

**ՎՐԹԱՆԵՍ ՓԱՓԱՋՅԱՆԻ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ
ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ**

Վրթանես Փափազյանը (1869—1920) ասպարեզ իջավ XIX դարի 80-ական թվականների վերջերին, այն ժամանակ, երբ ավարտվում էր ռոմանտիզմի շրջանը հայ գեղարվեստում՝ տեղի տալով ռեալիզմին: Ստեղծագործական նոր մեթոդը տեսական մշակման բուռն պրոցես էր ապրում:

Փափազյանը հայ նշանավոր այն դեմքերից էր, որ ստեղծագործական աշխատանքը սերտորեն զուգակցում էր ոչ միայն տեսական—էսթետիկական գործունեությանը, այլև Անդրկովկասում ծավալված սոցիալ—ֆաղափական կարևոր հարցերի արծարծմանը: Եվ պատահական չէ, որ նա գեղարվեստի, հատկապես ռեալիզմի, առաջնային խնդիրն էր համարում հասարակական առաջադեմ գաղափարների արտացոլումը:

Գեղարվեստի կոնկրետ խնդիրները պարզաբանելիս, կյանքի և գեղարվեստի փոխհարաբերության իր ըմբռնումների ձևակերպման ժամանակ Փափազյանը ելնում էր բուն էսթետիկական դիրքերից: Նրա ֆենեղատական հոդվածներում, հայ գրականության պատմության վերաբերյալ նրա աշխատություններում, անտիպ գործերում և նամակներում ցրված էսթետիկական ըմբռնումների ամբողջացման և սխտեմավորման հարցը հայ էսթետիկական մտքի պատմության ուսումնասիրման համար կարևոր նշանակություն ունի¹:

1 Ի դեպ «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին» հոդվածների և նամակների ժողովածուն քե՛նչ էսթետիկական հարցադրումներով

Լայն է ռեալիստ արվեստագետի և տեսաբանի հետաքրքրությունների շրջանակը: Նա անդրադարձել է ինչպես հայ և ռուս, այնպես էլ եվրոպական գեղարվեստին, նպաստել առաջադիմական արվեստի պրոպագանդմանը:

Գրականագիտության մեջ պատշաճ ուշադրության և գնահատականի են արժանացել Փափազյանի ինչպես ստեղծագործական, այնպես էլ գրաֆենադատական ու պատմագիտական հայացքները²: Այդ ուսումնասիրություններում այս կամ այն չափով խոսվել է գրողի էսթետիկական ըմբռումների մասին, որոնք, սակայն, առանձին ֆենոլոգիայի առարկա չեն դարձել:

Փափազյանի էսթետիկական հայացքների ֆենոլոգիաներ կարելի է երկու պատճառով. նախ՝ գրողն ու տեսաբանը՝ գեղարվեստի հայ նշանավոր այլ գործիչների հետ, ակտիվորեն մասնակցել է ռեալիզմի էսթետիկայի հաստատման համար մղվող պայքարին, երկրորդ՝ նրա շատ հարցադրումներ ինչ-որ չափով լրացնում են հայ էսթետիկական մտքի այդ շրջանի պատմությունը և իրենցով բնութագրում նրա զարգացման հիմնական գծերը:

Փափազյանի էսթետիկական հայացքների մեջ առանձնահատուկ տեղ են բռնում գեղարվեստի՝ որպես իրականության յուրացման՝ ձևերից մեկի, ռեալիզմի տիպաբանության, արվեստի նախադրական նշանակության, ժողովրդայնության, գեղեցկի և

լրիվ պատկերացում չի տալիս ռեալիզմի հաստատման համար նրա մղած պայքարի և էսթետիկական հայացքների մասին: Փափազյանի հոդվածները ցրված են և՛ արևելահայ, և՛ արևմտահայ մամուլի էջերում: Տեսական լուրջ հետաքրքրություններ կայացնող էյդթեր կան նաև Ս. Զարենցի անվան գրականության և արվեստի քաղաքական նրա արխիվային ֆոնդում, որոնք հնարավորին չափ օգտագործված են այս աշխատությունում:

2 *Ռ. Նանումյան*, Վրբ. Փափազյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, 1956: *Ռ. Զարյան*, Վրբ. Փափազյանի կյանքը և ստեղծագործությունը (առաջաբան); *Վրթ. Փափազյան*, Ընտիր երկեր, հ. 1, Երևան, 1939: *Ս. Պետրոսյան*, Վրբ. Փափազյանի ստեղծագործությունը (առաջաբան); *Վրթ. Փափազյան*, Երկերի ժողովածու, հ. 1. Երևան, 1952: *Հր. Դավթյան*, Վրբ. Փափազյանի ստեղծագործությունը ուսսական առաջին ռեալիզմի ժամանակաշրջանում, Երևան 1955: *Լ. Մուրադյան*, Վրբ. Փափազյանը հայ գրականության պատմաբան, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1970, № 2 և ելույթի՝ Վրբ. Փափազյանը ռուս և եվրոպական գրականության մասին, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1970, № 2:

իղեալի հարաբերության բննությունը, ինչպես նաև դարասկզբի փորձալիստական արվեստի բննադատությունը:

Ինչպես գիտենք էսթետիկայի առանցքային հարցերից է գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերության, կյանքի գաղափար-էսթետիկական գնահատությունը: Քե ինչ տեսանկյունից են լուծվում դրանք՝ ըստ այդմ էլ բնութագրվում են արվեստագետի էսթետիկական, ավելին՝ աշխարհայացքային հիմնական գծերը:

Փափազյանը մեծ տեղ է հատկացրել գեղարվեստի ժողովրդաշնունդատական բովանդակության պաշտպանությանը՝ այն համարելով ռեալիստ արվեստագետների կարևոր խնդիրներից մեկը:

Գեղարվեստի ժողովրդայնության հարցը, որպես էսթետիկական խնդիր, Հայաստանում սկիզբ է առնում դեռևս Արավանից, տեսական մի նոր աստիճանի բարձրացվելով Միխայել Նալբանդյանի էսթետիկական հարցադրումների մեջ: Դա նախ և առաջ պայմանավորված էր գեղարվեստը որպես ժողովրդի կյանքի նշմարտացի արտահայտիչը լինելու, նրա ձգտումների իրագործման միջոց դարձնելու, իրականության նաեղման և վերափոխման պահանջներով: Առաջնահերթ դարձած այդ պահանջները կարևոր նշանակություն ունեցան հայ հոգևոր մշակույթի հետագա զարգացման գործում:

Ավելորդ չի լինի նշել, որ Փափազյանի հայացքների ձևավորման հարցում էական դեր է խաղացել նաև մարքսիստական գաղափարախոսությունը: Հայտնի է, որ Ժնևում ուսանելու տարիներին (1891—1894 թթ.) Փափազյանը առիթ է ունեցել ժամոթանալու Մարքսի, Էնգելսի, Կաուցկու, հետագայում նաև Պլեխանովի հայացքներին: Նրա՝ ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ բննադատական ժառանգության մեջ ցայտուն երևում է մարքսիստական գաղափարների դրական ազդեցությունը:

Ինչպես հայտնի է, Փափազյանը բողիկ է տեսական-բննադատական հարուստ ժառանգություն, որը լինելով ժամանակի առաջավոր մտածողության արտահայտություն, առ այսօր, որոշ իմաստով, չի կորցրել իր տեսական և գործնական նշանակությունը: Փափազյանի էսթետիկական հայացքների բննությունը փորձել ենք տալ ժամանակաշրջանի գաղափարա-էսթետիկական շարժման ոլորտում, քանի որ մեր կարծիքով, ինչպես Փափազյանի, այնպես էլ ժամանակի առաջավոր գաղափարներով տոգորված այլ ականա-

վոր գործիչների էսթետիկական հայացքները միանյութաձև են գլխավորապես ունակում համար մղվող գաղափարա-էսթետիկական պայքարի անմիջական խնդիրներին: Դրանով են բացատրվում նաև նրանց հայացքներում եղած որոշ բնդհանրությունները, որոնք այս կամ այն չափով տեղ են գտել նաև ներկա աշխատության մեջ:

ՓԱՓԱՋՑԱՆԸ ԵՎ XIX ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻ XX ԴԱՐԻ ՍԿՋՐԻ

ՀԱՅ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ

ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑՆԵՐ

XIX դարի վերջին երկու և XX դարի առաջին տասնամյակները հայ էսթետիկական մտքի բուռն զարգացման տարիներն էին, երբ նոր տեսանկյունից էին փնտրվում էսթետիկական պրոբլեմները, փորձեր էին արվում վերստին անդրադառնալու և նորովի մեկնաբանելու անցյալի էսթետիկական ժառանգությունը, քե՛ս անտիկ, քե՛ս ուսսական և քե՛ս եվրոպական էսթետիկական մտքի նվաճումները, որոնք, ինչ խոսք, առնչվում էին էսթետիկայի ժամանակակից խնդիրներին:

Գեղարվեստական փնտադատությունը նույնպես անդրադառնալով ունակում տեսական հարցերին, բնականաբար, օգտագործում էր էսթետիկական կատեգորիաներ, որոնք իրենց հերթին դառնում էին ուսումնասիրության առարկա: Տեսական բնույթի հարցերը մեկնաբանվում էին գեղարվեստական այն իրողությունների վրա, որոնք ուրվագծում էին ունակում հաղթանակը հայ գրականության մեջ: Հայտնի է, որ 80-ական թվականներին արդեն իրագործված էր ունակում հաղթանակը: Այդ հանգամանքն, անշուշտ, ավելի էր ստում ունակում մեթոդաբանական սկզբունքների փնտրության անհրաժեշտությունը: Դրանով էր պայմանավորված ոչ միայն տեսական մտքի աշխուժացումը, այլև գրափնտադատության տեսական նոր որակը: Նոր հնչողություն էին ստացել Արավյանի և Նալբանդյանի էսթետիկական հայացքները, որոնց հաճախ էին դիմում ունակում հայ տեսաբանները: Եվ փանի որ ունակում պայքարը հիմնականում ծավալվում էր ինչպես ուսմանտիքում, այնպես էլ նատուրալիզմի դեմ, բնականաբար, հայ էսթետիկական միտքը

առաջին՝ հերթին պետք է տեսականորեն հաստատել ուսիստական արվեստի՝ հանաչողական-էսթետիկական առավելությունները, քե՛ր ումանտիզմի և քե՛ր նատուրալիզմի նկատմամբ: Դրանով պետք է բացատրել ուսիզմի տիպաբանության շուրջ ծավալված այն բոլոր բանավեճեր, որն ուղղված էր նատուրալիզմի և ուսիզմի միջև եղած լուրջ տարբերությունները շտեմող քյուր բմբուսման դեմ: Պայքարը մասամբ էլ սրվում էր հայ գրականություն հերթափանցող նոր հոսանքները՝ սիմվոլիզմը, ֆուտուրիստական և գեղարվեստի դեկադենտական այլ տարրերաց ուղղությունները մերժելու անհրաժեշտությունից:

Ռեալիզմը առաջին հերթին պետք է լուծեր իր տեսական հիմքերի և սկզբունքների պարզաբանման խնդիրը: Դա կարևոր ու առաջնահերթ էր նաև այն պատճառով, որ դեռևս տեսականորեն չէր հաղթահարված ումանտիզմի էսթետիկան: Հարկավոր էր ցույց տալ ուսիզմի պատմական անհրաժեշտությունը որպես գեղարվեստի օրինաչափ զարգացման արդյունք: Բանն այն է, որ ումանտիզմը դեռևս պահպանում էր իր հասարակական-էսթետիկական արժանիքները, քանի որ նրա հետ էին կապվում ազատագրական պայքարի որոշ տեղեկեցներ, որոնք շարունակում էին հուզել հայ հասարակական միտքը: Ձեռն լուծվել հայ ժողովրդի փրկության և հայրենիքի ազատագրության հարցերը, որոնք ումանտիզմին հատուկ լայն ընդգրկմամբ արժանացված էին Պեշիկբաշյանի, Պատկանյանի, Բաֆֆու, Մերենցի ստեղծագործություններում և համահեղին էին ժամանակի հասարակական լայնահունքներին: Սակայն ուսիստական ուղղությունը բերում էր կյանքի գեղարվեստական ընդգրկման նոր խնդիրներ, վերջինս էլ նպաստեց գեղարվեստական բնահղատության լայն ծավալմանը և այն բարձրացրեց մի նոր աստիճանի: Գեղարվեստի հարցերով արմատապես և հետևողականորեն զբաղվեցին նաև ուսիստ արվեստագետները: Ահա քե ինչու հայ ուսիստական էսթետիկայի պատմության մեջ առանձնահատուկ նշանակություն է ստանում Պարոնյանի, Շիրվանզադեի, Փափազյանի, Արփիարյանի, Կամսարականի, Ջոհրայի, Չոպանյանի և մյուս հայ գրողների հայացքների ուսումնասիրությունը, որոնց բնահղատական հողվածներում և տեսական աշխատություններում շոշափվում են էսթետիկայի շատ էական հարցեր:

Այդ շրջանում հայ էսթետիկական միտքը նախ և առաջ ձևավորվում էր որոշ աշխուժացում ապրող պարբերական մամուլի էջերում՝ անմիջականորեն արձագանքելով գեղարվեստի մեջ կատարվող պրոցեսներին։ Ահա քե ինչու հայ էսթետիկական մտքի զարգացման գործում հսկայական էր պարբերական մամուլի դերն ու նշանակությունը։ Դրանով է բացատրվում «Մշակի», «Արձագանքի», «Մասիսի», «Տարագի», «Մուրնի», «Նոր-Դարի» և այլ բերքերի ու ամսագրերի ակտիվ մասնակցությունը ռեալիզմի հարցերի մշակման գործին։

Փափագյանը տպագրվում է նախ «Արձագանքում», ապա աշխատակցում է «Մշակին»։ Նրան գրավում է բերքի բննադատական, այսպես ասած՝ բացասական ուղղությունը։ Սակայն շուտով ոչ միայն հիասթափվում, այլև անհաշտ բննադատական վերաբերմունք է դրսևորում նրա բուրժուական լիբերալ դիրքորոշման հանդեպ³։ Այդ ամենով հանդերձ այս տարիները դրական նշանակություն ունեցան Փափագյանի գրաֆենադատական և հասարակագիտական հայացքների ձևավորման համար, խոսնակնապես՝ Գրիգոր Արծրունու հետ աշխատանքի տարիները։ Այդ շրջանում հսկայական էր «Մշակի» խմբագրի դերը ինչպես հայ հասարակական, այնպես էլ հայ գրաֆենադատական մտքի զարգացման գործում։

Գ. Արծրունու և հետագա մի շարք տեսաբանների հայացքների վրա զգացվում էր պոզիտիվիստական էսթետիկայի, հատկապես Հիպոլիտ Տենի էսթետիկայի ազդեցությունը։ Սակայն հայ միտքը պոզիտիվիզմից վերցնում էր այն, ինչ անհրաժեշտ էր ռեալիզմի տեսության հաստատման համար՝ շատ հարցերում հաղթահարելով վերջինիս սահմանափակությունն ու միակողմանիությունը։

³ «Ճշմարտություններ այժմյան «Մշակի» մասին» հոդվածում Փափագյանը գրում է, որ բերքը դարձել է պահպանողական, որ այն հետզհետե կարցնում է նախկին բննադատական ոգին և դառնում է ծախս։ Իսկ ժողովուրդը, ավելացնում է նա, որոշ ժամանակ համբերելուց հետո այլևս չի հանդուրժի. «վա՛յ նրան ով կիսադա ժողովրդի զգացմունքների հետ...»։ (Վրթ. Փափագյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1959, էջ 806)։ Ի դեպ այս տարիներին, ի հակադրություն «Մշակի», Փափագյանը բարձր է գնահատում «Մուրնը» «... որպես լուրջ ամսագիր, արժանի փառաբանության և ուղղության» («Շավիղ», 1895, № 31), րևկ «Մուրնում» հանդես էին գալիս քե՝ սոցիալ-ֆադաիական, քե՝ գեղարվեստի տեսության հարցերում տարբեր հայացքների տեր մարդիկ։

Ռեալիզմի տեսությունը, որպես այդպիսին, չէր կարող բավարար չափով հիմնավորված լինել առանց ժամանակաշրջանի էսթետիկական տեսությունների լավագույն կողմերի յուրացման: Սակայն սխալ կլինե՞ր շտեմել նաև մարքսիստական փիլիսոփայության նշանակությունը հայ մշակույթի ոլորտներում՝ այդ թվում էսթետիկայի բնագավառում: Այն դրսևորվեց ոչ միայն մարքսիստ գրաֆենադատներ՝ Շահումյանի, Սպանդարյանի, Մյասնիկյանի և ուրիշների հոգվածներում, այլև որոշ ռեալիստ արվեստագետների՝ մասնավորապես Վերանես Փափագյանի մոտ:

