

ԱՐԴԻԱՊԱՇՏ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԳՆԱՀԱՏՈՒԹՅԱՄԲ

Ամենևին չթերագնահատելով անցած դարասկզբներին ու դարավերջերին համաշխարհային գրականության ու արվեստի ասպարեզում սկզբնավորված և ապա ձևավորված հոսանքների ու ուղղությունների արժեքն ու կարևորությունը՝ նշեմք սակայն, որ քսաներորդ դարասկիզբն այդ տեսակետից առանձնանում է վերոհիշյալ ասպարեզներում տեղի ունեցող իրադարձությունների արտակարգ հարստությամբ, բազմագունությամբ, առատությամբ ու հակասականությամբ: Խոսքը վերաբերում է նաև հայ արվեստին ու գրականությանը, որն իր աննախադեպ զարգացման այդ բուռն շրջանում բազում թելերով սերտորեն կապված էր բոլոր այդ ասպարեզներում աշխարհում գրանցվող տեղաշարժերին: Հայ գրականության և արվեստի գրեթե բոլոր ժյուլետներն ակտիվորեն գործում էր տաղանդավոր ստեղծագործողների մի քանի սերունդ, որոնց թողած ժառանգությունն մեր ժողովրդի հոգևոր հարստության նշանակալի մասն է կազմում, և դժվար չէ պատկերացնել, թե մեր մշակույթի գանձարանն ինչ հարստությամբ կհամալրվեր, եթե այդ հրաշալի գործընթացը դաժանորեն չխզվեր եղեմնով և ապա սոցեալիզմի հաստատեստ պատնեշով չմեկուսանար աշխարհից: Արտերկրի հայ գրողներն ու արվեստագետները, ինչ խոսք, շարունակեցին տարբեր հաջողություններով մնալ համաշխարհային արվեստի զարգացման համատեքստում, սակայն նրաց և Խորհրդային Հաստատմի միջև խոր վիճ էր բացված...

Վերադառնալով դարասկզբի հոսանքներին ու ուղղություններին՝ նշեմք, որ տեսաբաններից շատերը գրեթե նույն բառերով են գնահատում այն չափանիշներն ու ձևակերպումները, որոնցով փորձել են և այժմ էլ փորձում են դասակարգել այդ հոսանքներն ու ուղղությունները, նրանց ներկայացուցիչներին. ոչ միայն ըստ արժեքների ու կարևորության, այլև ըստ այս կամ այն հոսանքի ու ուղղության պատկանելության: Թվում է, թե անցած հարյուրամյա ժամանակաշրջանը պիտի որ հստակություն մտցներ այս հարցում, սակայն մեր օրերի տեսաբանը եթե փորձի ծշտել իր իմացածն ու զգացածն այդ շրջանի արդեն կայացած գնահատությունների հետ, ապա կկանգնի խիստ տարօրինակ իրադ-

րության առաջ, երբ նույնիսկ մի հեղինակի մոտ դեմ կառնի միևնույն երևույթի չափազանց տարբեր, երբեմն էլ ժիշտ հակադիր գնահատության:

«Ժամանակակից պատմությունը շփոթեցնում է հետազոտողին ոչ միայն այն պատճառով, որ նա շատ բան գիտի, այլև՝ որ այն, ինչը նա գիտի, շատ է անկարգ, շատ է անկապ, շատ է մանրացած»,- գրել է դարասկզբի անգլիացի ծանաչված տեսաբան Քոլինգվուդը¹: Սթափ ու առավել օրյեկտիվ գնահատության համար գրեթե 100-ամյա առավելությամբ հանդերձ, այսօր 20-րդ դարի քննադատության մասին խոսելիս, ամեն դեպքում, պետք է նկատի ունենանք այդ դժվարությունը: Ահա թե ինչու արվեստի վերաբերյալ որևէ սահմանում, որևէ ընդհանրացում կատարելիս պետք է պարտադիր նկատի ունենալ այդ սահմանման խիստ մոտավոր լինելը, քանի որ արվեստի ուժն ու հմայքը երևի հենց անհատականության ու «շեղման» մեջ են: Առավել ևս իրավիճակը լրջանում է, երբ խոսքը մոդեռնիզմին է վերաբերում, որի մեջ մտնում են իրարից խիստ տարբեր սկզբունքներ որդեգրած ուղղություններ, որոնց ներսում իրենց հերթին կան բազում հակասություններ: Առաջին դժվարությունը հենց մոդեռնիզմի սահմանները որոշելու մեջ է: Ժամանակակից ռուս արվեստաբան Բորևը, օրինակ, մոդեռնիզմը բաժանում է 4 փուլի՝ նախամոդեռնիզմ, մոդեռնիզմ, ուշմոդեռնիզմ, հետմոդեռնիզմ, որոնցից առաջինի մեջ մտցնում է ճատուրալիզմը, իմպրեսիոնիզմը, էկլեկտիզմը, իսկ սիմվոլիզմը՝ ֆովիզմի, կուբիզմի, ֆուտուրիզմի և մի շարք այլ ուղղությունների հետ՝ մոդեռնիզմի մեջ²: Ավելի հաճախ հանդիպում է այն կարծիքը, որ մոդեռնիզմը 20-րդ դարասկզբից է սկսվում: Հերբերտ Ռիդը, օրինակ, գտնում է, որ բեկումը կատարվեց ֆովիզմով³, իսկ մեկ այլ, ոչ պակաս հեղինակավոր տեսաբան՝ Կուլիկովան, ֆովիզմը համարում է դեռևս մոդեռնիզմի շեմին գտնվող ուղղություն, իսկ բեկումը, ըստ նրա, կատարվել է կուբիզմով⁴: Դարասկզբի հայ գրաքննադատությունը իմպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմն ու նեոռոմանտիզմը մտցրել է մոդեռնիզմ տերմինի տակ: Ամեն դեպքում, իմպրեսիոնիզմն ու սիմվոլիզմը հեղաշրջում էին արվեստում ու գրականության մեջ և 20-րդ դարասկզբի ուղղություններն առաջ եկան կամ նրանց որոշ հատկանիշների զարգացումով, կամ նրանց հակադրվելու հետևանքով: Ասենք՝ ֆովիզմը սեզանյան օրյեկտիվիզմին ընդդիմացավ, իսկ կուբիզմը զարգացրեց Սեզանի՝ ամենի ինչի հիմքում երկրաչափական պարզ պատկերներ տեսնելու տեսությունը՝ նոր մեկնաբանությամբ: Սյուրռեալիզմը սիմվոլիստների՝ աշխարհից փախուստը փոխարինեց օրյեկտիվ աշխարհի անտեսմամբ և ենթագիտակցական հոսքի

1 Հերբերտ Ռիդ, Արդի նկարչության համառոտ պատմություն, Ե., 2002, էջ 21:

2 Տե՛ս Борев, Эстетика, М., 2005.

3 Տե՛ս Հերբերտ Ռիդ, Արդի նկարչության պատմություն, Ե., 2002:

4 Տե՛ս Куликова, Философия и искусство модернизма, М., 1974.

