ռուսական պարզ ու պայծառ գրականության» ներշնչանքների յուրացումը:

Հայ գրականության «հիմնական, արմատական վերածնության», նրա դարգացման «լայն ուղիների» բաղմազան «աղբյուրների» և «մղիչ ուժերի» մեջ Տերյանը առանձնացնում է ռուս գրականության վսեմ պարզության և սրտաբաց անկեղծության» ավանդույթները, իսկ դրանց բնական զարգացումն ու շարունակությունը կապում է հասարակական կյանքի հեղաշրջման հետ:

Իր դասախոսությունը նա ավարտում է հայ գրականության գալիքի հետևյալ կանխատեսությամբ. «Այդ գրականության նորաբաց ծիլերը կան, իսկ նրանց փարթամ ու գունազեղ ծաղկումը կլինի այն ժամանակ, երբ երիտասարդ Ռուսիան կթափահարի իր արծվի թևերը, երբ երկրի կենդանի ուժերը դարնան ելման ջրերի նման կշարժվեն՝ հզոր ու խնդուն»:

3

Հայ սովետական գրականության ձևավորման նախադրյալների մեջ, մի շարք վճռական ազդակների հետ միասին, էական տեղ տրվեց նաև ռուս գրականության փորձի յուրացմանը: Դասական գեղարվեստական ավանդների հախուռն բացասումից՝ դրանց խաչումից հետո, 1920-ական թթ. տեսական բաղմալիք ժխորի մեջ վերին աստիճանի «անակնկալ» հնչեց «դասականներին վերադառնալու» հրահանգը, որի համբավաբերն էր ոչ այլ ոք, եթե... «ձախ» դիրքերի վրա կանգնած Իլիշև Չարենցը, այն բանաստեղծը, որը, ինչպես հայտնի է, դավանում էր երկու աշխարհների սահմանադժի տեսությունը:

«Իասականների վերադարձի» հոգեբանության առումով ուշադրավ էր, մասնավորապես, Չարենցի այն խոսքը, որ նա կարդացել էր Հովհ. Թումանյանի րադարացիական հոգեհանդստին, Երևանում (1923 թ. ապրիլի 15-ին): Իա, ըստ էության, գրական նոր շարժման մասնակիցներին ուղղված ծրարային կոչ էր:

Դատելով այդ ելույթի բովանդակության լրագրային համառոտագրությունից³, նորագույն հայ գրականության անխափան զարգացման հեռանկարը Չարենցը պատկերացնում էր իրրև ինքնուրույն-տեղային և «օտար-ներ-

³ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1961, էջ 302:

⁴ «Նորհրդային Հայաստան», 1923, № 78:

մուծված» գեղարվեստական ավանդների, առաջին հերթին ռուսականի, համադրություն, իրրե մի այնպիսի կառուցվածք, ուր այդ երկու «ակունքները» բնական միախառնման-փոխներթափանցման ճանապարհով նպաստում են ազգային գրականության որակական նոր թռիչքին:

Նորագույն հայ գրականությունն իր դժվարին երկունքի օրերից իսկ ուներ «երկու սկիզբներ» համադրման գիտակցությունը:

Դրա հրաշալի օրինակը տվեց ինքը՝ Չարենցը, ազգային գրականության մեծ բարենորոգիչը, որի ստեղծագործության «տեղային» (ինքնուրույն) ակունքները միախառնվելով «ոչ-տեղային» (օտար) համարժեքներին, բերում են արվեստի այն որակը, որն ընդառաջ է դնում զարգացման համաշխարհային օրինաչափություններին:

Չարենցագիտության մեջ առարկայական բաղմաթիվ տվյալներով բացահայտվել են Չարենցի ստեղծագործությունների այսպես կոչված «աղբյուրները», ինչպես բանաստեղծությունների «սիմվոլիստական» (մասնավորապես բլոկյան), մայակովսկիական, եսենինյան, պուշկինյան, արձակի գոգույան («Երկիր նաիրի»), դոստոևսկիական («Երևանի ուղղիչ տնից»), «Կապկազ-թամաշայի» մայակովսկիական-մեյերհոլդյան բեկումները և այլն:

Յուրի Տինյանովը, ռուս «ակադեմիական» գրականագիտության հայտնի դեմքերից մեկը, իր «Հայնե և Տյուտչև» հոդվածում⁵ արդարացիորեն տարբերակում է ժառանգորդության երկու կերպ՝ գեներտիկական և ավանդույթային, առաջին կերպը հատկացնելով ներքին-ազգային կապերին, երկրորդը՝ միջազգային:

Չարենցի ստեղծագործության գեներտիկական ավազանը, անտարակույս, հայոց հնամենի պատմությունն է ու ժողովրդի ազգային հոգեբանությունը, դարից-դար փոխանցվող գեղարվեստական և հոգեբանական «դեները», որոնք արտահայտվել են իր Ոգու կառուցվածքում: Այդ Ոգին ոչ միայն չի խաթարվել գրական ավանդույթների շփումից, այլև ձեռք է բերել ավելի ամրություն և ավելի խորություն:

Այս առումով հայ գրականության կարևոր դրվագներից մեկն է Չարենցի պուշկինյան հափշտակությունը, որը ոչ միայն սովորական գեղարվեստական փաստ չէր, այլև արտահայտում էր արվեստի նոր բնագծերի հասարակական-ցիզագիտական հոգսը:

1920-ական թթ. վերջերից սկսած Չարենցը շարունակ մտորում էր պուշկինյան ավանդույթների շուրջը, բանաստեղծությամբ և հոդվածով արտահայտում իր ծնրադիր սերը հանդեպ Պուշկինը, գնահատականների մեջ տարիների հեռավորությունից ձայնակցելով Վ. Գ. Բելինսկուն, թե՛ Պուշկինը պոեզիան դարձրեց արվեստ:

Բանաստեղծության պատմական արժատների, ազգային նախահիմքերի հետ կարևորելով դասական հողի ներշնչանքները, Չարենցը դասական գծի մեջ մեծ դեր էր հատկացնում պուշկինյան քնարի պլաստիկային, ջինջ պարզությունը և խորությունը:

Ռուս դասական և արդի գրականության գեղարվեստական նշանների համալիրը անտարակույսելիորեն դեր է խաղում հայ գրականության առաջ ծառացած նոր խնդիրների լուծման մեջ:

⁵ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, էջ 29:

Այսպես, XX դարի մեծագույն պրոբլեմներից մեկի՝ «նահապետականության» և «քաղաքակրթության» հոգեբանական սուր զոտեմարտը արտահայտելու համար Ակսել Բակունցը դիմեց գոգոլյան ֆանտաստիկական ռեալիզմին («Պրովինցիայի մայրամուտը» — «նևսկի պողոտա»), հայ ժողովրդի հեղափոխական ինքնագիտակցությունը ներկայացնելիս Ս. Զորյանը դիմեց Մաքսիմ Գորկու «Մայրը» վեպին, նոր քնարերգության մարդկային կերտվածքն ամրացնելու համար Մահարին Մեծարենցից բացի հանդիպման գնաց նաև Եսենինի բանաստեղծական «կապույտ» տարերքի հետ և այլն, և այլն:

1920—1930-ական թթ., Հայրենական պատերազմի և հետագա տարիներին մեծ թափ են ստանում հայ-ռուս գրական կապերը՝ ոչ միայն թարգմանությունների, անհատական մերձեցումների, այլև ստեղծագործական խորացումների տեսքով: Նաիրի Զարյանը հայ գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման երևույթը նկարագրելիս դիմում է Շոլոխովի փորձին, Գ. էմինը՝ «աբեյականություն», ասել է թե բանաստեղծական «զարդանախշի» հաղթահարման խնդիրը լուծելիս դիմում է ռուս բանաստեղծների՝ Մայակովսկուց մինչև Լեոնիդ Մարտինով որոնումներին, ասպարեզ են գալիս «գրական համախոհներ-դավանակիցներ»:

Այս և բազմաթիվ այլ փաստեր վկայում են սովետական գրականությունների հոգեկան ընդհանրությունների պատմական դինամիկան, ուր ռուս գրականության դասերն անգնահատելի դեր են խաղում ժողովուրդների ազգային ինքնաճանաչման ընթացքի մեջ:

4

Ընթացիկ գեղագիտական իրադրության բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը գեղարվեստական արժեքների փոխանակման երևույթի ուժեղացումն է՝ «համաշխարհային գրականության» շրջանակներում:

Դեռ XIX դարից սկսված տեղային ինքնամոփոփածության հաղթահարման ընթացքը, շարունակաբար խորանալով, ազատագրվել է տեղայնության գծերից և արդեն գրեթե հասել է «համաշխարհայնության» կետին:

Ազգային գրականությունների փոխընթերցման և փոխադարձ հարստացման երևույթը թեև գալիս է դարերի խորքից, բայց ժամանակակից փուլում ունի իր յուրօրինակությունները:

Բանն այն է, որ ղարգացման բարձր աստիճաններում այս կամ այն ազգային գրականությունն ավելի համարձակորեն է գնում «օտար փոխառությունների», ավելի սուր կարիքով է դիմում համաշխարհային մշակույթի սննդարար «ֆերմենտներին», քան դա անում էր ղարգացման ավելի ցածր մակարդակներում:

Այս պարադոքսի բացատրությունն այն է, որ ղարգացման բարձր կետերում ազգային գրականություններին ոչ միայն չեն մտահոգում ինքնուրույնության, սեփական նկարագրի կորստյան վտանգները, այլև դրանք կարիք են զգում շփումների ավելի լայն ավազանի՝ յուրացնելու դեղարվեստի արդիական շափանիշը:

Բնավ չժխտելով ազգային ավանդների վիթխարի կառուցողական նշանակությունը, բայց խիստ քննադատելով «ազգային արմատների անվթարություն» և «ազգային մեկուսացման» անհեռանկար ու սահմանափակ տեսությունները, դեռ 1930-ական թթ. սկզբին Եղիշե Զարինցը հայ գրականության

գարգացման նոր ընթացքը դիտում էր լայն կապերի մեջ, իբրև մի այնպիսի մեխանիզմ, ուր ալգայինը մշտապես հարստանում է ժամանակակից համաշխարհային մշակույթի առաջադիմական փորձով:

Այդ դինամիկ, պատմության շարժման հետ հարստացող փորձի մեջ, բնականաբար, հիմնական և վճռական դերը տրվում է ռուս գրականությանը, որն իր փառահեղ ավանդույթներով (և՛ դասական, և՛ սովետական շրջանների) շարունակում է մնալ հայ գրականության նորագույն խմորումների աղբյուրներից մեկը:

«Աղբյուր», «ազդեցություն» և նման հասկացությունները, իհարկե, չունեն վաղեմի, նախնական բովանդակությունը՝ սկզբնաղբյուրի, ընդօրինակման: Մեր օրերում այդ հասկացությունները արտահայտում են երեւելույթի ավելի բարդ և նուրբ մեխանիզմի էությունը, հատկապես դրականության տիպաբանական օրինաչափությունները:

Դրանով ժամանակակից հայ նշանավոր գրողները երևում են սովետական բազմադր գրականության գեղարվեստական առաջընթացը մարմնացնող խոսքի վարպետների հետ միևնույն շարքում, կուլտուր-պատմական պրոցեսի նույն կոնտեքստի մեջ:

Այս առումով բնորոշ է, օրինակ, Պարույր Սևակի և Հրանտ Մաթևոսյանի յուրահատուկ «դիրքը» գեղարվեստական արդի շարժման մեջ, բանաստեղծի և արձակագրի, որոնց ստեղծագործությունը լավագույնս արտահայտում է հայրենական և ոչ հայրենական տարերքների համադրման դիալեկտիկական օրինաչափությունը:

Պարույր Սևակը դեռ գրական մուտքի օրերից այն դավանանքին էր, որ պետք է նայել XX դարի առաջավոր գեղագետների հայացքի ուղղությամբ:

Այդ դավանանքի ցուցումն էր 1942-ին գրած ծրագրային հայտնի նամակը, ուր իբրև գրական հայրենիք ներկայացվում էր հայրենական և օտար ավանդների հատման ավազանը:

Գրական հայրենիքի այդ պատկերացումը Պ. Սևակը պահպանեց իր ստեղծագործության հաջորդական փուլերում, նարեկացու, Սիամանթոյի, Չարենցի ավանդները, իր իսկ վէպայությամբ, խաչածեղով Ուիտմենի, Մայակովսկու, Պաստերնակի ավանդներին՝ յուրացնելու բանաստեղծական սինթեզների նոր աստիճանը:

Պ. Սևակի բանաստեղծություններում տարասեռ աղբյուրների խաչածեղումը իրացվում է ոչ թե «հիբրիդային» պատվաստների տեսքով, որը վերջին հաշվով մեքենայական ընդօրինակման ճանապարհն է, այլ, կարելի է ասել, «դիֆուզիայի» տեսքով, ուր տարբեր աղբյուրները վերածում են միասնորոշյալ, Պարույր-սևակյան բանաստեղծության չափազանց ինքնատիպ կառուցվածքին: Այդ կառուցվածքում աղգային ու ոչ աղգային ավանդները երեւում են և՛ շարունակականությամբ, և՛ նոստալգիկ կողմերով, ըստ այն տրամաբանության, որ ամեն մի ավանդույթ ունի երկու գիծ, մեկ զարգացման, մեկ էլ՝ հնացած նաշակի գծերը:

Ավանդույթի երկկողմանիությամբ տարբերակումով Պ. Սևակը բանաստեղծության արդիական տիպարը կառուցում է ավելի ամուր հոգեբանական հիմքերի վրա, ուր էական է, մասնավորապես, Մայակովսկու հայտնագործությունների դերը:

Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի կապակցությամբ քննադատությունը ասպարեզ է հանել տիպաբանական տարբերակներ, նրա տեղադրվածքում նշմարել է այլևայլ «աղբյուրներ», որոնց մեջ իրավացիորեն վճռական տեղը տրվում է ուսումնականության ներշնչանքներին, մանավանդ ուսուցիչի կատակերգական ուղղությանը, որի էության մասին Թումաս Մանը գրել է. «Գոգոլի ժամանակներից սկսած ուսումնականությունը կատակերգական թեքում ունի,— կատակերգական է իր ուսուցիչի, իր տառապանքի և համազգացողության, իր խորագոյն մարդկայնության պատճառով... կատակերգականի գոգոլյան էլեմենտը իրեն զգացնել է տալիս ամենուրեք... անգամ Դոստոևսկու ուրվականների կործանվող աշխարհը ներթափանցված է կատակերգական բուռն տարերքով»⁶:

Մաթևոսյանի թանձր, բնական, դինամիկ ուսուցիչը ծագումնաբանական աղբյուրներ է հայտնաբերում ոչ միայն «գոգոլյան էլեմենտի», այլև մարդուն իր ամբողջ էությամբ՝ ոգով, հոգով, մարմնով՝ «եռանկյունով», հետադադարաբանական այն ավանդույթի հետ, որը և Տոլստոյից ձգվում է մինչև ուսումնական արդի արձակը, մինչև Վ. Շուկշին և Վ. Իրսայուտին:

* * *

XIX—XX դարերում ուսումնականությունը, նվաճելով համաշխարհային գեղարվեստական շարժման գլխավոր բնագծերը, իր մարդարևություններին, արդարության և խղճի որոնումներին, ժողովրդական աշխարհի իր թափանցումներին, հումանիստական իր իդեալներին հաղորդակից է դարձրել նաև հայ գրականությանը:

ДИНАМИКА АРМЯНСКИХ ОТКЛИКОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Доктор филол. наук С. Б. АГЛАБАБЯН

(Резюме)

В статье представлены и охарактеризованы различные ступени армянских «откликов» русской художественной литературы. Если в начале XIX в. армянские писатели лишь заимствовали формы и мотивы из русской литературы, если в последующие десятилетия они обращались к идейным поискам русской литературы, то с начала XX в. до наших дней основной акцент ставится на творческом усвоении художественных структур. История армяно-русских литературных связей является еще одним наглядным подтверждением того, что национальные культуры постоянно обогащаются прогрессивным опытом мировой культуры.

⁶ Т. Манн, «Русская антология», 1921, «Литературная газета», 4 июня 1975 г.