վրա պոեզիան կառուցելով, մինչդեռ նույն ժամանակ էլիոթը նոր կլասիցիզմի կոչ էր անում: Հենց դա էլ ևս մի անգամ վկայում է, որ այդ շրջանի արվեստը (և ինչու միայն այդ շրջանի) ամբողջությամբ հակասությունների վրա է զարգանում, իսկ այդ բոլոր հակասությունները միավորողը վերաարժեքավորող հայացքն էր, արվեստում լրիվ նոր խոսք ասելու ձգտումը: Արվեստի մարդկանց, և այդ թվում գրողների, պահանջը առաջին հայացքից նույնն էր՝ մոտենալ բնությանը, պատկերել կյանքը՝ հավատարիմ մնալով ժմարտության սկզբունքներին, գեղեցիկը փառաբանել և այլն: Սակայն տարբեր էր նրանց ժմարիտի, գեղեցիկի, ներդաշնակի և մյուս գեղագիտական կատեգորիաների ընկալումը: Փաստորեն, վերաարժեքավորումն ամենահիմքից էր սկսվել: «Ծմարտությունը ժմարտությունը չէ»-ն ամբողջ արդիապաշտ արվեստի թեզն է, սակայն որպես թեզ այն առաջին անգամ ձևակերպվել է Մատիսի կողմից», - գրում է Հերբերտ Ռիդը¹: Մատիսն ասում էր. «Գոյություն ունի մի էական ժմարտություն, որն անհրաժեշտ է դուրս բերել պատկերվող առարկաների արտաքին տեսքից: Սա միակ կարևոր ժմարտությունն է...»²: Այստեղ Մատիսը «արտաքին տեսքից դուրս բերել» ասելով նկատի ունի արտահայտչականության կարևորությունը, պատկերված առարկան պետք է դիտողի համար արտահայտի այն ամենը, ինչ հեղինակը ցանկացել է, որ այն արտահայտի: Այսինքն՝ ժմարտությունն այն է, ինչպես այն մատուցում է հեղինակը: Նույն Հերբերտ Ռիդը Գոգենին և մյուսներին հակադրում է այս տեսությանը՝ ասելով, որ նրանց մոտ «արվեստի երկը ոչ թե արտահայտչական է, այլ ներկայացնող»³: Սակայն այդ հակադրությունը, որ իմպրեսիոնիստների մոտ ձևը նպատակ չէր, իսկ ֆոլիստների և էքսպրեսիոնիստների մոտ նպատակը արտահայտությունն է դառնում, դեռևս հիմք չէ՝ հակադրելու համար իմպրեսիոնիստներին վերը նշված թեզին:

Կատեգորիաների առաջին «վերանայողներն» իմպրեսիոնիստներն ու սիմվոլիստները եղան: Ծմարիտի կատեգորիան դադարեց նշանակել որպես իրականության ժմարիտ պատկերում: Այն սկսեց ընկալվել որպես անհատական որոնման արդյունքում «ստացված» ժմարտության արտահայտություն, սակայն երկուսն էին դրանք. անհատը դեպի հոգու ներսը, խորքը շրջեց իր հայացքը և այդ ժմարտությունը ներկայացրեց կամ որոնեց օրյեկտիվ ժմարտությունն ու չբավարարվելով տեսողական ժմարտությամբ՝ փորձեց գիտական մեթոդներով դրան հասնել: Ծմարիտի գեղագիտական կատեգորիայի վերաարժեքավորման արդյունքում վերաարժեքավորվեց իրականության ու գեղարվեստի փոխհարաբերությունը:

1 Հերբերտ Ռիդ, Արդի նկարչության պատմություն, Ե., 2002, էջ 47:

2 Նույն տեղում:

3 Նույն տեղում, էջ 48:

Իմպրեսիոնիստներն ու սիմվոլիստները իրական աշխարհի օբյեկտիվ պատկերմանը երկակի մոտեցում են դրսևորում: Նրանք չիրաժարվեցին իրականությունից, նյութական-ամարկայական աշխարհից. Բողլերի, Ռեմբոյի պոեզիան նույն իրականությունն է պատկերում, ժիշտ է, երբեմն նատուրալիստական երանգներով, բայց, միաժամանակ, նրանք չեն ընդունում այդ իրականությունը որպես միակ ժշմարտություն, բացի այն՝ գոյություն ունի բարձրի, վեհի, գաղափարի աշխարհ, և արվեստի, գրականության ամաջնահերթ խնդիրն այդ աշխարհը նվաճելն է: Այս առումով, խիստ հատկանշական է Ռոդենի պարագան. նա քանդակում էր խիստ իրական, արվելի իրական ու շոշափելի դժվար է պատկերացնել, չիղեալականացնելով կերպարը, բայց այդ իրականի մեջ մտնում էին նաև կերպարի ապրումը, զգացումներն արտահայտելու հնարավորությունը: Այս միտքն է արտահայտում նաև Սեզանը, որը էմիլ Բեռնարին ուղղված նամակներում անընդհատ կրկնում էր, որ նկարչի դերը բնությանը հավատարիմ մնալն է, բնությունն ուսումնասիրելն ու խորությամբ ճանաչելը: Եվ պետք չէ ամենևին զարմանալ, որ նույն Սեզանը գրում է. «...Բնության ուսումնասիրությունը ձևափոխում է մեր տեսողությունն այն աստիճան, որ կարելի է արդարացնել անգամ համեստ ու հսկա Պիսսարոյի անարխիստական տեսությունները»¹: Իսկ մի այլ նամակում խորհուրդ է տալիս. «...մեկնեք բնությունը գլանի, կոնի միջոցով, ամեն ինչ դնելով հեռանկարի մեջ...»²: Այսինքն կարևորվում է անհատի «տեսողությունը»:

Նույնը կարելի ասել Ռոդենի դեպքում, որի համար ևս բնությանը հավատարիմ մնալը գլխավոր սկզբունք էր հանդիսանում: «Իմ միակ ձգտումը - ասում է նա - այն է, որ բնությանն անպայման մնամ հավատարիմ: Ես միայն իրականությանն եմ ականջ դնում և երբեք չեմ համարձակվում սրբագրել այդ իրականությունն ու փոփոխություններ մտցնել նրա մեջ»: Մեջբերելով Ռոդենի խոսքերը՝ հայ քննադատ Հով. Ակունյանն ընկնում է թյուրիմացության մեջ, հայտարարելով, որ Ռոդենը մեծ ռեալիստ է՝ անտեսելով նույն Ռոդենի՝ դրանից առաջ մեջբերած ինքնաբնութագրումը, որ ինքը երազող է. «Ինքն իրան երազող կոչելով հանդերձ Ռոդենը ներկայանում է խիստ և հետևողական ռեալիստ» («Գեղարվեստ», 1917, № 6, էջ 18): Խոսքը հաստատելու համար է Հով. Ակունյանը բերում Ռոդենի խոսքերը. «Վերջապես գեղարվեստի մեջ մի բան է մնում միայն. պատկերացնել, այն, ինչ արվեստագետը տեսնում է, և բնությունը գեղեցկացնելու ուրիշ միջոց չկա: Արվեստագետի աչքերը սերտ հարակցության մեջ են իր սրտի հետ և խոր են թափանցում բնության մեջ. այդ՝ իսկ պատճառով արվեստագետը պետք է հավատա միայն իր աչքերին» (էջ 20): Նույն այս խոսքերը վկայակոչելով՝ մենք կարող ենք ասել, որ նա իր տեսածն էր քանդակում, կամ

1 Պոլ Սեզան, Նամակներ, զրույցներ, Ե., 1996, էջ 58:

2 Նույն տեղում, էջ 52:

ինչպես հենց ինքն էր խոստովանում՝ իր ապրածն ու զգացածը:

Շիրվանզադեն ևս, առաջնորդվելով նույն սկզբունքով, Ռոդենին, ինչպես նաև Իբսենին, մեծ ռեալիստ էր համարում. «Մեր ժամանակի ամենահաճախեղ արվեստագետ արձանագործ Օգյուստ Ռոդենը, որ նույնպես ռեալիստ է և փնտրում է ժշմարտությունն ու նրա մեջ է միայն տեսնում գեղեցիկը, ծաղրում և հարվածում է այն կեղծ արվեստագետներին, որոնք երևակայում են, թե կյանքից և բնությունից դուրս կարող են գեղեցիկը գտնել: Նա ծաղրում է և այն քննադատներին, որոնք սովոր են ասել. «Այսինչ կամ այնինչ արվեստագետը ստեղծագործել է»: Արվեստագետների մեջ ստեղծագործություն չկա, այլ կա միայն ժշմարտության գյուտ»¹:

Փորձելով հասկանալ նոր արվեստի «դավանած» արժեքները՝ հայ քննադատությունը, իհարկե, անդրադառնում էր գեղագիտական կատեգորիաներին: Այս տեսակետից հատկանշական է Գարեգին Լևոնյանի «Էսթետիկական խնդիրներ» հոդվածաշարը, ուր նա անդրադառնում է գեղագիտական կատեգորիաների պատմական զարգացմանը, որը բերում հասցնում է մինչև 19-րդ դարի վերջ: 1917 թ. հոդվածը վերնագրելով «Բարին, ժշմարիտը, գեղեցիկը»՝ քննում է այդ երեք հիմնական կատեգորիաների ծակատագիրը, որոնցից, ըստ նրա, արվեստագետը իր համար դարավերջին պահում է միայն գեղեցիկի կատեգորիան. «Ու եթե մեր հոդվածի վերնագիրը կազմող տրիլոգիայի առաջին մասը՝ բարին անջատել էին արվեստագետները, որ իրանք մնան լոկ ժշմարտի և գեղեցկի հետ, դարավերջին էլ գեղարվեստի էության միջից համաձայնեցին դուրս հանել «ճշմարտին», որով մնաց միայն գեղեցիկը. և նրան պաշտամունքի երգեր ու ներբողներ հյուսեցին՝ Ռեոսկին, Պշիքըշևսկին, Ուայլդ, Բոդլեր: Եթե բարին ռոմանտիկ դպրոցի արվեստագետների համար անհրաժեշտություն էր ներկայանում, և նրանք իրենց երկերը միշտ և անպատճառ վերջացնում էին բարու հաղթանակով. ժշմարտի պատկերացումը իր ամբողջ մեղկությամբ նույնքան անհրաժեշտ էր ռեալիստ արվեստագետների համար, որքան էականը. անկախ գեղեցիկ թե ոչ գեղեցիկ նյութից ու պատկերավորումից, անկախ արվեստագետի տաղանդից և կարողությունից. մինչդեռ վերջին շրջանի արվեստագետները, գեղապաշտներն առաջնակարգ տեղ են տալիս իրենց երկերի մեջ ո՛չ բարուն, ո՛չ ժշմարտին, այլ գեղեցկին» («Գեղարվեստ», 1917, № 6, էջ 9): Իհարկե այս ձևակերպումով Լևոնյանը նկատի ուներ մոդեռնիզմի՝ մաքուր գեղարվեստի սկզբունքը, ասել է թե, այս դեպքում և՛ Շիրվանզադեն, և՛ Լևոնյանը ծայրահեղության մեջ էին ընկնում՝ բացարձակացնելով միայն մի կատեգորիան: Գեղագիտական կատեգորիաների՝ Լևոնյանի այդպիսի հստակ բաշխումը՝ բարին՝ ռոմանտիզմին, ժշմարիտը՝ ռեալիզմին, գեղե-

1 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Ե., 1955, էջ 477:

ցիկը՝ մոդեռնիզմին, իհարկե խիստ սուբյեկտիվ էր, և այս առումով Շիրվանզադեի գայրույթը կարելի է հասկանալ: Գ. Լևոնյանը 1913 թ. «Գեղարվեստում»՝ «Իդեալիզմ, ռեալիզմ, սիմվոլիզմ» հոդվածում, իսկ ապա 1917 թ. «Մշակում»՝ Շիրվանզադեի «Ավերակների վրա» դրամայի ներկայացման գրախոսության մեջ, հավատարիմ մնալով իր սկզբունքներին, գրում էր. «Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ծշմարիտը, ասում են ռեալիստ արվեստագետները - կյանքի գույները մենք վերաստեղծում ենք այնպես, ինչպես որ կա կյանքն ինքնին իր լավ ու վատ կողմերով, իր գեղեցիկ և տգեղ գույներով» («Մշակ», 1917, №11)»: Շիրվանզադեն պատասխանում է նրան «Ախալ ըմբռնում» խոսուն վերնագիրը կրող հոդվածով, որտեղ չի համաձայնվում ռեալիզմի մեջ գեղեցիկի և ծշմարիտի հակադրման հետ՝ «Ծշմարտությունից դուրս» մենք գեղեցկություն չենք ընդունում»: Ավելին՝ ժխտում էր Լևոնյանի կարծիքը, ըստ որի՝ արվեստի նպատակը գեղեցիկը ստեղծելն է, և իր միտքն հաստատելու համար օրինակ է բերում Բոդլերին. «Ես հուսով եմ, որ պ. Գ. Լ.-ն լսած է, որ անցյալ դարի միջին տարիներում Ֆրանսիայում եղել է մի բանաստեղծ՝ Շառլ Բոդլեր անունով, «Fleurs du mal»-ի նշանավոր հեղինակը, որ այնքան խոշոր ազդեցություն է ունեցել ի միջի այլոց մեր մեծատաղանդ Սիամանթոյի վրա: Այդ մարդը, որ եղել է սիրահար գեղեցիկ երկնքի, փայլուն աստղերի, հոտավետ ծաղիկների, ունի մի խոր հոգեբանական երգ, ուր նա նկարագրում է մի նախկին գեղեցկուհու նեխած, որդերով ու ծանձերով ծածկված, ժահրոտ դիակը, եթե չեմ մոռացել, հենց դաշտի վրա, ծաղիկների մեջ: Պատկերը վերին աստիճանի սոսկալի է և տգեղ, բայց տգեղ միայն գեղարվեստի մասին մատկերության չի պատկերացում ունեցողի համար...»¹: Գրականագետ Թ. Գալստյանը, անդրադառնալով այս բանավեճին, ըստ ամենայնի վիճելի միտք է արտահայտում, գտնելով, որ նրանք երկուսն էլ, ըստ էության, նույն դրույթն են պաշտպանում՝ պարզապես տարբեր կերպ ըմբռնելով նույն երևույթը. «Եվ այսպես՝ ծշմարտության (նույնիսկ տգեղ ծշմարտության) պատկերումը արվեստում գեղեցիկ է: Եվ Շիրվանզադեն, և՛ Լևոնյանը համաձայն են այս մտքի հետ: Սակայն եթե Շիրվանզադեն գտնում է, որ ծշմարիտը արվեստի մեջ գեղեցիկ է, որովհետև այն ծշմարիտ է, այսինքն՝ համապատասխանում է իրականությանը, ապա ըստ Լևոնյանի՝ ծշմարիտը արվեստում գեղեցիկ է, որովհետև այն արվեստում է, այսինքն՝ արտահայտված է արվեստի միջոցներով, ստացել է գեղագիտական քնույթ»²:

Իմ խորին համոզմամբ, նրանց երկուսի կարծիքներում՝ նույնականության արմատներ և հաշտության եզրեր փնտրելը իզուր և անարդյունավետ աշխատանք է, որովհետև նրանք լիովին հակառակ սկզբունքներ էին պաշտպանում.

1 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Ե., 1955, էջ 479:

2 Թ. Գալստյան, Գրեթե Լևոնյանը և նրա «Գեղարվեստ» հանդեսը, Ե., 1979, էջ 145:

մեկը ռեալիզմի հիմքերից էր հանդես գալիս՝ պաշտպանելով ժշմարտության ռեալիստական ըմբռնումը, մյուսը փորձում էր ցույց տալ, որ ռեալիզմը իր շրջանն ավարտել է, և նոր խոսք ասելու հերթը նոր ուղղություններինն է. «Սակայն ռեալիզմը մոտենում է իր կատարելագործության,- գրում է Գարեգին Լևոնյանը,- քանի իլյուզիայի է մոտենում, այնքան ավելի իր «վերջին խոսքն» է ասում, իր կարապի երգը երգում, որովհետև իլյուզիայից դեմը այլևս գնալու տեղ չկա» («Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 12):

Այլևայլ կատեգորիաների հետ միասին նոր արվեստը տակնուվրա է անում նաև ներդաշնակության հին, տեսության մեջ արդեն իր ձևակերպումը գտած ըմբռնումը: Տակնուվրա անելով այդ հինը՝ այդ «ավերածությունների» մեջ իրենց հասցեագրված մեղադրանքներից նրանք փորձում էին պաշտպանվել՝ ապացուցելով, որ ձևական և բովանդակային փոփոխությունների հետ միասին, բնականաբար, փոխվում են նաև ներդաշնակության պատկերացումները: «Մեզանում քննադատում են կողք-կողքի դրված անխառն գույները: Այս ասպարեզում մենք ականա հաղթողներ ենք դառնում՝ բնության հզոր օգնությամբ, բնություն, որ այլ կերպ չի գործում», - գրում է Գոգենը: Նրան մեղադրում էին իր գույների համար, ներդաշնակությունը խախտելու մեջ, սակայն նա ինքը հանդես է գալիս որպես ներդաշնակության ջերմ պաշտպան. «Ի միջի այլոց, գեղանկարչի զգացողությունը հենց բնական ներդաշնակությունն է: Երգիչների նման՝ նկարիչները երբեմն կեղծ են երգում, նրանց աչքը չի զգում ներդաշնակությունը: Ավելի ուշ, ուսումնասիրության շնորհիվ, բացահայտվում է ներդաշնակության մի ամբողջ մեթոդ, եթե իհարկե դրանով զբաղվում ես ոչ այնպես, ինչպես ակադեմիայում և մասնավաճառ արվեստանոցներում»¹: Կանդինսկին 20-րդ դարասկզբին իրողությունը լիովին գիտակցողի և տեսաբանի հայացքով կարողացավ ավելի ծշգրիտ գնահատել իրողությունը. «...ինքնըստինքյան պարզ է, որ ձևի և գույնի անհամապատասխանությունը չպետք է դիտվի իբրև «աններդաշնակ» մի բան, ընհակառակը, այն պետք է ընդունել որպես նոր հնարավորություն, հետևաբար՝ նաև ներդաշնակություն»²:

Երբ խոսում ենք արդիապաշտ արվեստի և գրականության մասին, չենք կարող անտեսել իմպրեսիոնիզմն ու սիմվոլիզմը, քանի որ շատ երկրներում այն դրսևորվեց դարասկզբին, ինչպես ասենք, Ռուսաստանում: Ֆրանսիան, մի քայլ շուտ սկսելով, տարբեր երկրներից իր մոտ «հավաքեց» նորի սիրահար արվեստագետներին: Դարասկզբին՝ Ֆրանսիայում արդեն խորությամբ արձատավորված նոր արվեստի ուղղություններն ու հոսանքները հիմք և փորձ դարձան մյուս երկրների համար: Եվ մոդեռնիստական շարժումը եթե դարասկզբին էր սկսում թափ առնել տեղերում, ամեն դեպքում նրանք չէին

1 Պոլ Գոգեն, Նոա Նոա, Առաջ և հետո, հոդվածներ, մամակներ, Ե., 1994, էջ 107:

2 Կանդինսկի Վ., Հոգևորն արվեստում, Ե., 2000, էջ 69:

կրկնում Ֆրանսիայում նախորդ կես դարում կատարվածը, այլ այն անցնում էին՝ 20-րդ դարին բնորոշ նոր երևույթները ներառելով դրա մեջ:

Հայ մամուլը, հայ արվեստագետն ու քննադատը դարասկզբին ակտիվորեն հետաքրքրվում էին աշխարհում կատարվող ամեն ինչով և հատկապես գրական գործընթացներով: Մամուլը լայնորեն անդրադառնում էր թե՛ հարևան երկրների (Վրաստան, Պարսկաստան, Թուրքիա, Ռուսաստան) և թե՛ եվրոպական երկրների արվեստին ու գրականությանը: Օրինակ, դեռևս 1897 թ. Շիրվանզադեն, անդրադառնալով «Կովկասի հինգերորդ պատկերահանդեսի»-ն, խիստ բացասական է արտահայտվում իմպրեսիոնիզմի մասին. «Մի խումբ երիտասարդներ, տոգորված գրականական փառք վաստակելու փափագով, չեն կարողանում մուտք գործել Փարիզի ամսագրերի կամ լրագրերի խմբագրատները: Վշտացած այս արհամարհանքից, նրանք կազմում են մի տեսակ շրջան և պարբերաբար ժողովներ ունենում Փարիզի կաֆեներից մեկում: Կամենալով անպատճառ իրենց վրա ուշադրություն դարձնել, փառամուլները հրատարակում են գրականական նոր ուղղություն: ...Հասարակությունը նախ սկսում է ծաղրել, ապա լուրջ ուշադրություն դարձնել: Ասենք, ծաղրը այսօր էլ շարունակվում է, բայց դեկադենտներն այնքան են երես առել, որ գրականությունը ստիպված է նրանց հետ հաշվի մտնել: Նրանց համարձակությանը նպաստում է և այն հանգամանքը, որ Ձուլայի մատուրալիզմը արդեն ձանձրացրել է նորամուլ ֆրանսիացիներին, որոնք այժմ ծարավ են գրականական մի նոր հոսանքի...»¹: Նոր հոսանքների և ուղղությունների հանդեպ Շիրվանզադեի ընդգծված բացասական վերաբերմունքից ավելի՝ հետաքրքիր է այն փաստը, որ մեր դասականը շատ պարզ ու հստակ ձևակերպել է այդ հոսանքներից շատերի նկարագիրն ու էությունը, ինչը վկայում է, որ խորությամբ գիտեր այն, ինչի մասին գրում էր ու խոսում, նույնիսկ եթե մերժողական էր տրամադրված: Ինչևէ՝ Շիրվանզադեն ժխտում էր բոլոր մոդեռնիստներին: Նա ընդունում էր, որ առանձին անհատներ կարող են մեծ արժեքներ ստեղծել և ստեղծել են, բայց նրանք հեռու են մնացել ծայրահեղություններից, հաղթահարել են նրանց «տեսական ձևակերպումները», ինչպես դեկադենտների առիթով ինքն է ասում. «Կային նրանց շարքերում և տաղանդներ, բայց այժմ, այլևս նրանք դեկադենտներ չեն կոչվում, այլ արտիստներ: Տաղանդն է, որ գնահատվում է, և ոչ արվեստական կերպով կամ քմահաճույքով հորինված ուղղությունը: Մոնեն և Մանեն այսօր անցել են ֆրանսիական նշանավոր գեղարվեստագետների շարքը ոչ նրա համար, որ այնքան բարձրացրին իմպրեսիոնիզմը, այլ որովհետև նրանց վրձինը օժտված էր երկնային հրով»²: Վերլեմինից զատ՝ բարձր գնահատականի են արժանանում նաև Բոդլերը, Հաուստ-

1 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Ե. 1955, էջ 215:

2 Նույն տեղում, էջ 294:

մանը, Մ. Սարյանը, Սիամանթոն:

Հետաքրքիրն այն է, որ այդ շրջանի մամուլը, խոսելով նոր հոսանքների և ուղղությունների մասին, առավել, քան գրականությանը, մեծ տեղ էր տալիս արվեստի մյուս ժյուղերին, մասնավորապես նկարչությանը և հետո միայն խոսակցությունը թեքում դեպի գրականություն՝ եզրահանգումները տարածելով նաև գրականության վրա: Մեր կարծիքով պատճառն այն է, որ նորացման հաջող կամ անհաջող փորձերը շատ ավելի նկատելի ու շոշափելի էին կերպարվեստում, շատ ավելի վառ էին արտահայտված նկարչության մեջ, քան թե գրականության: Այս տեսակետից խիստ օրինաչափ ենք համարում, որ վառ արտահայտված արձակագիր Շիրվանզադեն սրտին չափազանց մոտ էր ընդունում կերպարվեստում ընթացող նորարարական շարժումները՝ բազմիցս անդրադառնալով այդ նյութին: Նա մոդեռնիզմին անդրադառնում է նաև Փարիզից 1908 և 1910 թթ. և Մոսկվայից 1914 թ. գրած նամակ-հոդվածներում: Նկարչության և քանդակագործության ցուցահանդեսների ու թատերական ներկայացումների մասին նրա կարծիքն ու վերլուծությունները շատ ինքնուրույն են և շատ տարբեր ֆրանսիացի քննադատների կարծիքից, նա չէր ծանաչում ոչ մի հեղինակություն և վստահում էր միայն՝ սեփական ճաշակին: Անկախների 1908-ի ցուցահանդեսի մասին նա խիստ բացասական է խոսում՝ այն համարելով բարբարոսություն, որտեղ գեեհկությունն է իշխում: Նույն թվականի «սալոնների» ցուցահանդեսների վիճակը ևս տխուր է համարում՝ գտնելով, որ արվեստի գործեր միայն ավագներն են ստեղծում. «Չմայելով ընդհանուրի տխուր տպավորությանը, երկու սալոնների մեջ ևս կարելի է գտնել գործեր, թվով մի քանի տասնյակ, որոնք ծշմարիտ ստեղծագործություններ են: Սակայն այդ գործերը մեծ մասամբ պատկանում են հին վարպետներին: Երիտասարդների մեջ առայժմ խոշոր ուժեր չեն նկատվում: Ուժեր, որ կարողանային փոխարինել ծերերին ու վախճանվողներին: Սակայն նորագույն ստեղծագործության ապիկարությունը մի տխուր փաստ է ոչ միայն նկարչության և արձանագործության այլև գեղարվեստի բոլոր ժյուղերի, նաև գեղեցիկ գրականության և մանավանդ դրամայի վերաբերմամբ: Քսաներորդ դարը, ըստ երևույթին դեռ շուտ չի ասելու իր խոսքը: Սպասենք, գուցե մերձավոր ապագան ավելի մխիթարական լինի, քան ներկան, որի «նորագույն դպրոցներ» կոչված հավակնությունները այն-քան ապիկար դուրս եկան...»¹:

Այն նույն շրջանում, երբ երիտասարդներն էին ուշադրության կենտրոնում, երբ նրանք իրենց համարձակությամբ ու նորարարության ձգտումով, իրենց ֆանտաստիկ երևակայությամբ ու էքսպերիմենտներով ցնցել էին աշխարհը,

1 Նույն տեղում, էջ 367:

Շիրվանզադեն ոչ միայն ժխտում էր երիտասարդների դերը, այլև շարունակում էր հույս կապել նրանց խելքի գալու հետ և 1910 թ. «Նամակներ Փարիզից» հոդվածներում հույս է հայտնում, որ նրանք քիչ-քիչ ետ են կանգնում ամմիտ ձևերից, և մոդեմիզմն իր տեղը զիջում է ռեալիզմին. «Սխալ հասկացված սիմվոլիզմը և այլանդակ ըմբռնված իմպրեսիոնիզմը տեղի են տալիս առողջաբեր և ամենափրկիչ ռեալիզմին: Վերջապես, արվեստի այդ արքշիռ պաշտոնյաները սկսել են հասկանալ իսկական սիմվոլիզմն էլ, իմպրեսիոնիզմն էլ, որ կյանքի արվեստական ուսերի վրա մարդկային գլուխ դնելով, կամ մի աքաղաղի Նիցշեի լեզվով խոսեցնելով չի կարելի սիմվոլիստ լինել, որ մարդու և միմիայն մարդու, որ բնության, միմիայն բնության մեջ է ամփոփված կյանքի բարձրագույն խորհուրդը»¹: Գիշտ է մեկնաբանում Շիրվանզադեի խոսքերը գրականագետ Ս. Սարինյանը. «Սխալ ըմբռնված» հասկացության ենթիմաստում կարելի կռահել, որ Շիրվանզադեն չէր բացասում այդ ուղղությունների գեղագիտական կառուցվածքն առհասարակ, այլ մերժում էր այն ծայրահեղությունը, ուր ամեն մի շարժում վերածում է իր հակադրության»²: Արդեն ծանաչում ունեցող մոդեմիստների անունները նրան այդպես էլ ոչինչ չասացին, նա այդպես էլ չփորձեց հասկանալ նրանց արվեստը: Նա ոչ մի կերպ չընդունեց ու չհաշտվեց դարասկզբի նորարարների, ու փորձարարությունների հետ, չհամաձայնվեց այն մտքի հետ, որ որոնման ժամանակ է ծնվում ճշմարտությունը: Իհարկե այդ ուղղություններից բոլորը չէ, որ մեծ անուններ տվեցին, մեծ անունները, որ սկսեցին այս կամ այն ուղղության անվան տակ, հետագայում հեռացան նրանցից, սակայն դա նրանց որոնումների կարևոր փուլն էր: Անրի Մատիսին Շիրվանզադեն անվանում է շառլատան՝ չհամոզուժելով նրա՝ իրականության դեմ մեղանչելը. «Ես տեսա նրա գործերը և այսօր էլ զգվանքս չեմ կարողանում զսպել: Գույների այնպիսի բարբարոսական խառնուրդ ես երբեք չէի տեսել նույնիսկ «անկախների» ցուցահանդեսում: Ծառը կարմիր, ստվերը կապույտ, գլխարկը մափի գույն, շվաքը կնոջ ձակատի վրա կանաչ, քթի փոխարեն գետնախնձոր, ոտների փոխարեն երշիկներ, աչքերի փոխարեն այլանդակ փոսեր, կարմիր հոնքեր, կարմիր ատամներ. ոչ մի ֆիզիկական օրենքների ծանաչողություն և հասկացողություն:

Եվ այդ մարդն այսօր միլիոններ է վաստակում յուր ծարափկության շնորհով. նա գտել է հիմարներին և ապուշներին շահագործելու գաղտնիքը՝ մոդեմիզմ: Ֆրանսիացի քննադատները բացարձակ ծաղրում են նրան»³:

Սակայն միայն Շիրվանզադեի հոդվածներով միակողմանի կլիներ պատկերացումը, ուստի հետևենք այդ շրջանին անդրադարձած քննադատների

1 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Ե., 1955, էջ 362-363

2 Ս. Սարինյան, Հայոց գրականության երկու դարը, հ. 2, Ե., 1989, էջ 194:

3 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Ե., 1955, էջ 363:

ներկայացրած փաստերին. 1905 թ. «Անկախների» աշնանային ցուցահանդեսում ինքնատիպ նկարներով հանդես է գալիս կոլորիստ-արվեստագետների խումբը (Անրի Մատիս, Մոիս Վլամինկ, Անդրե Դեմեն և ուրիշներ), որի պարագլուխն էր Անրի Մատիսը, որն ի սկզբանե աչքի էր ընկել իր ինքնատիպությամբ, գույնի և գծի համարձակ համադրություններով (նա 1907-ին ֆովիստներից հեռացավ, նրանց ժայռահեղություններից հրաժարվեց և ստեղծեց իր ոճը): Նրանք իրենց համարձակությամբ մեծ տպավորություն են թողնում, հաջորդ՝ 1906 թ. ցուցահանդեսի հետևանքը լինում է այն, որ քննադատների կողմից նրանք ստանում են ֆովիստ՝ գիշատիչ, անունը: 1908-ին ֆովիզմը որպես ուղղություն դադարում է գոյություն ունենալ. նրա օժտված հետևորդներին չի բավարարում այլևս իրենց ստեղծած շրջանակի սահմանափակությունը: 1908-ին ձևավորվում է կուբիզմը, որն իր գոյությունը պահպանում է մինչև 1912 թ.¹: Եվ այդպես իրար զուգահեռ ստեղծվում ու մարում են մանր ու մեծ հազար ու մի ուղղություններ: Չուգահեռ շարունակում էր տիրապետող մնալ իմպրեսիոնիզմը: Փաստորեն Շիրվանգադեի հույսերը, որ արվեստը կվերադառնա ռեալիզմին, ոչ մի հիմք չունեին:

Ավելորդ չենք համարում կրկնել, որ անկախ նրա վերաբերմունքից՝ գնահատելի է Շիրանգադեի այդպիսի տեղեկացվածությունը ժամանակակից արվեստի անցուդարձից: Իսկ բացասական վերաբերմունքը կարելի է հասկանալ. նախ իր ռեալիստ գործի սկզբունքներին լրիվ դեմ էր նոր արվեստը, և երկրորդ՝ այդ ցուցահանդեսներում այնքան էր շատացել նկարիչների թիվը, որ շատ դժվար էր արվեստի ճշմարիտ գործերը նկատել այդ բազմության մեջ, նույնիսկ նրանց համար, ովքեր դրական էին տրամադրված նրանց նկատմամբ:

Դարասկզբին, արդի պրոցեսների նկատմամբ ակտիվ հետաքրքրությունից բացի, նկատվում էր նաև սեփական «ունեցվածքի» հանդեպ մեծ հետաքրքրություն, սկսում են խորությամբ ուսումնասիրել իբրև ժամանցություն իրենց փոխանցված ամբողջ մշակութային պաշարը: «Գեղարվեստի», «Անահիտի», «Մեհյանի», «Նավասարդի» և մյուս հանդեսների էջերում լույս են տեսնում ծանրակշիռ ուսումնասիրություններ՝ նվիրված հայկական երգին, բանաստեղծությանը, ծարտարապետությանը, նկարչությանը: Գարեգին Լևոնյանը «Ներածություն հայոց գեղարվեստի պատմության» ուսումնասիրության մեջ ներկայացնում է հայկական մշակույթը և այն աշխատանքները, ուսումնասիրությունները, որ կատարվում են արվեստի տարբեր ժյուղներում: Դարասկզբին պեղումներ են կատարվում Հայաստանի տարբեր վայրերում,

1 Տե՛ս Куликова, Философия и искусство модернизма, М., 1974, Հերբերտ Ռիդ, Արդի նկարչության համառոտ պատմություն, Ե., 2002:

որոնց շնորհիվ հայտնաբերվում են պատմական Հայաստանի զարմանալի հարստությունները: 1900 թ. էջմիածնի միաբան Խաչիկ վ. Դակյանը սկսում է պեղումներ կատարել Չվարթնոց եկեղեցու առապարների շրջակայքում և մինչև 1904 թ. միայնակ, սեփական ջանքերով հանում է 7-րդ դարում Ներսես Գ. Տայեցու կառուցած հոյակապ տաճարի ամբողջ հիմնական կառուցվածքը: 1904 թ. Պետրոգրադի համալսարանի պրոֆեսոր Ն. Մառը տասնամյակների ընդմիջումից հետո վերսկսում է Անիի պեղումները: Նրան է միանում հայ երիտասարդ ծարտարապետ Թորոս Թորոմանյանը: Այնուհետև Մառը ուսումնասիրություններ է կատարում Արարատյան դաշտում, Շիրակում, Վասպուրականում՝ «անդադար երևան բերելով հայոց պատմական կյանքին և գեղարվեստին վերաբերող նորանոր գանձեր» («Գեղարվեստ», 1917, № 6, էջ 31): Այնուհետև Լևոնյանը հանգամանորեն ներկայացնում է հայ ծարտարապետության մինչ այդ հայտնաբերված բոլոր խոշոր շինությունները՝ դրանք բաժանելով 3 խմբի՝ մինչև 7-րդ դար, 7-9-րդ դարեր, 9-րդ դարի կեսերից մինչև 13-ի վերջը:

Տպագրվում են մեծ թվով ուսումնասիրություններ՝ նվիրված հայկական միջնադարյան մանրանկարչությանը: Երգի ասպարեզում մեծ աշխատանք է կատարում Կոմիտաս վարդապետը, որի կատարած աշխատանքը, արդյունավետ գործունեությունը բարձր էր գնահատվում բոլորի կողմից: Ուսումնասիրվում են նաև հայ հին գրականությունն ու բանահյուսությունը, բազում հոդվածներ ու աշխատություններ են լույս տեսնում նաև այս թեմաներով: Գրական ժառանգության ուսումնասիրության մեջ իրենց լուրջ ներդրումն ունեն Ա. Չոպանյանն ու Գ. Լևոնյանը իրենց հանդեսներով հանդերձ:

Ամենևին պատահական չէին անցյալի արժեքների նկատմամբ այդ խիստ աշխուժացած վերաբերմունքն ու հետաքրքրությունը: Գրականության պատմության մասնագետների վկայությամբ, սեփական ժողովրդի վաղ անցյալում ստեղծած արժեքները նորովի գնահատելու տրամադրություններ են առաջացնում հատկապես այն շրջանում, երբ արվեստի ու գրականության ասպարեզներում կայացման ձանապարհ բռնած նոր սերունդը փորձում է գնալ կտրուկ փոփոխությունների՝ իր անմիջական նախորդների ստեղծագործական որոնումներն ու ձեռքբերումներն համարելով սպառված ու ժամանակավրեպ: Այս առումով գրեթե օրինաչափության է վերածվել այն հանգամանքը, որ այս իրադրության մեջ նոր հոսանքների ուղղությունների ներկայացուցիչները սուր, երբեմն անհաշտ բանավեճերի մեջ են մտնում իրենց անմիջական նախորդների և նույնիսկ «ավանդապահ» ժամանակակիցների հետ, և այսպես ասած, համախոհներ որոնում ու ձգտում գտնել խոր անցյալում: Ահա թե ինչու վերը նշած ուսումնասիրություններով ոգևորված՝ շատ հայ մտավորականներ դրանց հիմքի վրա էին առաջարկում կառուցել հայ արվեստի ու գրականության «վերնաշենքը»: Ատրուշանը գրում էր. «Մեր գրականության խոշոր

գարկ մը կրնանք տալ, եթե գաժառական անժանոթ հեքիաթներուն հատուկ ուսումնասիրություններ ընկերենք. ունինք առասպելներ, անոնք գրի առնելու ենք, որոնք հետո գրագետ հայ վիպասանին վիպասանության մյուս կըլլան: Պ. Սմբատ Դավթյան թրքահայ գաժառներուն հուն գրականությունը իր Բյուրակն շաբաթաթերթով շատ լավ մշակեց...» («Շանթ», 1911, № 3, էջ 61):

Այս նույն համատեքստում պետք է դիտարկել նաև Հակոբ Օշականի նկատառումները, որոնք նա ձևակերպել է «Հայաստանյայց գրականություն» հոդվածում, ուր նա մասնավորապես նշում է. «Անհատը մեծ է, երբ անոր մեջ կրնան նայիլ, որպես հայրիկի մը մեջ, տրված ցեղի մը բոլոր ընծայությունը, առանց խեղաթյուրելու իրենց դիմագծային ճշդությունը...» («Մեհյան», 1914, № 3, էջ 38): Մեր միտքը հաստատող ևս մի մեջբերում այդ նույն հոդվածից. «Հայաստանյայց գրականությունը հրավեր մըն է ցեղին գավակներուն: Հրավեր մըն է ան դեպ ի այն ավերը, դեպի այդ տարածություններն ու բարձրությունները ուր դարավոր ընտելացման մը հետևանքով ցեղը ինքզինքը ավելի համարձակ, իր հաճույքներուն մեջ ավելի սրտագեղ ու տառապանքին ատեն ավելի երկյուղած ու տրոփուն կը գտնեն» (էջ 39): Ի վերջո Հակոբ Օշականը գրում է. «Մեզի կսպասեն մեր դաշտերուն վրա անտես երագի մը պես շղարշված բոլոր անանուն եղերերգությունները, որոնք մեր գեղջուկներուն շրթունքներէն վեր կը վազեն» (էջ 40):

Ընդհանրացնելով ասեմք, որ գլխավոր հատկանիշը, որով կարող ենք բնութագրել դարասկզբի հայ գրականությունը, լայն, ընդգրկուն, արժևորող հայացքն է, որը սկեռված էր թե՛ անցյալի խորքերը, թե՛ ներկային և թե՛ աշխարհում կատարվող փոփոխություններին ու նորություններին: Եվ բնական է, որ հայ արվեստն ու գրականությունը դիտվում էին համաշխարհային արվեստի ու գրականության համատեքստում, այդ սկզբունքով վերանայվում էին անցած փուլերը, նշվում բացթողումներն ու թերությունները և արդի գրականության առջև դնում լրիվ նոր պահանջներ՝ ստեղծել արվեստի ճշմարիտ գործեր, զգալ ժամանակի շունչը և ետ չմնալ, լիարժեք ինտելեկտով այդօրվա համաշխարհային արվեստին, այնտեղ իր ուրույն դիմագծով պատշաճ տեղ ունենալ:

19-րդ դարում հայ գրականությունը բավականին հետաքրքիր զարգացումներ էր ունեցել, և ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի ներկայացուցիչները գեղարվեստական լուրջ արժեքներ էին ստեղծել: Եթե հայ բանաստեղծությունը ուներ ավանդներ ու շարունակում էր բնական հունով զարգանալ, գեղարվեստական արձակի մշակույթը, կարողանալով սկիզբ առնել ու ձևավորվել միայն 19-րդ դարում, տաղանդավոր անհատների շնորհիվ արագ կազմավորվեց: Հատկապես ռեալիզմի ներկայացուցիչներն արդեն եվրոպական բարձր ու համարժեք չափանիշներ էին դնում մայրենի գրականության առաջ: Փոքր

արձակում և պոեզիայում հայ գրականությունը շոշափելի, լուրջ ու մնայուն նվաճումներ ունեցավ: Դարավերջին հայ ռեալիստները մեծ ոգևորությամբ ընդունեցին էմիլ Զոլային ու նրա նատուրալիզմը և ընդհանրապես այդ ուղղության մյուս երևելի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունները: Շիրվան-զադեն հոդվածներում մեծ հիացմունքով է խոսում Զոլայի մասին, 1902-ին Զոլայի մահվան առիթով «Մուրճում» ծավալուն ուսումնասիրություն է տպագրում Ավետիս Ահարոնյանը: Գործն այնտեղ հասավ, որ նատուրալիզմի որոշ երանգներ ու շորշոփներ իրենց զգացնել տվեցին մեր գրողներից մի քանիսի գործերում (Շիրվանզադե, Երուսան):

Փաստորեն հաջորդ տրամաբանական քայլը պետք է լիներ սիմվոլիզմի ու իմպրեսիոնիզմի սահուն ու բնականոն մուտքը հայկական գեղարվեստ: Եվրոպայի հետ զնալով մեծացող շփումներն ու ստեղծագործական առնչությունները մեծ թափ հաղորդեցին հայ գրականության զարգացմանը: Եվրոպայում, Ռուսաստանում կրթություն ստացած հայ արվեստագետների երիտասարդ սերունդը ցանկանում էր եվրոպական արվեստին զուգընթաց քայլել, առաջնորդվել այդ արվեստին համապատասխանող չափանիշներով: Այնպես որ որոշակի ճշմարտություն կար այն հաճախ հնչող կարծիքի մեջ, որ դեկադենտական ուղղությունները հայ գրականության բնական զարգացման արդյունք չեն և հայ իրականության հետ կապ չունեն: Սակայն երիտասարդ մտավորականությունն իր պահանջները թելադրեց. «Այժմ մեզանում ծագում է մոր ինտելիգենցիա - դեռևս շատ սակավաթիվ է այն և անկազմակերպ, դեռևս ցրված է ու մասամբ բաժան, սակայն ընդհանուր գծերով այդ ինտելիգենցիան մոտ է ռուս առաջավոր դեմոկրատ ինտելիգենցիային - նույն իդեալներով է ապրում և նույն իդեներն ու ձգտումներն ունի: Նա չի կամենում կերակրել ժողովրդին այն սննդով, որ մատակարարել են և մատակարարում են սեմինարիստ ազգայինները: Նրա քաղաքական ու հասարակական իդեալները պարզ են, նրա գեղարվեստը լինելու է այն գեղարվեստը, որ գեղարվեստ է ամեն երկրում և ամեն ժողովրդի համար, այսինքն իսկական գեղարվեստ և ոչ սուրբոգատ»¹, - 1914 թվականին գրում է Վահան Տերյանը:

Դարակազմին հայ ժողովրդի երկու հատվածներն էլ հայ գրականության «նորոգության» հարցն էին դնում և այն արագացնելու, ժամանակի պահանջներին համապատասխանացնելու ուղիներ որոնում: Մուրճը 1901 թ-ին նախորդ տարվա տպագրած գրքերն ամփոփող հոդվածում գրում էր, որ գրական կյանք կարող են ստեղծել ոչ թե առանձին գրքերը, այլ պարբերական մամուլը, քանի որ «Կյանքի և մասնավորապես գրական աշխատանքի պայմանները փոխվել են լիովին: Ստեղծվել է հասարակական կյանք, իր հրա-

1 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե, 1975, «Հայ գրականության գալիք օրը», էջ 94:

տապ հարցերով և հետզհետե արագացող բախումով, տեմպով. ստեղծվել է ընթերցողների հոծ բազմություն կանոնավոր, սիստեմատիկական ընթերցանության պահանջով: Ծանրաշարժ, ուշ-ուշ և անկանոն լույս տեսնող գիրքը քիչ է համապատասխանում այդ փոխված պայմաններին: Պարբերական հրատարակվող ամսագիրը և օրագիրը իրենք հենց այդ պայմանների ծնունդն են և ամենց լավ են բավականություն տալիս այդ պահանջներին¹: Եվ այդպես էլ եղավ. դարասկզբին պարբերական մամուլը անմասխաղեպ զարգացում ու տարածում ստացավ. «Այն դարձավ հասարակականորեն շատ ավելի ազդեցիկ ու բազմազան՝ թե՛ հրատարակությունների և թե՛ ընթերցող շրջանների ընդլայնման իմաստով: Ըստ Գարեգին Լևոնյանի՝ զգալի չափով ոչ լրիվ տվյալների, հայտնի մատենագիտության, հայ պարբերական մամուլն իր ծագումից (1794) մինչև XX դարի սկիզբը, այսինքն՝ ավելի քան հարյուր տարվա ընթացքում ունեցել է ընդամենը 277 (ըստ ավելի նոր տվյալների՝ 377) անուն հրատարակություն (թերթեր և հանդեսներ): Այնինչ, XX դարի առաջին երկու տասնամյակում (1901-1920) սկիզբ առած նոր հրատարակությունների քանակը հասնում է 722-ի (նոր տվյալներով՝ 974), դեռ մի կողմ թողած նախկինում հիմնադրված և դարասկզբին շարունակվող թերթերն ու ամսագրերը»²:

Արդարացի է «Մուրժի» հոդվածագիրը. դարասկզբի մամուլը, հիրավի, կարևոր դեր ունեցավ գրական մթնոլորտի ձևավորման գործում և այդ տեսակետից առաջնապես նշանակալի ու կարևոր մասնակցությունն ունեցավ «Մուրժը», որն իր էջերում մեծ տեղ էր հատկացնում գրականությանն ու արվեստին:

1898-1911-ը Փարիզում լույս է տեսնում «Անահիտը»: 1903-ին Պետերբուրգում սկսում է հրատարակվել «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսը, որը մոդեռնիստական ուղղվածություն ուներ, սակայն ինչ-ինչ պատճառներով այն մեծ ընդունելության չի արժանանում և կարճ կյանք է ունենում (1904): 1908 թ. Թիֆլիսում սկսում է լույս տեսնել «Գեղարվեստ» հանդեսը, որն ընդմիջումներով լույս է տեսնում մինչև 1921 թ.: 1911-1913 թթ. Պոլսում լույս է տեսնում «Շանթ» հանդեսը, 1911-1912 թթ., որպես «Ազատամարտի» գրական հավելված, լույս է տեսնում «Բագինը», 1911-1914-ը Հմյուռնիայում լույս է տեսնում «Հայ գրականություն» հանդեսը: Դարասկզբի գրական կյանքում իրավամբ նշանակալից երևույթ են համարվում «Մեհյան» (1914 թ.) և «Նավասարդ» (1914 թ.) հանդեսները: Եթե դրան գումարում ենք նաև օրաթերթերը, որտեղ ևս տպագրվում էին և ստեղծագործություններ, և տեսական-վերլուծական բնույթի հոդվածներ, տեսնում ենք, որ դարասկզբին մամուլը իսկապես կարևոր դեր է ունեցել և հավաստիանում ենք, որ հայ արվեստի

1 Մուրժ, 1901, № 1, Գրականությունը ռուսահայերի մեջ 1900 թվին:

2 Հայ նոր գրականության պատմություն, Ե., 1979, էջ 28:

ներկայով ու ապագայով մտահոգված շահագրգիռ մեծ ուժ է եղել: Տպագրվում էին թարգմանական նյութեր՝ հիմնականում ժամանակակից գրականությունից, տեսական ու քննադատական հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, որտեղ երևում էին հեղինակների բարձր ճաշակն ու նյութի խորը իմացությունը: Եվ այս տեսանկյունից հիմք չունենք չհավատալու Երովսանի կարծիքին, որը 1911 թ. գրում էր «...հայ մամուլը ոչ մեկ ատեն այն զարգացումին հասավ ինչպիսին սա երեք տարվան մեջ, Ան իր լավագույն էջերը արտադրեց, և ոմանց կողմն ամենն գեշ նկատվածներուն մեջ իսկ զմայլելի էջեր երևցան» («Շանթ», 1911, № 3, էջ 33-34):

Իհարկե, միանշանակ չի կարելի ընդունել բոլոր այդ կարծիքներն ու մոտեցումները, երբեմն խիստ տարբեր ու նույնիսկ հակադիր էին հայ գրականության ու արվեստի զարգացման մասին պատկերացումները, սակայն մասն այդ հակասություններն ու բանավեճերն էին մթնոլորտ ձևավորում: Հատկապես սկզբում ընդդիմադիր ուժն ավելի մեծ էր, և նույնիսկ առաջադեմ մտավորականներից շատերը, որոնք բարձր էին գնահատում եվրոպական մոդեռնիստներին, գտնում էին, որ հայ գրականության համար դա արհեստական պատվաստում է, որ հայ արվեստագետն ու ընթերցողը դեռ պատրաստ չեն դրան, որ հայ իրականությունն այլ բան է թելադրում: Անկասկած, այսպես է եղել բոլոր երկրներում և բոլոր ժամանակներում - դա ամեն մորի բնական մուտքն է և որոշակի դիմադրությունը մորին գրեթե օրինաչափ երևույթ է համարվում: Եվ արվեստի ու գրականության ասպարեզում դժվար է գտնել մորի հետևորդ մի որևէ երևելի հեղինակի, որն անցած չլինի այդ դիմադրության հաղթահարման շատ հաճախ փշեպատ ու քարքարոտ ծանապարհով, և քիչ չեն դեպքերը, երբ այդօրինակ արվեստի ու գրականության նվիրյալները ծանաչման են արժանացել մահվանից երկար տարիներ հետո: Իր ժամանակին շատ խիստ քննադատության էր արժանացել Բողլերի գիրքը, որի որոշ բանաստեղծություններից մի քանիսը պարզապես արգելվում են՝ համարվելով անբարոյական: Սալոնը երկար ժամանակ մերժում էր իմպրեսիոնիստներին, իսկ հասարակությունը շատ բացասական էր արձագանքում նրանց առաջին ցուցահանդեսներին: Պարզապես Ֆրանսիայում մի փոքր ավելի շուտ սկսվեց և ավելի արագ անցավ այդ փուլը, ուստի այլ երկրներից «մերժվածներն» ու «դժգոհները», նորարարության «ախտով» վարակվածները Փարիզ էին գնում՝ հաստատվելու. այդ թվում Մետերլինկը, Վերհարնը, Գոգենը և ուրիշներ: Դարասկզբին Անգլիայում ծաղկում էին իմաժիստների փորձերը, և այնտեղ ևս տեսնում ենք նորարարների դժգոհությունը հասարակությունից. ««Անգլիական թերթերը սարսափելի գավառական են... բացարձակապես ի վիճակի չեն գնահատելու մորը, օրիգինալը, նրանք համաձայն են ընդունել այն, եթե նրա ետևում կանգնած են երաշխավորները Ֆրանսիայից, Գերմանիայից, Իտալիայից: Մեզ մոտ

ո՛չ գրականության իսկական կոմպոզիցիա կա, ո՛չ մտքի ազատություն, ո՛չ թարմ գաղափարներ...»,- ցավով գրում է Ֆլիմտը 1917 թ.»¹:

Ի վերջո խոստովանենք, որ քննարկվող նյութն այնքան ծավալուն է, թեման՝ այնքան տարրողունակ, որ մեզ տրամադրված սահմանափակ տարածքում մեր գերխնդիրն ընդամենը փորձելն էր նշել այն վեկտորները, որոնցով ուղղորդվելու դեպքում, թերևս հնարավոր կդառնա հասնել պատկերի քիչ թե շատ նշմարելի սահմաններին: Եվս մի դիտարկում, որն արտահայտելու ցանկություն, մեր համոզմամբ, կառաջանա բոլոր նրանց մոտ, ովքեր երբևէ առնչվել են այս նյութին – խոսքը ոչ այնքան 20-րդ դարասկզբին համաշխարհային արվեստն ու գրականությունը հեղեղած հոսանքների և ուղղությունների մասին է, այլ այն օպերատիվության ու ջանախնդրության, որով ընդամենը մշակութային ինքնավարություն ունեցող հայ մամուլն արձագանքել է բոլոր այդ նորամուծություններին՝ ընթերցողին ներկայացնելով դեռևս տաք, ձևավորման ընթացքում գտնվող երևույթի ոչ միայն օտար հեղինակությունների մեկնությունների թարգմանությունները, այլև, ինչն առավել արժեքավոր է՝ հայրենի գրողների, արվեստաբանների թեր և դեմ կարծիքները, տպավորությունները, տեսական վերլուծությունները, ինչի շնորհիվ, մենք այսօր կարող ենք ընդգրկուն, համապարփակ պատկերացում կազմել այդ շրջանի արվեստի և գրականության և ընդհանրապես բոլոր բնագավառների՝ քաղաքականության և տնտեսության համայնապատկերի մասին:

Դժվարանում են հավատալ, որ մեր անկախ պետության արդի մամուլի մասին այսպիսի բարձր կարծիք կհայտնեն երախտապարտ ընթերցողները հարյուր տարի հետո...

1 Г. Э. Ионкис, Английская поэзия 20 века, М., 1980, с. 21.