Հատկապես XIX դարի վերջին տասնամյակում հայ իրականության մեջ նկատելիորեն աճում է ուշադրությունը ինչպես անցյալի դասական մտածողների էսթետիկական ժառանգության վերընթերցման, այնպես էլ ժամանակակից հարցադրումների բնույթյան հանդեպ:

Գեղարվեստի հարցերը բննարկելիս, հայ գործիչները հաճախ էին դիմում Արիստոտելին, Լեսսինգին, Հեգելին, Բեյլինսկուն, Դոբրոլյուբովին, Պիսարեն: Հայ տեսաբանները ռեալիզմի դրույթների հաստատման համար օգտվում էին նաև Տենի, Բրանդեսի, Բրյունետյերի, Զոլայի էսթետիկական հարցադրումներից: Այդ ամենը, ինչ խոսք, հետապնդում էր մեկ հիմնական նպատակ, այն է՝ ծառայեցնել հայ մշակույթի զարգացման կոնկրետ պահանջներին:

XIX դարի վերջին տասնամյակներին հայ էսթետիկական միտքը զբաղված էր ռեալիզմի՝ որպես էսթետիկական երևույթի, հաստատման և նրա պատմական զարգացման օրինաչափությունների բացահայտման խնդրով, փորձ էր արվում գիտականորեն հիմնավորել գեղարվեստի նոր մեթոդի առաջացման պատմական անհրաժեշտությունը: Գեղարվեստի տեսությունը, հետևելով բնական գիտությունների զարգացման որոշ օրինաչափություններին, աշխատում էր դրանց օրինակով հաստատել ռեալիզմի առաջացման պատմականությունը: Տեսությունը փորձում էր պատմական հաջորդափոխության գաղափարով հիմնավորել գեղարվեստի նոր մեթոդի հաստատման օրինաչափությունը: Այդ մոտեցումը որպես չափանիշ ընդունում էր գեղարվեստի բնապատմական զարգացումը:

Դրական ուղղությունների հաջորդափոխությունը որպես բնա-
պատմական պրոցես, բստ այդ շրջանի տեսության բնութագրման,
պայմանավորված էր նոր գաղափարների առաջացմամբ՝ ընդդեմ
իր դարն ապրածի: Այս հարցերում հայ տեսաբանները օգտվում
էին Հիպոլիտ Տենի առաջ ֆաշած պատճառականության գաղափա-
րից: Այն խնդիր էր դնում փաստերի հավաքումից անցնել դրանց
առաջացման պատճառների և օրինաչափ կապերի բացահայտմա-
նը: Ամեն փաստ դիտվում էր որպես ամբողջի մաս: Ըստ Տենի, եթե
փաստերը ուսումնասիրողին հաջողվում է գտնել այդ երևույթնե-
րին հատուկ ընդհանրությունը, նշանակում է դրանով էլ բացա-
տրվում են առանձին փաստերը: Գեղարվեստի զարգացման պատ-
մության ուսումնասիրությունը այս սկզբունքով, ինքնին նոր որակ
էր, որը արվեստագիտության մեջ սկիզբ դրեց կուլտուր-պատմա-
կան դպրոցին:

Ըստ Տենի՝ պատմությունը գիտություն է, որն զբաղվում է
փաստերի ուսումնասիրությամբ և դրանց հիման վրա պարզում է
նրա զարգացման օրինաչափությունները: Թե՛ Տենը և թե՛ կուլտուր-
պատմական դպրոցի հետագա ներկայացուցիչները՝ Բրանդես,
Բրյունեստեյեր, Լանտե և ուրիշներ, գեղարվեստի զարգացումը դի-
տում էին որպես բնական հաջորդափոխության պրոցես, այս հար-
ցում հիմնվելով Դարվինի ուսմունքի վրա: Մյուս կողմից այդ հա-
ջորդափոխությունը կապվում էր հասարակական ոգու փոփոխու-
թյան հետ: Այսինքն գեղարվեստը փոխկապակցության մեջ էր
դրվում «հասարակական հոգեբանության» հետ, որի փոփոխությու-
նը պայմանավորված էր սոցիալական գործոններով: Սակայն այս
նիշտ միտքը չէր հենվում սոցիալ-դասակարգային սկզբնապատ-
ճառների լուրջ ֆնեության վրա:

Քանի որ գեղարվեստը դիտվում էր իբրև ժամանակի հասա-
րակական հարաբերությունների և գաղափարների արտահայտու-
թյուն, ապա այդ նույն գաղափարներով էլ պայմանավորվում էին
գեղարվեստի փոփոխությունները: Այսինքն՝ թե՛ գեղարվեստի և թե՛
հասարակական հոգեբանության փոփոխության հիմքում ընկած
էին գաղափարների փոփոխությունները, որոնց վրա, հատկապես
պատմության առանձին փուլերում, մեծ դեր էր խաղում աշխար-
հագրական միջավայրը: Հարցադրման մեջ ակնհայտ է գեղարվես-
տի զարգացման պոզիտիվիստական մոտեցումը: Իսկ կուլտուր-

պատմական դպրոցը գտնում էր, որ հասարակության հոգևոր և բարոյական կյանքի փոփոխությունը պայմանավորված է «պան-պանողական» և «առաջադիմական» գաղափարներով: Այստեղից էլ բնական և օրինաչափ էր դիտվում գրական նոր ուղղությունների առաջացումը, հնի և նորի պայքարի անխուսափելիությունը:

Մի առիթով անդրադառնալով ժամանակի գաղափարական շարժումներին, Փափազյանը այն միտքն է հայտնում, որ հնի և նորի, հայրերի և որդիների պայքարը պատմական անհրաժեշտություն է⁴: Գեղարվեստում հնի և նորի պայքարի անհրաժեշտության մասին է խոսել ռեալիզմի տեսաբաններից մեկը՝ Ա. Արփիարյանը. «... շատ բնական է որ «հնի ու նորի», «մենքի դուքի», «իրական ու իդեական» դպրոցի խնդիրներ ծագին մեր մեջ, և պետք է որ ծագեին, առանց այդ վեճերում կարելի չէ ուղղություն մը գտնել»⁵:

Փափազյանը կուլտուր-պատմական դպրոցից որդեգրում է գեղարվեստի և հասարակական ոգու կապի ու փոխհարաբերության ըմբռնումը, գեղարվեստի զարգացման հարցը առնչելով գաղափարների առաջացման և փոփոխության հետ: Ահա թե ինչու նա պնդում է, որ գրականության մեջ երբ մտավոր շարժումը կանգ է առնում, այդ գրականությունը սկսում է նմանվել հոտող ջրի⁶:

Գեղարվեստի փոփոխությունը պատճառական կապի մեջ էր դրվում գաղափարների շարժման հետ, սակայն չէր բացահայտվում հասարակական ոգու փոփոխության սոցիալական մեխանիզմը: Դա պոզիտիվիզմի սոցիոլոգիայի թույլ կողմն էր, որը տեղ էր գտել նաև հայ էսթետիկական մտքի մեջ: Թեև սխալ կլիներ կարծել, որ Փափազյանն ընդհանրապես փորձ չի արել բացատրելու աչդ փոփոխությունների սոցիալական կողմերը (հատկապես իր գործունեության վերջին տասնամյակում), բայց այդ դատողությունները սկզբնական շրջանում չէին անցնում էվոլյուցիոն զարգացման բնապատմական ըմբռնումից՝ կրելով կուլտուր-պատմական դպրոցի ազդեցությունը: Դա հատուկ էր ոչ միայն Փափազյան-

4 Տե՛ս «Շավիղ», Թավրիզ, 1895, № 24: «Շավիղ» քերթի նյութերը, որ վերջերս է ստացվել Թեհրանից, մեզ սիրով տրամադրեց գրականագետ Ա. Օհանյանը, որի համար մեր երախտագիտությունն ենք հայտնում:

5 Ճշայրենիք, Կ. Պոլիս, 1892, № 177:

6 Տե՛ս «Տարագ», Թիֆլիս, 1903, № 34, էջ 302:

նին, այլև այդ շրջանի այլ գործիչներին: Դեռևս Մանուկ Աբեղյանը նկատել է. «Դարվիների և Հեկկելի շրջափոխության (evolution) տեսությունն է այժմ իշխում բնական պատմության մեջ և գրական գնահատությունն էլ աշխատում է այդ տեսությանը համակերպել»⁷:

Գեղարվեստական ուղղությունների հաջորդափոխության հիմնում դրվում էր պատճառականության սկզբունքը: Դրա հիման վրա գրաֆնահատությունն անում էր լուրջ հետևություն, գեղարվեստի հաջորդափոխությունը դիտվում էր որպես պատմական պրոցեսի հետևանք: Պատմականության ընդունումը ռեալիզմի տեսաբաններին հնարավորություն էր տալիս գիտականորեն բացատրել գեղարվեստի զարգացման պրոցեսը: Գեղարվեստի առջև լեռնի էր դրվում ուսումնասիրել ժամանակի հասարակական իրավիճակը: Գեղարվեստի զարգացումն ու փոփոխությունը ժամանակի գաղափարական տեղաշարժերի հետ էր կապում նաև Լևոն Բաշայանը: «Ռուսական ոգին» հոդվածում նա գրում է. «Գրականություն մը ինքնին առաջ չգար, այլ ծնունդն է բյուրավոր և այլազան պատճառներու. ամեն գրականություն իր ժամանակին ոգվոյն անդրադարձիկ պատկերն է... եթե ռը մարդն իսկ է, յուրաքանչյուր դարագլխո գրականությունն՝ ընկերությունն իսկ է: Այդ նշմարությունն որչա՞փ ուրեմն ավելի ակներև է Ռուսիա, ուր հողը, օդը, ցեղը, ժողովականությունը, հզորագույն ազդեցություն ունին մատենագրին վրա»⁸:

Այդ նույն միտքն էր պաշտպանում Շիրվանզադեն: Նա գրում էր. «Ո՞ւմ հայտնի չէ, որ գեղարվեստների ծագումն ու զարգացումը մեծ կապ ունին ընդհանուր կյանքի պայմանների հետ»⁹:

Համոզվելու համար, որ վերոհիշյալ միտքը լայն նախադրում էր գտել XIX դարի վերջերին՝ բերենք ևս մի օրինակ: Ռեալիզմի ուղղությունը որպես ժամանակի պահանջի արտահայտություն էր դիտում նաև Տիգրան Կամսարականը. «Ըստ ժամանակի և ըստ տեղվո՞ւ, — գրում է նա, — նյութերն որոնցմով գրականությունը

7 «Նոր-Դար», Թիֆլիս, 1896, № 98:

8 «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1889, № 3931:

9 «Մուրն» Թիֆլիս, 1897, № 10, էջ 1439:

կգրադի՝ կփոխվին, կփոփոխին և հետևաբար գրական տարազն ալ...»¹⁰:

Գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերության բնությունը գրականության առջև լուրջ խնդիրներ էր դնում: Դրանով հաստատվում էր կյանքի խոր վերլուծության անխուսափելիությունը: Եվ քանի որ կյանքի երևույթները պատճառական կապակցության մեջ են ժամանակի սոցիալական պայմանների հետ, ապա պարզ էր, թե ինչու այդ շրջանի ռեալիզմին հատուկ էր բռնահատական պաթոսը:

Կարելի է վստահորեն ասել, որ գեղարվեստը՝ որպես ժամանակի ռգու արտահայտություն ըմբռնումը հնարավորություն էր տալիս հաստատելու ռեալիզմի առաջացումը որպես պատմական զարգացման արդյունք և նոր տեսանկյունից հիմնավորելու կյանքի ու գեղարվեստի փոխհարաբերության հարցը:

Գեղարվեստի կուլտուր-պատմական դպրոցի ազդեցության մասին էին վկայում այն հարցադրումները, որոնք առաջադրվում էին Փափազյանի հայկական երաժշտության մասին գրած հոդվածում: Այստեղ նա հայ ազգային երաժշտության զարգացումը կապում է նյութական այնպիսի գործոնների հետ, ինչպիսիք են աշխարհագրական միջավայրը, կլիման, որոնք կարևոր նշանակություն ունենին հատկապես պատմության վաղ շրջանում, կարևոր տեղ էր տրվում նաև ազգային բնավորությանը: Նա նշում էր, որ հայ երաժշտությունը կրել է արևելքի ժողովուրդների երգարվեստի որոշ ազդեցությունը, որ հետագայում՝ «...դարերի ընթացքում նրանք ստացել են հայկականություն, կերտվելով գործածող ազգի բնավորության համաձայն, ազդվելով ո՛չ միայն հայ ազգի գանազան կլիմայի, զանազան միջավայրի մեջ գոյացած տեմպերամենտից, այլև այս և այն նոր ազգերի հետ ունեցած շփումներից»¹¹:

Ինչպես տեսնում ենք՝ Փափազյանը կուլտուր-պատմական դպրոցից փոխառնում է ազգ, միջավայր, կլիմա հասկացությունները և նրանցով էլ պայմանավորում է հայ երգարվեստի զարգացման խնդիրը: Հետևելով Հ. Տեհին, Փափազյանը գեղարվեստի զարգացման հիմքում դնում էր սուրյնկտիվ, հոգեբանական երևույթը,

¹⁰ «Հայրենիք», 1891, № 13:

¹¹ «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, 1898, № 1, էջ 350:

ուր շէան հասարակության դիալեկտիկական զարգացման օրյեկտիվ պատճառները:

Ուշագրավ է նաև, որ Վերանես Փափազյանի խմբագրած «Վտակ» գրական-բանասիրական ժողովածուում լույս տեսած հայ գեղանկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի «Հայ նարտարապետության տեղը գեղարվեստի պատմության մեջ» հոդվածում մի շարք հետաքրքիր դատողությունների կողքին փորձ էր արվում հիմնավորել գեղարվեստի պատմական զարգացման պատճառական կապերի բնույթը: Այս մեկնաբանության մեջ էլ երևում էր կոլտուր-պատմական մոտեցման տիպիկ գծերը: Սուրենյանցը գրում է. «Քաղաքակրթության բերքացի մեջ դեր խաղացող պայմանները պատճառավորականության (détérminisme) շարժով հառաջացնում են որոշ արդյունքներ, որոնք իրենց կարգին պատճառ են դառնում հաջորդող արդյունքի»¹²: Այնուհետև նա գտնում էր, որ գեղարվեստի ծագումն ու զարգացումը նույնպես ունեցել է և ունի իր օրենքները: Այսինքն՝ նա նույնպես գեղարվեստի պատմական զարգացումը մեկնաբանում է կոլտուր-պատմական դարձից փոխառնված երեք գործոնների ազդեցությամբ. «Ազգերի այս կամ այն հատկությունը արդյունք է նախ՝ ցեղական որոշ ընդունակության, բնական երկրի, շրջապատող ազգերից փոխ առած սովորությունների և ժառանգաբար սերնդից սերունդ անցնող ավանդույթների: Մեր օրերի ազգերի պատմությունը հետևանք է նախընթաց պատմության և այսպես հաջորդաբար»¹³:

Այսպիսով գեղարվեստի զարգացումը կապվում է ազգային որոշ հատկանիշների, նյութական գործոններից մեկի՝ միջավայրի, ավանդույթների ու պատմական տվյալ պահի սուբյեկտիվ հոգեբանական երևույթների հետ; մի բան, որ համընկնում էր այդ ժողովածուի խմբագիր Փափազյանի բմբռնումներին:

Կոլտուր-պատմական դարձի ազդեցության հետքերը նկատելի են նաև Փափազյանի «Պատմություն հայոց գրականության» աշխատության մեջ: Աշխատությունը անտարբեր չընդունվեց: Նղան կռվ և դեմ կարծիքներ, սակայն Փափազյանի հետազոտությունը իր ընդգրկման և գիտական մակարդակի տեսակետից իրոք

¹² «Վտակ», Թիֆլիս, 1901, էջ 236:

¹³ Նույն տեղում:

արժեքավոր հետազոտություն է: «Նոր կյանք» երկշաբաթաբեր-
քում տպագրված հոդվածում փորձ է արվում տալ գրքի՝ զնա-
տականը՝ որպես պատմական աշխատության: Դիտարկելով
այն է, որ այդ գրքում չի երևում պատմության մատերիա-
հասարակական երևույթների ծագման սոցիալական պատ-
մություն չէ, շեշտում է գրախոսը, քանի որ չեն բացահայտվել
հասարակական երևույթների ծագման սոցիալական պատ-
մանները, այսինքն պարզ չէ «... պատմական շահագրգռության
գլխավոր իմաստը, այն, քե ինչո՞ւ տվյալ երևույթը տեղի է ունե-
ցել այսպես և ոչ քե այնպես, այսինքն պատմական դրդապատ-
մանները մնում են չբացատրված Փափազյանի գրքում»¹⁴:

Եթե գրախոսը ժլատ էր հասարակական երևույթների պատմա-
կան դրդապատմանների իր մեկնաբանության մեջ և հակված էր
անտեսելու Փափազյանի կատարած իրա՞ կարևոր աշխատանքը,
այնուամենայնիվ հարցը որոշակի էր ու տեղին: Փափազյանը պա-
տասխան հոդվածում փորձում է արդարանալ. «Քավական է, գիտ-
ցե՞ք պատմա՞նները որոնել, երևույթների խորքը գնել և ոչ քե
միայն, դատափետելու մարմաշովը տարված, ջարդ ու փշուր՝ անե-
լու էլնել ամեն արժեք...»¹⁵:

Քե և Փափազյանի դժգոհությունն անտեղի չէր, բայց և գրա-
խոսի բարձրացրած հարցի ուղղակի պատասխանը չէր: Մեզ հա-
մար կարևորն այն է, որ Փափազյանը ընդունում էր գեղարվեստի
պատմության հասարակական շարժառիթները բացատրելու պա-
հանը: Մինչ այդ հոդվածը նա արդեն պատասխանել էր «Մշակի»
գրախոսին¹⁶ և ընդգծել, որ ինքը ներկայացրել է դարակազմիկ
հասարակական-գաղափարական շարժումները, տվել է ժամանա-
կի սոցիալ-ֆաղափական իրավիճակի համառոտ նկարագիր:

Սակայն պետք է ասել, որ Փափազյանի «Պատմություն հայոց
գրականության» աշխատությունում հասարակական մտքի զար-
գացման վերաբերյալ արժեքավոր դիտարկությունները չէին հասցը-
վում մինչև վերջ, այսինքն՝ դրանց մեջ սոցիալական դրդապատ-
մանների լուրջ մեկնաբանություն չկար: Այդ իսկ պատճառով իրա-

¹⁴ «Նոր կյանք», Թաֆու, 1912, № 3—4, էջ 184:

¹⁵ «Վերաբնա Փափազյանը գրականության մասին», Երևան, 1962, էջ 173:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 126:

վացի էր «Նոր կյանքի» գրախոսը: Գրախոսությունում եղած սոցիալական անալիզը չէր անցնում ժամանակաշրջանի գաղափարական շարժումների հարեանցի բնութագրությունից: Պատասխանելով գրախոսի այն հարցին, թե ինչո՞ւ գրականության մեջ հասարակական միջավայրի մասին ոչ մի խոսք չկա, Փափազյանը զարմանք է հայտնում, որ նա «... չի կարդացել այն երկար երեսները, որոնք, նախքան որևէ պատմիչի մասին խոսելը, մանրամասն բացատրում են ժամանակակից պատմական անցքերը, տիրող ուղղություններն ու հոսանքները և հետո միայն, որպես արդյունք այդ ժամանակի և հասարակական միջավայրի ու հոսանքների, ներկայացրած են գրողներն ու նրանց գրվածքները»¹⁷:

Այդպես էլ նա 60—80-ական թվականներին հայ գրականության զարգացումը բնութագրում էր համեմատելով այդ շրջանի ուսական մտքի հետ¹⁸:

Խոսելով ուսական հասարակական մտքի երկու թևի՝ արևմրտական և սլավոնաֆիլական ուղղությունների մասին, Փափազյանը համակրանքով է արտահայտվում առաջադիմական գաղափարներով տոգորված արևմտականների՝ Բելինսկու և նրա գաղափարակիցների մասին: Բելինսկին, նրա բնութագրմամբ, առաջ էր քաշում հասարակական վերանորոգության առաջադիմական, ժողովրդա-դեմոկրատական գաղափարներ: Առաջինները ընդդիմադիր էին ցարիզմին և ենթարկվում էին հալածանքների, իսկ երկրորդները՝ պաշտոնական գաղափարներին չէին հակադրվում, հնության պաշտպաններ էին և բնականորեն չէին հալածվում: Փա-

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 116:

¹⁸ Գրականագետ Ռուզան Նանույանը այն կարծիքն է հայտնել, թե ներկայացնելով 60-ական թվականների հայ հասարակական-գաղափարական հոսանքների պայքարը, Փափազյանը այն մեխանիզմին նույնացնում է ռուս իրականության մեջ արտահայտված «արևմտականների» և «սլավոնաֆիլների» պայքարի հետ, այսինքն՝ Հյուսիսափայլականներին նա համարում էր արևմտականներ, իսկ «Մեղու Հայաստանի» բերքի գաղափարական համակիրներին՝ «սլավոնաֆիլներ»: (Տե՛ս «Վերանայն Փափազյանը գրականության մասին», էջ 11—12): Տեղին է նշել նաև, որ Փափազյանը արևմտահայ հասարակական հոսանքները բնութագրելիս անում է նույն համեմատությունը: Սակայն ի տարբերություն նախորդի, Փափազյանը առաջատակին նշել է, որ դա արվում է ոչ թե մեխանիզմին նույնացնելու, այլ սոսկ հայ ընթերցողներին հասկանալի դարձնելու նպատակով: (Տե՛ս «Պատմություն հայոց գրականության», էջ 643):

փազյանը այս համեմատությամբ փորձում էր ոչ միայն ցույց տալ ոուս և հայ հասարակական մտքի ընդհանուր խնդիրները, այլև՝ մատնանշել հայ հասարակական-գաղափարական հոսանքների կրած ազդեցությունների բնորոշ գծերը:

Դա փորձ էր բացահայտելու նաև հայ հասարակական մտքի զարգացման ներքին օրինաչափությունները, առաջադիմական և հետադիմական տենդենցները:

Սակայն «Պատմություն հայոց գրականության» աշխատության մեջ չկար սոցիալական հիմքերի դասակարգային բովանդակության խոր մեկնաբանություն: Այդ բացը պիտի լրացնեին մարքսիստական գաղափարախոսության ներկայացուցիչները:

Ինչպես գրականության պատմության, այնպես էլ հետագայում գրած պատմական աշխատությունների մեջ շոշափելով գեղարվեստի զարգացման և սոցիալական երևույթների կապը, Փափազյանը թեև որոշ տուրֆ տալիս էր կուլտուր-պատմական դպրոցի սկզբունքներին, այնուամենայնիվ, բարձրացված հարցերի մեկնաբանությունը, ինչ խոսք, առաջադիմական էր: Դրանով միաժամանակ փորձում էր հաստատել այն միտքը, որ գրականության զարգացումը ոչ թե միմյանցից տարանջատված ուղղությունների գեամար է, այլ սոցիալական-գաղափարական որոշ փոփոխություններով պայմանավորված պատմական հաջորդափոխություն:

Սակայն այդ աշխատանքներում չկար սոցիալական շարժումների խոր բնություն: Պատահական չէր, որ Փափազյանն արժանացավ մարքսիստական գրաֆենադատության ուշադրությանը: Հայտնի է Ստ. Շահումյանի բննադատությունը Փափազյանի պատմական աշխատանքների վերաբերյալ¹⁹: Այդ հոդվածը ոչ միայն արժեքավոր է ներկա հարցի բնության համար, այլև կարևոր է պատմության մատերիալիստական նիշտ ըմբռնման տեսակետից ընդհանրապես:

Շահումյանը «Վերանես Փափազյանը պատմագետի դերում» հոդվածում²⁰ սկզբունքային բննադատության է ենթարկում Բաբվի

¹⁹ Խոսքը 1910 թ. Բաբվում տպագրված՝ Փափազյանի «Մանակ և Մեսրոպ», «Գաղիկ Ներհարզ», «Էլեոն Ներհարզ», «Թորոս խլիսակ», «Վարդանանց սրտոն-րազմը» դրվագների մասին է:

²⁰ Ստ. Շահումյան, Ներքեր, հ. 2, Երևան, 1957, էջ 200:

կուտուրական միության նեղ-ազգայնական գործունեությունը, որի հրատարակած հայ ժողովրդի պատմության առանձին դրվագներին վերաբերող մատենաշարում փառաբանվում էր կեղծ հայրենասիրությունը: Ժողովրդի պատմական դերի լրիվ անտեսումով, հայ ժողովրդի պատմությունը ներկայացվում էր որպես առանձին նշանավոր դեմքերի պատմություն: Մյուս հեղինակների թվում Ստ. Շահումյանը ֆենադատում էր նաև Վրբանես Փափազյանի պատմագիտական աշխատությունները: Ցույց տալով դրականը, Շահումյանը, միաժամանակ, գտնում էր, որ Փափազյանն այդ պատմական դրվագներում ցույց չէր տվել ժողովրդի դեմքը որպես պատմության իսկական կերտողի:

Այս արդարացի ֆենադատության կողքին Շահումյանը նկատում է նաև դրականը. Փափազյանի հայացքներում իրենց արտացոլումն են գտել 1905 թ. դեպքերը, այսինքն՝ նրա պատմագիտական ըմբռնումներում երևում է հեղափոխական շարժումների ազդեցությունը: Այս հետաքրքիր և կարևոր դիտողությունը ելակետ ենք ընդունել Փափազյանի հայացքներում նկատվող մատերիալիստական որոշ ըմբռնումներ ըստ արժանվույն գնահատելու համար: Ուշագրավ է, որ այլ աշխատանքներում Փափազյանը հանդես է եկել պատմության մեջ ժողովրդի դերի նիշտ գնահատմամբ²¹: Այսպես, XX դարից սկսած, գրում է Փափազյանը, պատմությունը դրվում է գիտական հիմքերի վրա. «... պատմությունը միայն նկարագրություն չէ փառափառական նշանավոր անցքերի, այլև նկարագիր է նա բուն ժողովրդի կյանքի, արհեստների, արդյունաբերության, կրոնի, գիտությունների, գեղարվեստի, օրենքների և այլն»²²:

Փափազյանի հայացքներում, այսպիսով, լուրջ տեղաշարժ կար դեպի հեղափոխությունը, դեպի մատերիալիզմը: Դրա վկայություններից է կրոնը ժողովրդի ուսին ծանրացող քեռ համարելը, որն իր հետ բերում էր հալածանք և հարստահարություն. «... նոր կրոնն էլ, ինչպես ամեն կրոն, — գրում է Փափազյանը, — անխուսափելի կերպով բերում էր իր հետ, հենց սկզբից իսկ ժողովրդին

²¹ Ավելորդ չի նաև ասել, որ Փափազյանը անտեղյակ էր Շահումյանի ֆենադատությանը: (Այն տպագրվել է 1941 թ. «Սովետական գրականություն», № 11-ում):

²² ԳԱՔ, Վրբանես Փափազյանի ֆոնդ, № 48, էջ 58:

կողոպտող մի զգվելի դասակարգ: Հանուն վերացական գաղափարների, այդ դասակարգը պիտի կլաներ աշխատավորի ֆրոններ անվերջ անհրեասությամբ, պիտի խավարի մեջ ընկղմեր նրան՝ ավելի լավ ու միշտ օգտվելու նպատակով»²³: Նա Վարդանանց պատերազմը համարում էր ժողովրդական և ոչ թե կրոնական պատերազմ, որը անկախության և ազատության համար մղվող պայքար էր, գոյության կռիվ²⁴:

Մի հոդվածում Փափազյանն ուղղակի ընդգծում էր տնտեսական գործոնի դերը հասարակական-պատմական հեղաշրջումների մեջ. «Ամբողջ կյանքն իր հանգամանքներով, տիեզերքն ամբողջ, տնտեսական առանցքի շուրջն է պտտում, նրանով դարբնվում և նրանից ստանում յուր էներգիան (energie)»²⁵: Աշխի առաջ ունենալով դասակարգային պայքարը, Փափազյանը գրում էր, որ հին հասարակարգը իր բոլոր հարստությունների հետ փուլ է գալու նոր գաղափարների հաղթանակի հետ: «Գոռոզ Բաստիլը, հնության ժայռը՝ փշրվում է... փշրվում են և նրա հետ ժայռին պանդ ուժերը, հին հիմքեր, հին օրենքները, հին դրությունները և հաճախ հին կրոնն իսկ...»²⁶: Այսպիսով, նա հասարակական առաջընթացի հիմքում դնում է տնտեսական հարաբերությունները, որոնցով պայմանավորված է հասարակական ողջ գործունեությունը: Նշված դատողությունները նկատի ունենալով պետք է ֆենել Փափազյանի հայացքներում նկատվող թե՛ որոշ տուրքեր կոպտուր-պատմական դպրոցի սկզբունքներին և թե՛ ուղղակի հակադրությունը պոզիտիվիզմի սոցիոլոգիային:

«Նամակներ Անգլիայից» հոդվածաշարում Փափազյանը ֆրենադատում է պոզիտիվիզմի սոցիոլոգիայի հիմնադիրներից մեկի՝ Սպենսերի սոցիալ-դարվինիստական հայացքները: Նա վճռականորեն մերժում է հասարակության զարգացումը բիոլոգիական օրենքներով մեկնաբանելու պոզիտիվիստական սկզբունքը: Լոնդոնում Փափազյանը տեսնում է թշվառության գիրկն ընկած հազարավոր սովալլուկ, անօթեան երեխաների, որոնց մասին խոսում

23 Վրթանես Փափազյան, Վարդանանց պատերազմը, էջ 51—52:

24 Նույն տեղում:

25 «Շավիղ», 1894, № 47:

26 «Շավիղ», 1895, № 24:

էին որպէս ոչնչացման ենթակա արարածներ: Փափազյանի այն հարցին, թե ինչն է այս սոսկալի բշխողութեան իսկական պատճառը, պատասխանում են, որ այդ բշխողները «գոյութեան կովի շղիմացող արարածներ էին և ոչնչանում էին, որ այլասերվել են և առավել զարգացել են, որ հարկավոր էր թողնել նրանց այնպես՝ փչանալու և շարժեր նրանց պես բոլոր փչացած հասարակութեանը թողնել անելու»²⁷:

Այդ բշխողութիւնը, ըստ Փափազյանի, հետևանք է բուրժուական հասարակարգի սոցիալական խոր հակասութիւնների, իսկ այդ դատողութիւնը նա համարում է Սպենսերի մտքերի ուղղակի կրկնութիւն, որով փորձում էին սփռել հազարավոր մարդկանց ունեւորման իսկական պատճառները:

Բացասական այս վերաբերմունքը Սպենսերի հայացքների նկատմամբ խոսում է այն մասին, որ Փափազյանը միանշանակ չէր գնահատում պոզիտիվիզմը, մանավանդ փիլիսոփայական պոզիտիվիզմը, թեև Հ. Տենի նոր բարգմանված «Գեղարվեստի փիլիսոփայութիւնը»²⁸ և, հատկապես, Զոլայի տեսական դրոյքները լայն արձագանք էին գտել հայ իրականութեան մէջ: Պետք է տեսնել, որ այդ շրջանում գեղարվեստի և հասարակական գաղափարների կապի կոլտուր-պատմական մեկնաբանութիւնը հնարավորութիւն էր տալիս որոշ արվեստագետների հիմնավորելու գեղարվեստի միջոցով հասարակական երևոյթները բնական պահանջը, մյուս կողմից՝ գեղարվեստը հետազոտելու որպէս գիտութիւն, վերջինիս մեթոդաբանական որոշ սկզբունքները ուղղակիորեն տարածելով գեղարվեստի տեսութեան բնագավառը: Այդ իմաստով խիստ բնութագրական է պատմաբան և գրաքննադատ Լեոյի այն կարծիքը, թե գիտութեան սկզբունքները ինչպէս են իրենց կնիքը դնում գեղարվեստի մեթոդաբանութեան վրա: Նա գրում է. «Ժամանակի ոգին այդ է, հիմնական սառնասիրտ հետազոտութեան, պատմաբանի ուսումնասիրութեան դարը անշեշտի կնիք է դրել բոլոր այն

²⁷ Վրթանէս Փափազյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1959, էջ 577:

²⁸ Տե՛ս Վրթ. Փափազյանի գրախոսութիւնը Հ. Տենի «Գեղարվեստի փիլիսոփայութիւնը» գրքի բարգմանութեան մասին: «Շաւիղ», 1895, № 15:

գործերի վրա, որոնց տրված է զարգանալու, մեծանալու խորհրդավոր կոչումը»²⁹:

Գեղարվեստը գիտությունների համակարգում դնելու և հրազիտական հիմքերը հաստատելու պահանջից էր բխում նաև այն պնդումը, թե գեղարվեստը՝ գիտության մասն է: Սա, անշուշտ, Զոլայի հայացքների անմիջական ազդեցության արդյունք էր: Ռեալիզմի տեսաբան Գրիգոր Զահրապը փորձում էր դրանով հիմնավորել գրական այդ ուղղությունը: Նա գրում է. «Գրականությունն՝ որ գիտության մասն է՝ չի կրնար անոր հակառակորդը ըլլալ» և սրպես փաստարկ բերում է հետևյալ օրինակը. «... հիմա միևնույն գաղափար չէ՝ որ Գեղարվեստին հարմար ալ կը հայտնվի ամենուրեք: Վակների հաջողության գաղտնիքն ալ Զայնարանության մեջ մեծ վարպետ մը ըլլալուն մեջը չէ՝ միքե: Ճշմարտությունը՝ ուրեմն ամեն բանն առաջ, մանավանդ թե ամեն բանն վեր. ահա գրականության արդի բանաձևը, որ Զոլայինն է»³⁰: Այդ նույն սկզբունքի ազդեցության խրդյունք պիտի համարել նաև Փափազյանի հետևյալ պնդումը, թե գեղարվեստում հասարակական երևույթների բնութայությունը ևս պահանջում է գիտական հետազոտության եղանակ: Նա գրում է. «Բնական գիտությունները շատ նպաստում են այդ ձգտմանը: Այն փաստից, թե մարմինների մեջ եղած ամեն փոփոխություն կատարվում է որոշ օրենքներով, ծագում է նաև այն միտքը, թե ազգերի կյանքում կատարվող փոփոխությունները պատահական և բնական չեն, այլ տեղի են ունենում որոշ օրենքներով և այդ օրենքների ազդեցության տակ»³¹:

Հասարակական կյանքի երևույթները գեղարվեստում գիտական ուսումնասիրության մեթոդով արտահայտելը ինքնին կարևոր պահանջ էր: Առաջավոր հայ էսքետիկական միտքը այդ պահանջը փորձում էր օգտագործել ռեալիզմի տիպաբանության հարցերը լուծելու համար:

Այդ համոզմունքին էր նաև Արշակ Զուպանյանը, որը գիտական ուսումնասիրության եղանակը համարում էր ռեալիզմի էսքետիկայի կարևոր սկզբունքներից մեկը: «Եվ փորձառությունը, գրում

²⁹ «Մշակ», Թիֆլիս, 1892, № 38:

³⁰ Գրիգոր Զահրապ, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1962, էջ 354—355:

³¹ ԳԱԹ, Վերանես Փափազյանի ֆոնդ, № 48, էջ 57—58:

է նա, — անցնելով գրականության, իմաստասիրության ու գեղարվեստներուն, անոնց մեջ ալ կսպառն օղային ուստանդներն ու կնաստատենք ճոր գեղեցկագիտություն մը և ճոր վարդապետություններ³²: Ինչպես տեսնում ենք հայ էսքետիկական միտքը փորձում էր կուլտուր-պատմական դարացի որոշ դրույթներն (հաղթահարելով հանդերձ այդ ուղղության սոցիոլոգիական հիմքերի որոշ խոցելի կողմերը) օգտագործել ռեալիզմի տեսական հիմնավորման համար:

XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ ռեալիստական էսքետիկայի բնորոշ գծերից մեկն էլ պայքարն էր գեղարվեստում հանդես եկող էսքետիզմի դրսևորումների դեմ: Հատկանշական է, որ այդ տարիներին հայ էսքետիկական միտքը զգաստ գտնվեց ինդիվիդուալիզմի և անկումայնության հանդեպ: Ակնհայտ է նաև, թե ռեալիզմի տեսաբանները ինչպիսի խստությամբ և սկզբունցալ-նությամբ էին պայքարում դարավերջին գեղարվեստում հանդես եկող ֆորմալիզմի էսքետիկայի դեմ: Կապիտալիստական հասարակական հարաբերությունների օրավուր սրվող հակասությունների և բարքերի փայլալամն պայմաններում, երբ ապագան անհույս ու անհեռանկար էր քվում, բուրժուական արվեստը հասարակական հուզող խնդիրներից խուսափելու ուղիներ էր որոնում՝ փորձելով ամփոփվել ինքն իր շրջանակներում: Դա հասցնում էր գեղարվեստի անհաշողական հիմքերի խախտմանը, նրա հասարակական դերի ժխտմանը, մի բան, որ չէր կարող վրիպել ռեալիստ արվեստագետների խորագրին հայացքից: Հայ անվանի տեսաբանների կողմից գեղարվեստում ֆորմալիզմի էսքետիկական սկզբունքների քննադատությամբ հանդես եկավ նաև Փափազյանը:

Այդ շրջանի հայ առաջադեմ տեսական միտքը գեղարվեստը չէր դիտում որպես ինքնամփոփ քնազավառ՝ կտրված հասարակական լուրջ խնդիրներից, այլ ընդհակառակը՝ կյանքին ու մարդկանց ծառայելու, ժողովրդին կրթելու և դաստիարակելու վեճ ու պատվարեք գործի մեջ էր տեսնում գեղարվեստի կոչումը: Հատկանշական է, որ էսքետիզմի դեմ հանդես եկան նաև մարքսիստ գրաֆենադատները: Այսպես, Ալ. Մյասնիկյանը իր հոդվածներից մեկում քննադատում է «մաքուր արվեստի» սկզբունքի դրսևորում-

32 «Հայրենիք», 1893, № 409:

ճեռի հակադեմոկրատական, սուրյեկտիվիստական էությունը: Նա գրում է. «... զուտ գեղարվեստ չկա, քանի որ գեղարվեստը գեղարվեստի համար չէ, այլ բնդհականակր՝ գեղարվեստը — դա ինքը կյանքն է, հասարակությունն է. նա մարդկանց ու երկրիս համար է»³³:

Այս կարգի բմրանումներ մեկ տեսնում ենք Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի էսթետիկական հարցադրումներում, ուր սկզբունքային մի նոր որակ էր ստանում ֆորմալիզմի դրսևորումների բնագավառությունը, գեղարվեստը հռչակվում էր կյանքի նախադրության ակտիվ միջոցներից մեկը: Դրանով իսկ գեղարվեստը դիտվում էր որպես իրականության վերափոխման գործոն:

Բացառիկ ուշադրություն էր նվիրվում գեղարվեստի ժողովրդայնության հարցին, որը համարվում էր ոչ միայն ռեալիզմի բնորոշ գծերից մեկը, այլև էսթետիկական շափանիշը: Այդ իմաստով ուշագրավ էր Շիրվանզադեի, Զոհրապի, Արփիարյանի, Փափագյանի, Թումանյանի, Զուպանյանի և ուրիշների սկզբունքային պայքարը հանուն գեղարվեստի ժողովրդայնության: Դեռևս Արավյանի կողմից գեղարվեստի գնահատության շափանիշ հռչակված այդ դրույթը, որն իր դրսևորումն ուներ նաև ռոմանտիզմի էսթետիկայում, նոր ժամանակների պահանջների համեմատ նոր որակ և իմաստ էր ստանում: Դր. Զոհրապի այն դիպուկ արտահայտությունը, թե «... գրականությունը ժողովրդյան կյանքն է պիտի փողփի՝ ժողովրդյան կյանքին ծառայելու համար»³⁴, բնութագրական էր ռեալիզմի էսթետիկային: Իսկ Ա. Արփիարյանը գտնում էր, որ «նոր աշխարհարար գրականության հաստատուն նիւնքը պետք է փնտրել գավառներում մեջ...»³⁵: Դա մի կողմից հաստատում էր գեղարվեստի և իրականության կապը, մյուս կողմից՝ գեղարվեստի հասարակական դերն ու նշանակությունը: Հայ մարքսիստական գրաբնագավառությունը նույնպես այս հարցերը դիտում էր որպես էսթետիկական ելակետային դրույթ:

Դեռևս 80-ական թվականներին Դադարյան Աղայանը նախորդ ժամանակի գեղարվեստի թուլությունը և թերի կողմը համարում

³³ Ալեքսանդր Մյասնիկյան, Հետիւր երկեր, Երևան, 1957, էջ 423:

³⁴ Գր. Զոհրապ, Դրականության մասին, Երևան, 1973, էջ 13:

³⁵ «Հայրենիք», 1892, № 261:

էր բուն ժողովրդի կյանքի արտացոլման պակասը: Նա գտնում էր, որ որքան էլ գեղարվեստը շոշափեր հայրենասիրական խնդիրներ, այնուամենայնիվ մի պակաս կողմ ուներ. գուրկ էր բուն ժողովրդական, աշխարհիկ տարրից³⁶: Այստեղ առաջին պլան էր մղվում գեղարվեստի թեմատիկայի, գեղարվեստի առարկայի հարցը:

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբներին ռեալիզմի տիպաբանության հարցերի հետ առաջ էին փաշտվում նաև բուն էսթետիկական խնդիրներ՝ էսթետիկական ճաշակի, գեղեցկի և իդեալի, հայ դպրոցներում էսթետիկայի առարկայի դասավանդման և ընդհանրապես էսթետիկական դաստիարակության հարցերի մեկնաբանությունը: Ճիշտ է, տեսական այդ հարցադրումներում մեծ տեղ էր բռնում անցյալի խոշոր տեսաբաններից փաղած մտքերի վերապատմումը, բայց և այնպես դրանք տվյալ ժամանակի համար ունեին թե՛ տեսական և թե՛ գործնական մեծ նշանակություն: Արիստոտելի, Լեսսինգի մտքերի անմիջական շարադրանք կարօրինակ, Հ. Ճաղարբեկյանի «Ողբերգության էսթետիկական նշանակությունը» հոդվածում³⁷:

Առանձնապես մեծ ուշադրություն էր դարձվում էսթետիկական դաստիարակության հարցերին, որոնց դեռևս 1880-ական թվականներին անդրադարձել էր Նիկա Տեմիրճիպաշյանը: Առաջին անգամ նա դրեց հայ դպրոցներում էսթետիկայի դասավանդումը կազմակերպելու խնդիրը: Արևելահայ իրականության մեջ այդ հարցերին անդրադարձան Իս. Հարությունյանը³⁸, Ա. Տիրացյանը³⁹ և ուրիշներ:

Իսահակ Հարությունյանը՝ «էսթետիկայի զարգացումը», մանավանդ «Քառորոնի բարոյական նշանակությունը»⁴⁰ և էսթետիկական դաստիարակության հարցերին նվիրված այլ հոդվածներում փորձ էր անում պարզել էսթետիկականի և էթիկականի հարաբերակցության, ինչպես նաև էսթետիկական դաստիարակության խնդիրները:

36 Յե՛ս «Աղբյուր», 1883, № 1:

37 «Քառորոն», 1894, № 2, էջ 97:

38 «Արձագանք», 1889, № 18, էջ 271:

39 «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1911, № 4, էջ 123:

40 «Արձագանք», 1888, № 50, էջ 735:

էսքետիկայի բուն պրոբլեմները առանձին ֆենոլոյան առարկա դարձան «Գեղարվեստ» հանդեսում, հատկապես նրա խմբագիր՝ Գ. Լեւոնյանի հոդվածներում, որոնք ցրված են հանդեսի գրեթե բոլոր համարներում: Հանդեսում տպագրվում են նաև հայկական զարգցներում էսքետիկական կրթության գործը կազմակերպելու հարցի վերաբերյալ ունալիզմի հայ անվանի տեսաբանների բազմաթիվ հոդվածները: Տպագրվում են նաև Լուսաշարսկու «Սոցիալիզմ և գեղարվեստ»⁴¹, Հ. Ռուլանդ-Հոլստի «Ինչ է գեղեցկությունը»⁴² և տեսական այլ հոդվածներ:

Կյանքի ճշմարտացի արտացոլումը, որ ունալիզմի տեսության ելակետային դրույթն էր, դրվում էր նաև գեղեցկի չափանիշի հիմքում:

Հայ էսքետիկական միտքը այդ շրջանում անդրադարձավ նաև էսքետիկական իդեալի բնութագրմանը: Հակադրվելով ուսմանտիգմին, ունալիզմը պետք է առաջադրեր իդեալի իր ըմբռնումը: Իրավացի էր Ա. Չոպանյանը, երբ գրում էր, թե ունալիզմի էսքետիկայում չի կարող չորվել իդեալի հարցը⁴³: Նույնն էր պնդում նաև ունալիզմի մյուս ականավոր տեսաբանը՝ Շիրվանզադեն. «Չկա իդեալականություն առանց ունալիզմության»⁴⁴: Ինչպես տեսնում ենք՝ այստեղ, ի հակադրություն ուսմանտիգմի, իդեալի ըմբռնումը կապվում է իրականության հետ: Այսինքն՝ փորձ էր արվում իդեալի հասկացությանը իրական բովանդակություն հաղորդել: Ըստ ունալիստ արվեստագետների՝ իդեալի ուսմանտիկական ըմբռնումը անհող էր, քանի որ այն չէր կապվում կյանքի որոշակի հասարակական-պատմական բովանդակության հետ: Ունալիզմի համար իդեալը առնչվում էր բարոյա-էսքետիկական որոշակի գաղափարների հետ, որոնք կապվում են ոչ միայն ժողովրդի լավագույն ձրգտումների, այլև հասարակական կեցության իրական, պրոգրեսիվ վերափոխումների հետ: Դրանով էր պայմանավորված նաև գեղարվեստի ժողովրդայնության և գաղափարայնության ունալիզմի պահանջների առաջադիմական բնույթը:

41 «Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 18:

42 «Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 6, № 2, էջ 5:

43 «Մասիս», 1892, № 3959:

44 «Արձագանք», 1890, № 58:

Այս դրույթներով էր առաջնորդվում ռեալիզմը, ըստ որի գեղարվեստական արտացոլումը սերտորեն առնչվում էր ժամանակի սոցիալ-ֆազաական կոնկրետ խնդիրների հետ, որոնք իրենց մարմնավորումն էին գտնում գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ։ Ռեալիզմի համար էսթետիկական իդեալի հասարակական կոնկրետ բովանդակությունը դասակարգային պայմանավորվածություն ուներ։

Ինչպես տեսնում ենք հայ էսթետիկական միտքը՝ իդեալը բնութագրում էր դեմոկրատական գաղափարների հետ ունեցած հարաբերության միջոցով, որը նոր որակ էր ստանում ժամանակի հասարակական խնդիրների բնույթյան և զարգացման ուղիների որոնման ռեալիստական մեկնաբանության մեջ։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԵՎ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՓՈԽՂԱՐԱՐՆԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստի՝ որպես իրականության յուրացման ձևերից մեկի, առանձնահատկությունների մեկնաբանությունը էսթետիկայի հիմնական բաժիններից մեկն է։ Քե ինչպես է կատարվում իրականության գեղարվեստական արտացոլումն ու գնահատումը, քե ինչ բնորոշ կողմեր ունի գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերությունը՝ ելակետային են Վրթանես Փափազյանի էսթետիկական հայացքների բնութագրման համար։ Գեղարվեստի և իրականության հարցի տվյալ մեկնակետը պարզաբանելու համար նախ և առաջ հարկ կլինի անդրադառնալ իրականության ճանաչողության վերաբերյալ նրա առաջ ֆաշած որոշ հարցադրումներին։

Գեղարվեստ-իրականություն հարաբերության վերաբերյալ նրա բմրոնումները հենվում էին իմացաբանական ընդհանուր դրույթների վրա, որոնց մասին, մենք կարող ենք դատել ելնելով տեսական և ֆենադատական բնույթի հոդվածներում արծարծված փիլիսոփայական որոշ հարցադրումներից։

Ուշագրավ է, որ Փափազյանը ֆենադատում է իդեալիզմի տարբեր դրույթներ, ինչպես նաև ազնուստիցիզմը։ Քե ևս չի թողել իմացաբանության հարցերին նվիրված առանձին աշխատանքներ, սակայն այն բուռն հետաքրքրությունը, որ ցուցաբերել է ժամանա-

կի փիլիսոփայական և սոցիոլոգիական մտքի նկատմամբ⁴⁵, ինչ-որ չափով պատկերացում են տալիս վերոհիշյալ հարցերի վերաբերյալ նրա ընդհանուր դիրքորոշման մասին:

Նախ և առաջ նշենք, որ իմացաբանական հարցադրումները նա մեկնաբանում էր ելնելով մատերիալիստական դիրքերից: Սակայն դա չի նշանակում, որ նա որոշ հակասություններ չի դրսևորել նաև այս հարցերում: Բանն այն է, որ Փափազյանը երբեմն տուրք է տվել մեխանիստական մոտեցման՝ հատկապես մտածողության նյութական հիմքի բնութագրման հարցում:

Մտածողության նյութական հիմքի փափազյանական ըմբռնումները որոշ չափով իրենց վրա կրում են իր ուսուցչի՝ գերմանացի Կարլ Ֆոխտի հայացքների ազդեցությունը⁴⁶:

Մեր խնդրից դուրս է առանձին բնության առարկա դարձնել Փափազյանի փիլիսոփայական ըմբռնումները, այստեղ դրանք բնկվում են այնքանով, որքանով շոշափում են կամ կապված են գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերության հարցին:

Մի հոդվածում Փափազյանը իրավացիորեն նշում է մտածողության նյութական հիմքի, մտածողության և իրականության կապի հարցը՝ ճանաչողության խնդրին տալով մատերիալիստական մեկնաբանություն: Այսպես՝ նա մտածողությունը բնութագրում է որպես պրոցես, որը կապված է իրականության հետ: «Ամեն մտածություն անշուշտ ունի իր նյութական առարկան: Եթե միայն նա բնագանցական, մտացածին խորհրդածություն չէ»...⁴⁷: Սակայն քիչ անց՝ նա հարցին տալիս է որոշ մեխանիստական բացատրություն: Խոսելով Ֆլուորոսկոպի գյուտի մասին, նա այն միտքն է հայտնում, որ «... եթե այդ գյուտը կատարելագործվի, չէ՞ որ մեզ կը հաջողվի այնուհետև լուսանկարել մտածության ամեն մի առարկան, խորհրդածության նյութը, նրա՝ մտքի մեջ զարգացման, անեցման ընթացքը պատկերացումներով...»⁴⁸:

⁴⁵ Տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 4, էջ 76:

⁴⁶ Ժենով ուսանելու տարիներին Փափազյանը աշակերտել է Կարլ Ֆոխտին: Այդ մասին տե՛ս Փափազյանի հոդվածը՝ «Շավիղ», 1895, № 19, ուր նա կենդանաբանության լաբորատորիայի վարիչ Կարլ Ֆոխտին և պրոֆ. Հեկկելին համարում է դարվինիզմի հայտնի պաշտպաններ:

⁴⁷ ԳԱՔ, Փափազյանի ֆոնդ, № 52, էջ 6:

⁴⁸ Նույն տեղում:

Փափազյանն այստեղ բռնորովին չի տարբերում մտածողության մեջ նյութական և հոգևոր կողմերի որակական առանձնահատկությունները: Նա նյութական իրականության արտացոլումն ուղեղում համարում է ֆիզիկական այնպիսի հատկանիշներով օժտված բան, որը կարելի է նույնիսկ լուսանկարել: Այս հարցում անշուշտ, նկատվում է Ֆոխտի գոնհիկ մատերիալիստական հայացքների ազդեցությունը: Մեզ համար կարևորը, սակայն, այն է, որ Փափազյանը հակադրվում էր հարցի իդեալիստական մեկնաբանությանը, և ընդունում մտածողության նյութական հիմքը:

Ճանաչողության մեջ իրականության օբյեկտիվ հիմքի ընդունումն արդեն հնարավորություն է տալիս Փափազյանին ճիշտ մեկնաբանել գեղարվեստական արտացոլման հարցը: Հարկ է նշել նաև այն փաստը, որ նա մի առիթով ֆենադատում է իրականության նաևաչողության ազնոստիկական ըմբռնումը: Փափազյանը սխալ և վեհասկար է համարում անգլիացի պոզիտիվիստ փիլիսոփա Սպենսերի այն միտքը, թե. «Մեր պարտքն է խոնարհվել հեղուքյամբ՝ մեր իմացականության սահմանների շրջանում և չգրգռվել, չապստամբել այդ սահմանների դեմ...»⁴⁹: Փափազյանը գտնում է, որ սխալ կլինե՞ր կարծել, թե մտածողությունը սահմանափակ է իրականության նաևաչողության հարցում: Դա, ըստ նրա, կնշանակե՞ր իմացությունը դատապարտել անշարժության: Փափազյանի դժգոհությունը իմացության սահմանափակման սպենսերյան բանաձևից ուղղված էր պոզիտիվիզմի գաղափարախոսի՝ այսպես կոչված «աննանաչելիի» մասին տեսության դեմ, ըստ որի գիտական նաևաչողությունը ինքնին անկարող էր համարվում: Քանի որ գիտությունը, ըստ պոզիտիվիզմի, հենվում է անհատների փորձի վրա, հետևաբար այն և սահմանափակ է և անկատար: Ուստի դրանից այն հետևությունն էր արվում, թե գիտությունը անկարող է բափանցել առարկաների էության մեջ: Ըստ այս ըմբռնման մարդկային իմացությունը սահմանափակ էր համարվում և արվում այն հետևությունը, թե մարդը չպետք է վրդովվեր դրա դեմ:

Փափազյանը ֆենադատում է նաև երևույթների էության գիտական նաևաչողության ազնոստիկական սահմանափակումը և ճիշտ դիտողություն է անում. «Ուր մեր ուղեղը դեռ շատ փոքր է տիեզերքի

⁴⁹ Վրթանես Փափազյան, Ե. Ժ., հ. 5, էջ 549:

անճոնությունը քափանցելու համար, որ մեր իմացողության սահմանն էլ խղճալի կերպով նեղ է — գուցե համաձայն լինեմ, — գրում է նա, — բայց երբ այդ գիտունները (որ երևի շեն կամենում հիվանդոտ դրության հասնել) նակատները ծռում են այդպիսի վիճակի առջև և ուզում են, որ խոնարհությամբ տանենք այդ և չապստամբվինք ու չզայրանանք դրա դեմ... ահա դա է ավելի քան գրգռիչ⁵⁰: Կարևորն այն է, որ Փափազյանը պայքարում է մարդկային իմացության թերագնահատման և ընդհանրապես այն կասկածի տակ առնելու դեմ: Միաժամանակ հարկ է նշել, որ այլ հարցերում, մասնավորապես միստիցիզմի դեմ մղվող պայքարում, Փափազյանը բարձր էր գնահատում Սպենսերի որոշ հարցադրումները⁵¹:

Փափազյանը մատերիալիստական այն դրույքն էր պաշտպանում, ըստ որի ինչպես գիտական, այնպես էլ գեղարվեստական նախադրությունը կապված են իրականության հետ, իրենց հիմքն ունեն իրականության մեջ:

Այն պնդումը, որ Փափազյանը ծանոթ է եղել մարքսիստական գաղափարախոսությանը անհիմն չէ: Հայտնի է, որ նա հանդես է

⁵⁰ Վրթանես Փափազյան, Եժ, հ. 5, էջ 549—550:

⁵¹ Անդրադառնալով կրոնի և գիտության հարցերին, Փափազյանը գրում է. «... շատ լուսավոր մտքեր, գիտուններ ու խորհողներ, երևի հոգնած անվերջ փնտրելուց և շատ հարցեր լուծելու անկարողությունից, հուսահատ՝ որ դեռ ոչինչ պարզ չէ և որ գիտությունը չէ ապիս հանգստություն մտքի և անզորություն ոգու, սկսել են պնդել, որ գիտությունը սնանկություն է ցույց տալիս, որ նա ոչ մի բան չէ պարզում և որ կրոնն է այդ անզորացնող, մխիթարող և հանգստացնող միջոցը... Այստեղ երևան է գալիս մի խիստ ներհարած վեճ գիտության և կրոնի մեջ: Մի կողմից կրոնի կողմից կան գերմանացի Բրանթամեր (խմբագիր Rouvède mondes-ի նշանավոր կրիտիկոս), և Տոլստոյի պես հեղինակավոր անձեր, իսկ մյուս կողմից Բերդյաև, Սպենսեր, Ֆերրուրի և այլ հռչակավոր գիտնականներ, որոնք միմյանց դեմ են նետում հռչակածներ, մի կողմից աշխատելով ցույց տալ կրոնի կարևորությունը ու գիտության սնանկությունը, իսկ մյուս կողմից սփռելիք ոգևորությամբ ջախջախիչ փաստերով այդ մեծ գիտնականները փշրում են միասփիզմը և ապացուցում, որ գիտությունն է ճշմարտության, բարոյության միակ միջոցը մարդկության համար...»: («Շավիղ», 1895, № 47):

եկել մարսիզմի բացահայտ պաշտպանությամբ համարձակորեն ծաղրելով վերջինիս ֆենադատներին⁵²:

Մարդկային մտածողությանը, ըստ տեսաբանի, հասանելի է աշխարհի գիտական, խոր ճանաչողությունը: Հողվածներից մեկում նա նշում է, որ աշխարհի ճանաչողության մեջ վնասական դեր ունեն քե՛ հասարակական և քե՛ բնական գիտությունները. «Նքե կան երկու գլխավոր նյութեր, որոնք, այսպես ասած, հիմք են կազմում մարդկային ճանաչողության — են բնական և պատմական գիտությունները»⁵³: Փափագյանը պատմական գիտություններ ասելով հասկանում էր հասարակական գիտությունները, ինչ խոսք, նա չէր անտեսում և գեղարվեստական ճանաչողությունը, որին դեռ կանդորադառնում: Այստեղ ֆենադատությունն ուղղված է իմացության իդեալիստական մեկնաբանության դեմ: Այդ միտքը նա պաշտպանում էր և հետագայում:

Գրախոսելով «Նոր խոսք» երկշաբաթաբերքում տպագրված հողվածները, Փափագյանը անդրադառնում է այնտեղ տպագրված մի հողվածի, ուր ֆենադատվում էր ռուս միստիկ փիլիսոփա Նիկոլայ Բերդյաևի «Ազատության փիլիսոփայությունը» գիրքը: Փափագյանը համաձայնվելով հողվածագրի ընդհանուր դրույթներին, իր հերթին հաստատում է, որ իրականության ճանաչողության հարցերը սխալ են մեկնաբանվել Բերդյաևի կողմից՝ ցույց տալով վերջինիս մտքերի կրոնամիստիկական բնույթը: Այն հարցը, թե արդյո՞ք մարդկային իմացությունը ճիշտ է արտացոլում իրականությունը, կարող է հասու լինել, ինչպես ինքն է ասում, կատարյալ ճշմարտությանը, ավելի որոշակի է դարձնում Փափագյանի մեկնակետը: Ուշագրավ է, որ նա պաշտպանում է իրականության ճանաչելիության մատերիալիստական թեզը և վնասկանդորեն դատապարտում է այդ խնդրի շուրջ միստիկ փիլիսոփայի հայտնած մտքերը: «Այդ գրքի մեջ արծարծված կա այն միտքը, — գրում է

52 «Ո՞վ գիտե, ո՞ր փողոցի լակտը, համարձակվում է Դարվինի և Մարսի պես անձերի դեմ լուտանք արձակել: Երբ կոշկակարը իր կոշիկից դուրս է ուզում գիտություն ցույց տալ և այն էլ այդ աստիճան լրբությամբ աւ ծաղրանքով, ի՞նչ է մնում ասել, եթե ոչ ելիշել, որ թրիլովը մի առակ ունի և այդ առակի մեջ միանգամ ընդմիջտ խառնելված են այն փոքրները, որոնք հաշում են փղերի դեմ»: («Բյուզանդիստ», 4. Պոլիս, 1890, № 873):

53 «Շավիղ», 1895, № 38):

նա, — որ իբր թե «որովհետև գիտությունն ու տրամաբանությունն անգոր են ընդգրկելու կատարյալ նշմարտությունը...» ապա ուրեմը — պիտի վերադառնալ դեպի կրոնը, բացասաբար պիտի վերաբերվել այսուհետև դեպի գիտությունը, պիտի հավատալ հրաշքների (որ հավատի օրյեկտն է), որ փրկարար է, գերբնական ուժերի հաղթանակն է բնության ուժերի վերաբերությամբ և այլն, և այլն»⁵⁴: Նա լիովին կիսում է «ճոր խոսք» երկշաբաթաթերթի գրախոսի «կրոն և գիտություն» հոդվածում արտահայտված մտքերը՝ Բերդյաևի փիլիսոփայական միստիցիզմի վերաբերյալ, ափսոսալով, որ չի կարող այդ ֆենադատությունից ընդարձակ մեջբերումներ կատարել: Իսկ ի՞նչ հարցեր էին շոշափվում նրա խոսքերով ասած՝ այդ կրակոտ, հափշտակությամբ կարդացվող հոդվածում: Այնտեղ, ինչպես արդեն ասացինք, ֆենադատվում էր ճանաչողության հարցերի բյուր ըմբռնումը միստիկ փիլիսոփայի վերոհիշյալ գրում: Ըստ Բերդյաևի, ճանաչողությունը խնկված է պսիխոլոգիզմի և անտրոպոլոգիզմի ցանցերում և գնում է դեպի անկում, միակ փրկությունը, որ նա տեսնում է՝ կրոնի և կրոնական հավատի մեջ է. «Միայն այն ժամանակ, — գրում է Բերդյաևը, — ճանաչողությունը կազատվի պսիխոլոգիզմի և անտրոպոլոգիզմի ցանցերից, երբ նա կսկսի որոշել ոչ թե արանցենդենտալ մարդով, այլ արանցենդենտալ տիեզերքով, այսինքն եկեղեցով»⁵⁵, միայն այդ ժամանակ, ըստ նրա, ճանաչողությունը իրական էլ ու փրկություն կգտնի: Այսպիսով նշմարտությանը կարելի է հասնել լինել հրաժարվելով անհատական բանականությունից՝ հոգուտ կրոնական բանականության: Եվ փանի որ, ըստ նրա, տարածության ու ժամանակի մեջ գտնվող նյութը հիվանդոտ մի իրականություն է, որը միաժամանակ իրական առարկաների էության արտահայտությունը չէ, ուրեմն չի կարելի վստահել իրականության գիտական ճանաչողությանը: Երբ գիտության ընձեռած հնարավորություններով փորձում ենք ճանաչել մեզ շրջապատող իրականությունը,

54 «Վերադառնալ Փափազյանը գրականության մասին», էջ 171: (Ռուս միստիկ փիլիսոփա էկզիստենցիալիստ Նիկոլայ Բերդյաևը «Վիխականների» գաղափարախոսն էր, որը հեղափոխության հաղթանակից հետո անցավ արտասահման: Նրա «Философия свободы» գիրքը տպագրվել է 1911 թ., Մոսկվայում:

55 Տե՛ս «ճոր խոսք», Բաբու, 1912, № 3—4, էջ 113:

փաստորեն մենք գործ ունենք ոչ թե էության, այլ լոկ երևույթների, Ռերդյակի կարծիքով, հիվանդոտ երևույթների հետ: Նման ըմբռնումները, որոնք բխում էին Կանայան «իմենին իրի» իդեալիստական մեկնաբանությունից, ավարտվում էին իրականության գիտական նաևաչառության ժխտմամբ և հարցը լուծում հոգուտ միստիցիզմի:

Այսպիսով, կրոնը դիտվում էր որպես աշխարհի բացատրության և նշմարության նաևաչառության միակ հնարավոր միջոց: Նման մեկնաբանությունը, ինչ խոսք, հակասում էր իրականության սկզբունքային նաևաչառության մատերիալիստական դիրքորոշմանը, որն, ինչպես գիտենք, բնկած էր Փափազյանի ըմբռնումների հիմքում:

Փափազյանը դատապարտում է միջնադարյան կրոնա-միստիկական փիլիսոփայության արդեն մոռացված սկզբունքները՝ վերադարձնելու ձգտումը: Նրա համար տարօրինակ է հեշտում միստիկ փիլիսոփայի այն պնդումը, թե շուտով կվերականգնվեն ալիմիայի և մագության շատ նշմարություններ, որ «կկատարվի պատմության վերջը»⁵⁶:

Հատկանշական է, որ իրականության սկզբունքային նաևաչառության, մտածողության և իրականության կապի վերաբերյալ հարցադրումներում Փափազյանը որոշակիորեն կանգնած էր մատերիալիստական դիրքերում: Դա կարևոր է ոչ միայն նրա աշխարհայացքի բնդհանուր բնութագրման համար, այլև դրանց լույսի տակ՝ ավելի պարզորոշ են ներկայանում Փափազյանի էսթետիկական հայացքները, այդ թվում գեղարվեստի ու իրականության փոխհարաբերության խնդրի բնդհանուր մեթոդաբանական հիմքերի նրա մեկնաբանությունը:

Առաջնորդվելով աշխարհի նաևաչառության մատերիալիստական փիլիսոփայության սկզբունքով, Փափազյանը գեղարվեստական վերադարձությունը համարում է իրականության յուրացման կարևոր միջոց, որը բնավ էլ չի հակադրվում գիտա-պրակտիկ նաևաչառությանը:

Նա գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերությունը մեկնաբանում էր ելնելով մատերիալիստական այն հիմնաբան

⁵⁶ «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 171:

դուրսից, որի համաձայն գեղարվեստի, ինչպես և գիտության արտացոլման օրյեկտը ունի իրականությունն է: Դա նախ և առաջ ուղղված էր գեղարվեստը իրականությունից կտրող իդեալիստական տեսության դեմ, երբ գեղարվեստի խնդիրները սահմանափակվում էին անհատի սուբյեկտիվ ապրումների ոլորտում: Փափազանքն այդ ըմբռնումների արտահայտությունն էր համարում գեղարվեստը՝ գեղարվեստի համար սկզբունքը և XX դարասկզբին հանդես եկող դեկադենտությունը: Դրանցում նա տեսնում էր փախուստ գեղարվեստի հասարակական խնդիրներից դեպի ինտուիտիվիզմ, դեպի անզգայական աշխարհը: Այս ըմբռնումների դեմ Փափազյանի պայքարը խառնվում էր գեղարվեստի և իրականության մատերիալիստական ըմբռնման հիմքի վրա: Բնականաբար առաջին պլան էր մղվում գեղարվեստի և իրականության կապի մեկնարկությունը, ինչպես նաև գեղարվեստական արտացոլման այն բնորոշ առանձնահատկությունների ու կողմերի բնությունը, որոնք բնութագրում են գեղարվեստը որպես իրականության վերարտադրման յուրահատուկ ձև և տարբերակում հասարակական գիտակցության մյուս ձևերից:

Գեղարվեստական արտացոլման վերաբերյալ Փափազյանի ըմբռնումները, գեղարվեստական արտացոլման առանձնահատկությունների մասին դատողությունները, որոնք ամեն մի արվեստագետի էսթետիկական հայացքների հիմքն են, խառնվում են նրա փիլիսոփայական հայացքների վրա: Իրականության նաեւադուրյան՝ բերագնահատման հարցում ազնոստիցիզմի և միստիցիզմի բնեւադատության մեջ արդեն ակնհայտ է, որ Փափազյանը գեղարվեստական նաեւադությունը ևս պիտի համարեւ իրականության յուրացման ակտիւ ձևերից մեկը⁵⁷: Նա այն կարծիքն է հայտնում, որ գեղարվեստը և գիտությունը արտացոլում են նույն իրականու-

57 Տե՛ս ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 48, էջ 6: Ի դեպ, նա առանձին աշխատություն չի բողի գեղարվեստի արտացոլման հարցի վերաբերյալ: Դրան աեղրադարձել է «Բանեւայություն տեսություն» ձեւագիր աշխատեւում (ֆոնդ № 48, 49, 50), որը կազմել է 1912 թ. Շուշիի նեւարեւում դասախոսելու տարիներին: Դրա հիման վրա Փափազյանը ցանկացել է դասագիրք գրել, որի ձեւագիր օրեւակները նույնպես կան արխիւում: Հիշյալ աշխատեւներ նա գրել է նկատի ունեւեւալով Օվոյանիկեւ-Վուլիկեւսկու «Теория поэзии и прозы» գիրքը, որի մասին նիշատեւում է իր կազմած դասագրքի առաջարեւում (ֆոնդ 49):

բյունը: Դրանով իսկ նա այն մեթոդաբանական խնդիրն էր պաշտպանում, ըստ որի գեղարվեստը ո՛չ թե իրականությունից կտրված գաղափարների և վերացական դատողությունների, ինքնաբավ ապրումների արտահայտությունն է, այլ «շոշափելի և տեսանելի պատկերացումների»⁵⁸ արտահայտություն:

Միաժամանակ նա անդրադառնում է գեղարվեստական արտացոլման սպեցիֆիկ էությունը: Դա արտահայտվում է նրա պատկերային բնույթի մեջ և հենց դրանով էլ տարբերվում է իրականության գիտական նաեաշողության ձևից: Իրականությունը արտացոլելով պատկերների միջոցով, գեղարվեստը դրանով հաստատում է իր սպեցիֆիկակն:

«Բոլոր արվեստները, — գրում է Փափազյանը, — տալիս են մեզ պատկերացումներ»⁵⁹: Նա ընդգծում է, որ գեղարվեստը հասարակական գիտակցության մյուս ձևերից՝ իր խոսքով՝ բանախոսականից (փիլիսոփայություն, գիտություն, գրաֆենադատություն, հրապարակախոսություն) տարբերվում է իրականության կողմերի և երևույթների մշակման ուղւյն՝ պատկերային եղանակով: Իր միտքը ավելի պարզորոշ ներկայացնելու համար Փափազյանը ավելացնում է, թե ինչո՞ւ է գեղարվեստի բոլոր նյութերի համար բնորոշ առանձնահատկություն համարում պատկերը: Նա գրում է. «...առաջին հայացքով գուցե չըմբռնենք իսկ, թե ի՞նչ կապ կարող է լինել օրինակ Արավյանի «Վերք Հայաստանի», Րաֆֆիի «Սամվելի», Պատկանյանի երգերի — և Անիի մայր եկեղեցու, կամ Հոփսիսի վանքի, Գանձասարի տաճարի զարդանկարների կամ (Լեոնարդո) Դա Վինչիի, Ալվազովսկիի, Բաշինջաղյանի, Քերիմբեգյանի նկարների և այլն միջև»⁶⁰: Ուրեմն ո՞րն է այն ընդհանուրը, որ բնութագրական է գեղարվեստի բոլոր տեսակների համար:

Փափազյանը այն ուշագրավ միտքն է հայտնում, որ այդ ընդհանրությունը ակներև կդառնա, եթե գեղարվեստի վերոնիշյալ տեսակները զննենք ոչ թե «ավարտուն վիճակում», այլ որպես

58 «Պատկերացում» առելով Փափազյանը նկատի ունի արտացոլման պատկերային ձևը, գեղարվեստական պատկերը և այն չպետք է շփոթել երևակայության հետ:

59 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 48, էջ 5:

60 Նույն տեղում:

ստեղծագործական պրոցես, որպես իրականության մշակման եղանակ: Գեղարվեստի բոլոր տեսակների համար բնութագրականը արտացոլման բուն պրոցեսի հետ է կապվում, ուրեմն, արտացոլման պրոցեսում գեղարվեստի բոլոր տեսակներին հատուկ պատկերային եղանակը առավել ակներևն է: Գեղարվեստական մտածողությանը, ըստ նրա, հատուկ է մեկ մտապատկեր-գաղափարից մեկ ուրիշ մտապատկեր առաջացնելը, որի մեջ էական տեղ են գրավում զգացմունքներն ու տրամադրությունները: Այս միտքը ինքնին կարևոր է, քանի որ ուշադրություն է բերում գեղարվեստի էմոցիոնալ առանձնահատկության վրա: Նա գրում է. «Գեղարվեստն ուրեմն խոսում է զարթեցնող, դրդող և մտքեր հարուցանող պատկերացումներով»⁶¹: Ավելին՝ միայն գեղարվեստական պատկերներն են իրենց էմոցիոնալ ներգործությամբ արթնացնում հոգեկան ապրումներ և տրամադրություններ:

Այսպիսով գեղարվեստական արտացոլման պատկերային բնույթի կարևոր հատկանիշներից է համարվում նրա էմոցիոնալությունը, մի բան, որ բնորոշ չէ, ոչ էլ պարտադիր գիտական ճանաչողությանը: Մտածողության այնպիսի ընթացքը, գրում է նա, որի դեպքում գեղարվեստական պատկերներին հատուկ զգացմունքների ու տրամադրությունների միջոցով առաջանում են նոր պատկերներ ու տրամադրություններ, մենք գործ ունենք մտածողության գեղարվեստական ուղղության հետ: Ի տարբերություն սրա, մտածողության երկրորդ ուղղությանը կամ «բանախոսականին» հատուկ է գաղափարների, հասկացությունների վերլուծությունը: Բանախոսական կամ գիտական մտածողությունը՝ «...գաղափարները մշակում է, վերլուծում, համադրում է և ֆինալառում, այսինքն,— շարունակում է նա,— դատողության է ենթարկում նրանց, ընդհանրացումներ ու եզրակացություններ է հանում նրանցից, աշխատում է կյանքի մեջ գործադրության դեպ այդ եզրակացությունները և այլն»⁶²:

Ակնհայտ է, որ Փափազյանը գիտական մտածողությունը որոշակիորեն առանձնացնում էր գեղարվեստական պատկերից. գիտական մտածողությանը հատուկ է տրամաբանական դատողություն-

61 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 48, էջ 7:

62 Նույն տեղում, էջ 4:

ներ, մտահանգումներ կատարելը, ուր բնավ էլ անհրաժեշտ չեն էմոցիոնալ հատկանիշները: Գեղարվեստական մտածողությունը հենց վերջինիս շնորհիվ է, որ տարբերվում է մտածողության այլ ձևերից: Այդ նկատի ունենալով Փափազյանը, երբ գեղարվեստը դասակարգելիս հաշվի էր առնում էմոցիոնալ ներգործության երկու հիմնական կողմեր և դրանց հետ կապված գեղարվեստի երկու հիմնական նյութեր՝ պլաստիկական արվեստ (նարտարապետություն, ֆանդակագործություն, նկարչություն) և տոնիկական կամ հնչական արվեստ (բանահյուսություն, բանաստեղծություն, երգեցողություն, հրաժշտություն)⁶³:

Ուրեմն էմոցիոնալ ներգործության բնույթով են պայմանավորված գեղարվեստի տեսակները: Այսպես, այն գաղափարները, գրում է նա, որոնք արտահայտում են «արտաֆինը տեսանելիս բուսականը» բացատրելի են պլաստիկական արվեստի միջոցով: Իսկ այնպիսիները, որոնք արտահայտում են և արտաֆինը և ներֆինը, լավ են բացատրվում տոնիկական արվեստի միջոցով: Ընդ որում, տոնիկական արվեստի մեջ պատկերի ներֆին կողմը կամ իմաստը արտահայտվում է ոչ թե միանգամից, այլ աստիճանաբար «ժամանակի մեջ. այսինքն՝ նրա զարգացման ընթացքում»⁶⁴:

Այսպիսով՝ Փափազյանն ընդգծում է պատկերի ոչ միայն էմոցիոնալությունն ընդհանրապես, այլև նրա դրսևորման յուրահատկությունը գեղարվեստի տարբեր ձևերում: Այստեղ նա նկատի է առնում նաև գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքային առանձնահատկությունները: Գեղարվեստական մտածողության բնորոշ գիծը համարելով պատկերը, ինչպես նաև պատկերի բոլոր տեսակներին հատուկ էմոցիոնալությունը, Փափազյանը գտնում է, որ դրանով է ալկենրն դառնում գեղարվեստի վերահիշյալ տեսակների միջև եղած կապը, դրանով էլ «կարելի կլինի վերածել նրանց մի միության»⁶⁵:

Գեղարվեստական պատկերի էությունը ճիշտ հասկանալու կամ «արվեստի լեզուն» հանաչելու համար, մոտիկից զննելիս, շա-

⁶³ Նույն տեղում, էջ 10:

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 11:

⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 5:

բունակում է նա, կհամոզվենք, որ գեղարվեստը ոչ թե գաղափարների, վերացականության, այլ պատկերների լեզու է:

Հետագա շարադրանքում նա արդեն գրում է, որ գեղարվեստը մեզ մոտե՛ր ու գաղափարներ է հաղորդում. թե՛ նախադասություններ, թե՛ նկարչություններ, թե՛ երաժշտություններ, թե՛ գրականություններ «... խոսում են ինչ որ բանի մասին, բաց են անում մեր առաջ գաղափարների հեռանկարներ, հարուցանում են մեր մեջ և զարգացնում որոշ զգացմունքներ և տրամադրություններ»⁶⁶:

Պատկերը գուրկ չէ նաև տրամաբանականից: Հակառակ դեպքում գեղարվեստը կգրկվեր հանաչողական-էմոցիոնալ որևէ արժեքից, մի բան, որ հակասում էր ռեալիզմի տեսության սկզբունքային հարցադրումներին, որոնց պաշտպանությամբ հանդես էր գալիս հենց ինքը՝ Փափազյանը: Բացի այդ, նա գեղարվեստական հանաչողության կարևոր կողմերից էր համարում թե՛ տրամաբանականը և թե՛ հոգեբանականը: Գեղարվեստական պատկերի հիմքում, ըստ նրա, ընկած է զգայականը և տրամաբանականը. «եվ հիրավի, գեղարվեստն ամբողջությամբ՝ արդյունք է հոգեբանական և տրամաբանական ապրումների և խորհրդածությունների»: Փափազյանի կարծիքով էմոցիոնալը և տրամաբանականը գիտության մեջ և գեղարվեստում տարբեր տեղ են զբաղում և տարբեր դեր կատարում: Նրե գիտական հանաչողության մեջ գերիշխողը տրամաբանականն է, իսկ էմոցիոնալը նրանում ոչ էական, երկրորդական տեղ է զբաղում, ապա գեղարվեստում ոչ միայն դատողությունների միջոցով են բացահայտվում և վերաբանարվում իրական առարկաները և երևույթները, այլև դրանց նկատմամբ էմոցիոնալ վերաբերմունք է դրսևորվում: Իր հուզումները, զգացմունքները արվեստագետը անպայմանորեն դնում է նկարագրությունների մեջ: Դրանք այս անգամ գեղարվեստական հանաչողության անհրաժեշտ հատկանիշներ են, քանի որ առանց դրանց չի կարող իրականացվել էմոցիոնալ ներգործությունը:

Այսպիսով՝ գեղարվեստը հանաչողական ու հասարակական դաստիարակչական իր ֆունկցիաները կարող է իրականացնել այն դեպքում միայն, երբ հուզում է մարդկանց, ապրումներ առաջաց-

⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 6—7:

նում⁶⁷: Գիտական նախադրությունը, ընդհակառակը, իր նպատակները իրագործում է հենվելով իրականության օրինաչափությունների տրամաբանական բացահայտումների վրա՝ առանց էմպիրիկոկողմերի շեշտման: Փափազյանը ևս գտնում էր, որ գեղարվեստական նախադրությունը, ինչպես գիտությունը, կապված է նույն իրականության հետ, բայց ունի մի յուրահատկություն՝ տվյալ արվեստագետի հենց արտացոլման պրոցեսում առաջացած զգացմունքներն ու տրամադրությունները: Այսպես. «Եթե գեղարվեստը պատկերացնում է բնության անկյուններ (բնանկար, ծովանկար, բնության նկարագիր քանահյուսական, ֆերթոդական և այլն), — գրում է Փափազյանը, — այն ժամանակ ես *իրը միջոց է ծառայում արտահայտելու ա՛յն տրամադրությունները, մտքերն ու զգացմունքները*, որոնցով ապրել է արվեստագետը, երբ զննել է այդ պատկերը բնության մեջ»⁶⁸:

Փափազյանը ճիշտ է նկատում, որ գեղարվեստական վերարտադրության մեջ իրական առարկաներն ու երևույթները պատկերվում են ոչ այնպիսին, ինչպես կան, այլ մարդու հետ ունեցած բարդ փոխհարաբերության պրոցեսում:

Այս միտքը ավելի պարզ դարձնելու համար Փափազյանը գրում է. «Արվեստագետը այդ դեպքում բնագետ, բնությունագետ չէ գիտական մտքով, այլ արտահայտող է մարդկային մտքերի և զգացմունքների, բնության մասին մարդուս ունեցած *հասկացողության*, վայելի, տխուր կամ զվարթ *տրամադրության*, զգացած *ոգևորության* բնության մեջ, նրա գնահատության և այլն»⁶⁹: Փափազյանը անդրադառնում է ոչ միայն արվեստագետի, այլև գեղարվեստական ստեղծագործությունների հետ մարդկանց ունեցած անմիջական կապի ժամանակ առաջացող տրամադրություններին ու զգացմունքներին. «Եվ հիրավի, — գրում է նա, — երբ զննում ենք մենք կամ կարդում մի բնանկար, բնության մի նկարագիր — ապրում ենք ո՛չ թե բնության հետ կապ ունեցող պատկերներով,

67 Փափազյանը գտնում էր, որ դպրոցի բարձր դասախոսներում գեղարվեստի տեսության ուսումնասիրությունը անպայմանորեն պետք է կապել հագեթաբանության և տրամաբանության հարցերի դասավանդման հետ: (ԳԱՔ, Փափազյանի ֆոնդ № 49, էջ 1—2):

68 ԳԱՔ, Փափազյանի ֆոնդ № 48, էջ 6:

69 Նույն տեղում:

այլ մեր — մարդկային աշխարհից բխած զգացմունքներով և մըտ-
քերով»⁷⁰: Այստեղ մեկ անգամ ևս ընդգծվում է, որ գեղարվեստա-
կան պատկերի մեջ առաջին պլան են մղվում մարդկային ապրում-
ները: Այսինքն՝ գեղարվեստական պատկերի մեջ շեշտված են ար-
վեստագետի էմոցիոնալ երանգներ, որոնք տվյալ ստեղծագործու-
թյունը դարձնում են ներգործուն, անկրկնելի: Գեղարվեստի սուր-
բեկտիվիստական մեկնաբանությունն չէ սա, այլ էսթետիկական
ընկալման առանձնահատկություններից բխող բնորոշ գիծ, ուր որոշիչ
տեղ ունի իրականությունը վերարտադրելու արվեստագետի կարո-
ղությունը, նրա անհատականությունը: Ավելորդ չէ նշել, որ Փա-
փազյանը գեղարվեստի հարցը մեկնաբանելիս առհասարակ հեռու
էր սուրբեկտիվիզմից: Նրա կարծիքով արվեստագետի ապրումները
պետք է հասարակական հնչողություն ունենան, բանաստեղծը հա-
սարակության առաջ պիտի ներկայանա որպես հասարակության
անդամ⁷¹:

Այս դիրքերից է Փափազյանը գնահատում հայ պոեզիայի նշա-
նավոր դեմքեր Հովհ. Հովհաննիսյանին, Ավ. Իսահակյանին, Հովհ.
Թումանյանին, Վարուժանին, որոնց ստեղծագործությունները պոե-
տական եսի և հասարակական տրամադրությունների արտահայ-
տություն էին: Մի առիթով խոսելով Շուշանիկ Կուրդինյանի ար-
վեստի մասին, նա գրում է. «Թախի՛ծն անգամ նրա գրվածքների
վրա սավառնում է՝ հասարակական բնույթի ձևով. բայց դա այն
թախիծը չէ, որ հուսահատության և նահատաճրականության է
առաջնորդում, այլ այն, որ զայրույթ է կուտակում կատաղի հեգնով
և նետում է հարստահարողների, բռնակալների, պատվարների և
խավարի զզվելի դեմքերին...»⁷²:

Գեղարվեստական արտացոլման ժամանակ հեղինակը հան-
դես է գալիս որպես հասարակական անհատ: Փափազյանը դարձ-
յալ շեշտը դնում է գեղարվեստի հասարակական ֆունկցիայի վրա,
առանց որի չկա գեղարվեստ: Դա բխում է տեսարանի հայացքների
դեմոկրատական բնույթից:

70 Նույն տեղում:

71 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 48, էջ 78:

72 Վրթանես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1910,
էջ 583—584:

Առաջնորդվելով այդ սկզբունքով, Փափազյանը փորձում է մեկնաբանել նաև իրականության գեղարվեստական արտացոլման առարկայի հարցը: Եթե ընդունում ենք, որ գեղարվեստը ունի իրականության վերարտադրման իր ասպեկտը, ապա հարց է ծագում, թե ո՞րն է գեղարվեստի բովանդակային տարբերության պատճառը: Խոսելով քառերական արվեստի մասին, Փափազյանն այն կարծիքն է հայտնում, որ արտացոլման օբյեկտը մարդն է. «Քառերանի միակ նյութը (object) պիտի լինի *կենդանի մարդն* իր խոհերի և երազների անհուն հարստությամբ, իր զգացմունքների և ապրումների զեղումներով, իր անհատականության արտաքին բոլոր ձևերի այլազանությամբ, ինչպես և իր գործողությունների բազմակողմանի փոփոխությամբ»⁷³: Այս հարցում հետևելով քառերագիր և ֆենադատ Յու. Սումբատովին, Փափազյանը չի տարբերակում արտացոլման օբյեկտը և առարկան:

Արվեստի վերարտադրման օբյեկտը իրականության բազմազան կողմերն են՝ առարկաները, երևույթները, սակայն արվեստի ճանաչման առարկան մարդն է: Հետևաբար չպետք է շփոթել օբյեկտ և առարկա հասկացությունները: Բայց, անկախ դրանից, գեղարվեստում մարդկային էության դրսևորման վերաբերյալ Փափազյանի տեսակետը այսօր էլ չի կորցրել իր արժեքը: Բանահյուսության տեսության մեջ Փափազյանը հետևյալ կարծիքն է հայտնել. «Ինչ տեսակի էլ որ լինեն այդ պատկերացումները, ինչ էլ որ ներկայացնեն—մարդկային դեմք, բնության անկյուն, երաժշտական ձայների ներդաշնակություն, հարտառապետական ձևեր և այլն— միշտ և ամեն տեղ արվեստը խոսում է *մարդու* մասին, *մարդկային* մասին»⁷⁴:

Բնորոշումը, ըստ էության, վերաբերում է գեղարվեստական վերարտադրության սպեցիֆիկ առարկային: Նաև դրանով է, ըստ Փափազյանի, գեղարվեստական ճանաչողությունը տարբերվում գիտական ճանաչողությունից և այստեղ ևս պետք է որոնել դրանց արտացոլման ոլորտի առանձնահատկություններն ու տարբերիչ գծերը: Ահա թե ինչու Փափազյանը նշում է, որ բնությունը վերարտադրելիս, արվեստագետը բնագետ կամ բնութեմագետ չէ գիտական

73 «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 205:

74 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 48, էջ 7:

մտփով, այլ մարդկային զգացմունքների բարգմանը: Գեղարվեստի օբյեկտը (փաստորեն առարկան) Փափազյանը համարում է մարդը և մարդկայինը: Կրկնում ենք. թեև թուցիկ, բայց որոշակիորեն նա խոսում է գեղարվեստի արտացոլման առանձնահատկության մասին: Այն որպես կոնկրետ հարցադրում կարևոր նշանակություն ունի խնդրի իմացաբանական մեկնաբանության ու լուծման գործում:

Խոսելով իրականության գեղարվեստական վերադարձության մասին, Փափազյանը նշում է, որ այն չի ավարտվում լոկ մարդու և մարդկայինի նկարագրությամբ, որ դա ավելի լայն խրեդիրներ, որոշակի սոցիալական նպատակներ է հետապնդում, այսինքն՝ «իրեն նյութ ունենալով մարդը և մարդկային իրերը» գեղարվեստը «մտքի և զգացմունքների զարթեցնող իր պատկերացումներովը զարգացնում է, կատարելագործում և նույնիսկ առաջ է բերում մարդու մեջ՝ մարդկայնություն»⁷⁵: Այստեղ արդեն նա նկատի ունի գեղարվեստի հասարակական ակտիվ դերն ու նշանակությունը: Ճիշտ է այս միտքը նա վերցրել է Օվսյանիկո-Կուլիկովսկուց⁷⁶, սակայն դա նորություն չէր Փափազյանի էսթետիկական հայացքների մեջ: Ռեալիստ արվեստագետը և տեսաբանը գեղարվեստի նաեւաչափական նշանակությունը միշտ էլ առնչել է հասարակական որոշակի խնդիրների արժարժման հետ: Ինչպես հասարակական կյանքից դուրս չկա անհատ, այնպես էլ չի կարող որևէ գեղարվեստական երկ ստեղծվել շրջանցելով հասարակական կյանքի այլևայլ խնդիրները:

Գեղարվեստը մարդու էսթետիկական դաստիարակության միջոց է դառնում նաև հասարակական խնդիրների արժարժման շնորհիվ: Գեղարվեստի նաեւաչափական հարցի այս բմրոնումից ել-

⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 9:

⁷⁶ Տե՛ս Վրբանես Փափազյանի նշումը իր կազմած գրքի (Ֆոնդ, № 49) առաջաբանում: Հետաքրքրական է, որ Փափազյանը Օվսյանիկո-Կուլիկովսկուց բարգմանած նախաբանում արվեստի ձևերը դասակարգելիս չի հետևել նրան և պնդված չի առանձնացրել պատկերային ձևերից որպես առանձին բնագավառ: Վիզուսիկն գրում է, որ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին՝ որպես հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչ, պնդված անջատում է պատկերային արվեստից, քանի որ նրանում գերիշխողը էմոցիոնալ կողմն է: (А. С. Выготский, Психология искусства, М., 1965, стр. 42—56):

նելով էր տեսաբանը բննադատում այն գրողներին, որոնք իրենց ստեղծագործություններում հանդես չեն բերում սոցիալ-դասակարգային դիրքորոշում: Նա գրում է. «Գրողներ կան, որոնք, այսպես ասել, «Անմեղ» գրվածներ են միայն լույս ընծայում և որոնք իրենց գրչով ո՛չ մի հարված չեն հասցնում ո՛րևէ դասակարգի, ո՛րևէ անձի շահերին: Նրանք խոսում են այնքան ընդհանուր կերպով, նրանց ասածները ա՛յն աստիճան հեռու են ակնարկություններից՝ ժամանակակից անցքերի կամ բարքերի վերաբերյալ, որ... ատելություն չեն հնձում, կիրք չեն հարուցանում, այլ հավասարապես հավանություն են գտնում ամեն խավերի, ամեն շերտերի մեջ»⁷⁷: Ինչպես տեսնում ենք, ըստ Փափազյանի, գեղարվեստը ոչ միայն արտացոլում, այլև բնևում է կարևոր նշանակություն ունեցող սոցիալական խնդիրներ, որոնց շնորհիվ էլ իրագործում է հասարակական իր ֆունկցիան:

Գեղարվեստի ճանաչողական նշանակությունը որոշվում է կյանքի երևույթների ընդգրկման, հասարակական հրատապ խնդիրների արտացոլման կարողությամբ: Ինչպես տեսնում ենք գեղարվեստական վերարտադրության հարցերը մեթոդաբանական դրույթներից վերանում են հասարակական հարաբերությունների խոր բնության պահանջի: Դրանով է գեղարվեստը ձեռք բերում հասարակական ճանաչողական բնույթ, ինչպես նաև էսթետիկական մեծ արժեք:

Գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերության տեսական խնդիրների մեկնաբանությունը ցույց է տալիս, որ Փափազյանը ռեալիզմի էսթետիկայի շատ հարցերի լուծման ժամանակ առաջնորդվում էր մատերիալիստական ընդհանուր ելակետային սկզբունքներով, մի բան, որ բնորոշ էր նրա էսթետիկական հայացքներին մասնավորապես և ռեալիզմի էսթետիկային՝ ընդհանրապես:

Գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերության հարցի մեթոդաբանական հիմքերի այս պարզաբանումը հնարավորություն է տալիս հիշտ մոտեցում դրսևորել ռեալիզմի էության և խնդիր-

77 «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1899, № 845:

ների Փափազյանի ըմբռնումներին, ինչպես նաև ռեալիզմի էսթետիկայում դրանց գործնական կարևոր նշանակության գնահատման ժամանակ:

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՏԱՑՈՒՄԱՆ ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ
ՍԿԶՐՈՒՆՔԸ

Սահմանազատվելով ռոմանտիզմից, ռեալիզմը իրականության նշմարտացի արտացոլման պահանջի մեջ էր որոնում իր մեթոդաբանական խնդիրների տարբերությունն ու առավելությունները նախորդի նկատմամբ, և ոչ միայն նախորդի: Ռեալիզմի տեսության առաջնահերթ և կենսական խնդիրն էր պարզել՝ այն ելակետային դրույթները, որոնցով կյանքի նշմարիտ վերարտադրությունը ձեռք է բերում նոր որակ, այսինքն՝ բացահայտել կյանքի արտացոլման այն սկզբունքները, որոնք ապահովում են իրականության պատկերման նոր, ավելի բարձր աստիճան:

Իրականության ռեալիստական արտացոլման հարցերին Փափազյանը անդրադարձել է դեռևս 80-ական թվականներից, երբ հայ գրաֆենադատությունը նրա գրական մուտքը բնութագրեց որպես ռոմանտիզմի արտահայտություն և Փափազյանը հռչակվեց որպես ռոմանտիկ Բաֆֆու արժանավոր հետևորդը⁷⁸: Այդ ընդունելությունը որքան էլ հաճելի էր, այնուամենայնիվ լուրջան շմատնվեց իրեն ռեալիստ համարող գրողի կողմից, երբ անհրաժեշտ էր մերժել իր ստեղծագործությանը վերագրվող ռոմանտիկական ուղղությունը⁷⁹: Նա հանդես եկավ այդ մեթոդի լուրջ ֆենադատությամբ, դրսևորելով տեսաբանի անժխտելի տաղանդ:

78 Լեոն «Ռուսահայոց գրականությունը» աշխատության մեջ գրում է. «Տեղգրված Բաֆֆի գաղափարներով, Փափազյանը այնպես կարողանում էր պատկերացնել հարստահարվող ժողովրդի ցավերը, որ շատերը սպասում էին, թե նա կրնն Բաֆֆի տեղը, կտա իր «Կայծերը»: Բայց պ. Փափազյանը «Կայծերի» նման բան չտվեց, փոքրիկ վեպիկներից ու պատկերներից հեռու չգնաց նա: Պակասություն չէ կարող համարվել սա, որովհետև փոքրիկ գործերն էլ միանգամայն բավական են, որ նրանց մեջ հայրենագործվի նույնիսկ մի խոշոր տաղանդ»: (Վեճերիկ, 1904, էջ 328—329):

79 «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 80:

Ռեալիզմը ըստ Փափազյանի, կապված լինելով որոշակի ժամանակաշրջանի հետ, ստեղծագործության ուրույն մեքող է և պահանջում է պատմականորեն կոնկրետ իրերի և երևույթների ճշմարտացի վերարտադրություն: Հակադրվելով ռոմանտիզմին, տեսարանը գտնում էր, որ ռեալիզմին հատուկ է կյանքի խոր և վերլուծական ուսումնասիրություն: Ռեալիզմը այլևայլ երևույթների պատկերումը չի կտրում իրականությունից, սոցիալական երևույթների տրամաբանական զարգացումից, այսինքն՝ այդ երևույթները պատկերելիս հենվում է ժամանակի սոցիալական հարաբերությունների օբյեկտիվ ֆենոլոլայան վրա, դրանք ներկայացնելով որպես մարդկային ռեալ փոխհարաբերությունների արդյունք:

Հենց սկզբից ռեալիզմը հակադրելով ռոմանտիզմին, Փափազյանը փորձում էր ավելի պարզ դարձնել նրանց միջև եղած սկզբբունքային տարբերությունը: Նա գրում է. «Երևակայությունով, զգայնությունով կազմված գրականությանը հաջորդեց ամբողջովին դրական, վերլուծող, մարդկային գործերի դրդապատճառները որոնող, կենդանի, կատարյալ և իրական տիպարներ պատկերացնող ուղղությունը»⁸⁰:

Փափազյանը այստեղ պարզորոշ և միանգամայն իրավացիորեն ընդգծել է այնպիսի հատկանիշներ, որոնք բնութագրական են ռեալիստական մեքողին: Առաջին և կարևոր հատկանիշը՝ դա կյանքի ճշմարտացի պատկերման պահանջն էր, իրականությանը հավատարիմ լինելու սկզբունքի արտահայտությունը: Ըստ տեսարանի իրականության երևույթներին մոտենալու մեջ արդեն որոշակի մեքողաբանական տարբերություն կա ռեալիստ և ռոմանտիկ արվեստագետների միջև: «Ռոմանտիկ վիպասանները, — գրում է նա, — չեն նկարագրում կյանքը ինչպես որ է, չեն բացահայտում օբյեկտիվ վերլուծումով, այլ ներկայացնում են այնպե՛ս, ինչպես կը փափագեին որ լիներ»⁸¹:

Այս դիտողությունից երևում է, որ ռեալիզմին հատուկ է իրականությունը հարազատորեն վերարտադրելու ձգտումը: Սակայն դա բնավ էլ չէր նշանակում կյանքի նատուրալիստական վերար-

80 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 4:

81 Նույն տեղում, էջ 2:

տաղրություն, մի բան, որի դեմ, ինչպես հետագայում կտեսնենք, ֆենադատաբար է հանդես եկել ինքը՝ Փափազյանը:

Իրականության որոշիչ դերի ըմբռնումը ռեալիզմի ներկայացուցիչների մոտ չէր նշանակում արվեստագետի ստեղծագործական հնարավորությունների սահմանափակում: Ընդհակառակը՝ ռեալիզմը պահանջում է ստեղծագործական մեծ ակտիվություն, կյանքի օրյեկտիվ վերլուծման պայմաններ ստեղծելով գրողի համար: «Ենթարկված» լինելով իրականությանը, գեղարվեստը նշմարտության իր ուժը ձեռք էր բերում իրականության խորքերը արվեստագետի հոգևոր ներթափանցման շնորհիվ: Իրականությանը նշմարտացի վերադարձություն ասելով Փափազյանը չէր հասկանում կյանքի սոսկ փաստագրական նկարագրություն, այլ այդ երևույթների օրյեկտիվ, համակողմանի վերլուծություն: Կարևոր է Փափազյանի այն պնդումը, որ, ելնելով կյանքի նշմարտությունից, արվեստագետը դրսևորում է և որոշակի վերաբերմունք պատկերվող կյանքի երևույթների նկատմամբ: Դա մի պահանջ էր, որ նշանակում էր՝ հավատարիմ մնալով իրականությանը, միաժամանակ չտարվել փաստի սոսկական նկարագրությամբ, մի բան, որ ռեալիզմը համարում էր նատուրալիզմի բույլ կողմերից մեկը: Մյուս կողմից դա հակադրվում էր ռոմանտիզմին՝ ցանկալին որպես իրականություն ներկայացնելու նրա սկզբունքին, երբ այն չէր բխում կյանքի ռեալ զարգացումից:

Ինչ խոսք գեղարվեստի յուրաքանչյուր ուղղությանը հատուկ է ցանկալիի պատկերումը, սակայն դա իրականացվում է տվյալ դպրոցին հատուկ ստեղծագործական սկզբունքներով: Այնպես որ ռեալիզմը չէր հրաժարվում ցանկալիի պատկերումից, այլ այն ենթարկում էր իրականության երևույթների օրինաչափ զարգացման ռեալ հնարավորությունների հանաչմանը:

Ռոմանտիզմն, ըստ տեսաբանի, գեղարվեստական արտացոլումը կտրելով իրականությունից, ցանկալին, հնարավորը պատկերում է ոչ քե կյանքի օրյեկտիվ, կամ «իրերի բնական ընթացքի» մեջ, այլ իրականության պատճառական կապակցությունից դուրս, մեկ այլ՝ գեղարվեստական իրականության մեջ: Ռոմանտիկները համոզված էին, որ իսկական կյանքը պետք է լինի հենց այնպես, ինչպես իրենք էին պատկերացնում: Դրա համար նրանք հնարավո-

րը, ցանկալին ներկայացնում էին որպես իրական և նշմարիտ⁸²: Հետևաբար կյանքի որոշ կողմերի բննադատությունը այլ որակի էր, քեև ռեալիզմի բննադատական պարօսը ռոմանտիզմի այդ գծի շարունակության և զարգացման արդյունքն էր:

Ռոմանտիկ վիպասանը, ըստ Փափազյանի, «վաղօրոք պատ-
րաստում էր խնդրի լուծումը», և ամբոխին մատչելի միտումը, որն
սյւսպես, քե այնպես, պիտի անցնէր վեպի մեջ⁸³: Դա ռոմանտիկ
գրողի համար այնքան կարևոր էր, որ հաճախ անտեսվում էին
իրականության որոշ նշմարտություններ: Դիտվուրը այս դեպքում
գեղարվեստական իրականությունն էր, որին «ամենայն դրությամբ
զոհաբերվում էր» կյանքի նշմարտությունը: Իհարկե Փափազյանը
գիտեր, որ այդ արվում էր իրականության վրա ազդելու միտու-
մով, սակայն նա որպես ռեալիստ, չէր կարող հաշտվել ռոման-
տիկական այդ սկզբունքի հետ:

Կյանքի վերադատությունը ռեալիզմը չէր համարեցնում
հեղինակային վաղօրոք պատրաստի նպատակադրմանը, ընդհակա-
ռակը, նա կյանքը դիտում էր որպես մի ամբողջություն, որի ներ-
սում մարդկային գործունեությունը պայմանավորված է հասարա-
կական օրյեկտիվ օրինաչափությամբ:

Գեղարվեստի օրյեկտիվության այս պահանջը ուղղված էր
կյանքի ռեալ հարաբերությունների խոր ու բազմակողմանի նաեաչ-
մանը, իսկ դա իր էությամբ այլ որակ էր և նոր խնդիրներ էր դնում
գեղարվեստի առջև:

Ի հակադրություն ռոմանտիկ Բաֆֆու, Փափազյանը գտնում
էր, որ իր ստեղծագործության «հենքը» կազմող պատկերները օր-
յեկտիվ բնույթ ունեն. օրինակ՝ իր արևմտահայ կյանքի պատկեր-
ները իրական կյանքից են վերցված: Ճշմարտությունն այստեղ էլ
չի պարփակվում փաստի նշմարտության սահմաններում, սակայն
Փափազյանի պահանջը վերաբերում էր գեղարվեստական վերա-
տադրման ընդհանուր սկզբունքներին՝ իրականությունից ելնելու
խնդրին: Այստեղ, իհարկե, նա իրավացի էր, հայ գրաբննադա-
տության մեջ այս հարցում չկար հստակ պատկերացում, երբեմն

⁸² Ռոմանտիզմի այս և բազմաթիվ հարցերի հաեգաեաեալից մեկեաբաեա-
յունը տե՛ս В. Ванслов, Эстетика романтизма, М., 1966.

⁸³ Վրթաեես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 462:

նատուրալիզմի շատ դրույթներ ներկայացվում էին ունալիզմի սկզբունքների տեսքով: Ահա քե ինչու նա ֆենադատել է Ատրպետին «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքի պարզունակ մեկնաբանությամբ համար⁸⁴:

Ատրպետը իր վեպի առաջաբանում գրում էր, քե փաստական նշմարտությունը ստեղծագործության առաջնային պայմանն է. «Մենք աշխատել ենք,— գրում է նա,— որքան կարելի է, խույս տալ երևակայությունից և միայն հետևել իրականության, որը անցավոր աշխարհի բեմի իսկական պատկերն է»⁸⁵:

Այսպես սխալ ու մակերեսորեն ըմբռնված «կյանքը ինչպես որ է» ունալիստական սկզբունքը դուր էր բացում կյանքի անարվեստ նկարագրությունների առաջ, որոնք ունալիզմի անվան տակ փորձում էին ծածկել առօրյայի փաստերից վեր բարձրանալու և ընդհանրացնելու իրենց անկարողությունը:

Հ. Ճուղուրյանի «Շիրինանց Նախշունը» վեպը Փափազյանը համարում էր անախրոնիզմ: Այդ վեպում չկան գյուղի ժամանակակից պատկերներ, եղած նկարագրությունները սոսկ պատճենում են, առանց ստեղծագործական մշակման: «Դրվածքի ոճը, լեզուն, հյուսվածքներն ու հանգույցներն էլ,— գրում է Փափազյանը,— անարվեստ էին, զուրկ ստեղծագործական որևէ հավանականությունից, անխնամ կերպով առած ուղղակի բնականից և դրոշմած թղթի վրա հավատարմությամբ»⁸⁶: Փափազյանը ֆենադատում է Ճուղուրյանին կյանքի երևույթների մակերեսային ընտրության համար: Նատուրալիստական վերաբերությունը, կամ ինչպես Փափազյանն էր ասում՝ ծայրահեղ օբյեկտիվիզմը, երբեք չի կարող իրականության խոր ու համակողմանի ընդգրկման պահանջ լինել: Փափազյանը հայ գյուղագիրների ստեղծագործական սահմանափակությունը տեսնում էր այն բանում, որ նրանց երկերում չէին երևում գյուղի և գյուղացու կյանքի սոցիալական փոփոխությունները: Նրանք, գրում է տեսաբանը, հայ գյուղացուն ներկայացնում

⁸⁴ Վրթանես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 601:

⁸⁵ Մարգրիտ Ատրպետյան, Խե Կարապետ, Թիֆլիս, 1889, էջ 3: Ատրպետի ինչպես այս, այնպես էլ մյուս գործերում նատուրալիստական տարրերի ֆենադատությունը տե՛ս «Մուրճ», 1900, № 1: Ատրպետի նատուրալիզմը ֆենադատել է նաև Մ. Արեղյանը (Նոր-Դար, 1899, № 169—170):

⁸⁶ Վրթանես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 614:

են Արովյանի հերոսի՝ Աղասու ժամանակների հայացքներով, այնինչ, փոխվել էին բե՛ գյուղը, բե՛ գյուղացու սոցիալական պահանջները: Որպեսզի արվեստագետը համաժայլ ընթանա կյանքի հետ, պիտի կարողանա ընդգրկել կյանքում կատարվող խոր փոփոխությունները: Միայն բնատուր ձիրքը ոչինչ անել չի կարող, եթե գրողը նոր հայացքով չնայի սոցիալական այլ կերպարանք ունեցող գյուղին: Այդ նկատի ունենա, երբ գրում էր, թե Պոռշյանի վերջին շրջանի գործերը նույնպես կյանքի հրատապ խնդիրներից ետ էին մնացել: Փափազյանն այն ճիշտ դիտողությունն էր անում, որ հայ գյուղը պատկերող որոշ գրողներ ոչ միայն չէին նկատում փոփոխված կյանքի պայմանները, այլև չէին յուրացրել կյանքի ռեալիստական պատկերման նոր ձևերը: Ահա թե ինչու տեսաբանը Դեորգ Չուբարի «Մահտեսի Սարգիս» վեպը՝ փաստերի ընդգրկման եղանակով և վերաբերմամբ սկզբունքով համարում էր հնացած, իսկ նյութի մշակումը՝ մակերեսային: «Մի խոսքով, — գրում է Փափազյանը, — հնության հոտ է բուրում գրվածքից, վաղուց մոռացված հնության և շկոլայի...»⁸⁷:

Փափազյանի ֆենադատներից մեկը՝ «Մշակի» խմբագիր Ալեքսանդր Քալանթարը, ռեալիզմի ընդհանուր առմամբ ճիշտ ըմբռնման հետ, վրիպում էր կյանքի իրական փաստերին հավատարիմ մնալու սկզբունքի մեկնաբանության մեջ: Նա գտնում էր, որ Փափազյանի առեմտահայ կյանքի պատկերներում կյանքի ճշմարտությունը զոհաբերված է միտումին⁸⁸: Նրա ֆենադատությունում անտեսվում էր իրականության փաստերի ընտրության, մեկնաբանության ու մարմնավորման հեղինակային իրավունքը: «Եթե նա պատկեր է, — գրում է Քալանթարը, — պետք է հարազատության կնիք կրի յուր վրա և նա *այլակերպոված շը լինի*՝ զանազան նպատակների ծառայելու համար»⁸⁹:

Սակայն այս դեպքում անկարելի կլիներ բացատրել կյանքի վերաբերողության նպատակաուղղվածության ռեալիստական պահանջը: Ահա թե ինչու, պատասխանելով իր ֆենադատին, Փափազյանը իրավացիորեն գտնում էր, որ իր ստեղծագործություններում

⁸⁷ «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 89—90:

⁸⁸ «Մուրն», 1892, № 3, էջ 452:

⁸⁹ Նույն տեղում:

արևմտահայ կյանքի պատկերները իրական են. «... առանց ծածկելու նշմարտությունը, այնքան մերկ ու խորունկ արտահայտված, որ շատերն սկզբում... գտնում էին գրածս պատկերները չափազանցած, ֆանտազիայի ծնունդ, որոշ տենդենցների համար՝ գունավորված և այլն»⁹⁰: Այնուհետև, իր միտքը պարզելու նպատակով, նշում է, որ այդ պատկերները չափազանց պարզ, կտրուկ ու գունեղ են: Թվում է, թե հակասություն կա վերը նշված «գունավորվածի» և այս վերջին արտահայտության միջև, բայց այդպես չէ: Փափագյանը մերժում էր այն գունավորումը, որը հիմք չունեիրականության մեջ: Նա չէր ժխտում և ֆանտազիայի դերը: Իր 80-ական թվականների արևմտահայ կյանքի պատկերների մասին գրել է, որ դրսևորել է ուրույն մոտեցում. «Այդ ձևն է՝ պատկերել կյանքը կոնտրաստներով և նրա գունեղ կողմերով, սկսած ռեժիսից («Արդար դատաստան») մինչև հայ վաշխառուն («Եզնավոր Նոյ», «Լալո»): Պատկերացրել եմ հայ աղան իր տիպիկ կողմերով («Բարի մարդ») և նրա վարմունքը ազգային գործերում. հարկահանն ու գյուղացիներին շահագործողներ...»⁹¹: Փափագյանն այնուհետև թվարկում է պատմվածքների թեմատիկան և ապա, որ խիստ կարևոր է. «Այս բոլոր գրվածքների մեջ չկա ո՛չ մի ֆանտազիա, ոչ մի կետ, որ դեմ լինի իրողության, իրականության»: Այսինքն՝ կյանքի կոնտրաստների պատկերումը, մարդկանց տիպական կողմերով ներկայացնելը, ֆանտազիան իսկ, ասում է Փափագյանը, դեմ չէր իրականությանը: Նա, ըստ էության, ելնում էր գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերության այն հայեցակետից, որ գեղարվեստական նշմարտությունը և կյանքի նշմարտացիությունը դիտվում են սերտ հարաբերության մեջ: Կյանքի նըշմարտության ռեալիստական արտացոլման ելակետը բոլորովին չէր անտեսում իրականության փաստերի ընտրության ու մատուցման հեղինակի ազատությունը: Եվ երբ ռեալիզմը գեղարվեստը դիտում էր որպես կյանքի հայելի, դա չէր նշանակում կյանքի երևույթների նատուրալիստական նկարագրություն առանց ընտրողի, տիպականի ընտրության: Փափագյանը Նար-Դոսին գնահատում էր որպես կյանքը բազմակողմանի ուսումնասիրող և լուսա-

⁹⁰ «Վերաբնա Փափագյանը գրականության մասին», էջ 81:

⁹¹ Նույն տեղում:

նկարչական նշտությամբ արտացոլող վիպասան, որը չի իդեալացնում իր հերոսներին, այլ պատկերում է իրենց լուսավոր և սովորույթ կողմերով⁹²։ Սակայն չի կառելի այստեղից եզրակացնել, որ տեսարանը անտեսում էր գեղարվեստական նշմարտության և փաստի նշտության հարաբերությունը, մի բան, որով ռեալիզմը տարբերվում էր իրականության վերարտադրման նատուրալիստական եղանակից։

Ըստ Փափազյանի, գրողը պետք է իրականությունից կենդանի տիպեր «կորզելու և պատկերացնելու» որոշակի նախասիրություններ ունենա։ «Կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքը բնավ չէր ժխտում կյանքի փաստերի ընտրության, տիպականացման անհրաժեշտությունը, այլ միայն հաստատում էր, որ ինչպիսին էլ լինեն գեղարվեստական պատկերները, դրանք իրականության ցուլապատկերներն են։

Իրականության անմիջական վերարտադրությունը դեռ չի ապահովում երկի էսթետիկական արժեքը, այլ հավասարապես կարևոր է կյանքի գեղարվեստական վերաձևումը՝ հավանականի սահմաններում։ Այս հարցադրումով Փափազյանը չէր վերադառնում ռոմանտիզմի էսթետիկական դիրքորոշման, ռոմանտիզմի և ռեալիզմի տարանջատման այն սխեմային, որը ավանդաբար գալիս էր նախորդ շրջանից և որը, ինչպես տեսանք, կրկնում էր նաև նա։ Նա նկատի ուներ հավանականության ռեալիստական սկզբունքը։ Հիմքում ունենալով իրականության նշմարտությունը, հնարավորի սահմաններում փաստերի ընդհանրացման միջոցով հասնել պատկերի գեղարվեստական նշմարտությանը, որի համար գրողը պետք է ունենա «... սուր դիտողություն, հոգիների մեջ բափանցելու ընդունակություն և իրական կյանքը նշգրտորեն պատկերացնելու տաղանդ»⁹³։

Պատահական չէ, որ Փափազյանը հենց դրանք էր համարում ռեալիստ Շիրվանզադեի ստեղծագործության բնորոշ կողմերը։

Այսպիսով՝ Փափազյանը գեղարվեստական նշմարտությունը տեսնում էր երևույթների խորքը բափանցելու և այն որպես կենդանի գեղարվեստական իրականություն վերարտադրելու մեջ։ Գե-

⁹² Տե՛ս Վրթանես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 540։

⁹³ Նույն տեղում, էջ 519։

դարվեստական արտացոլման առանձնահատկությունը դրսևորվում է այդ երկուսի նիշտ կապակցությամբ. «Բացի նշգրտությունից,— գրում է Փափազյանը,— պահանջվում է նաև *պատկերավորություն*. այն է՝ առարկան ներկայացնել կենդանի և տպավորող»⁹⁴:

Փափազյանի համար նշգրտությունը պատկերի նշմարտության պահանջ էր, այսինքն հավանականի սահմաններում ընդհանրացում, տիպականություն: Վերջինս էլ ենթադրում էր ոչ միայն փաստերի ընտրություն, այլև գույների որոշ խտացում, այլապես անհնար էր ապահովել էսթետիկական ներգործությունը: Որպես այդ կարգի երկեր, Փափազյանը հիշատակում է Շիրվանզադեի, Նար-Պոսի, Իսահակյանի այդ շրջանի ստեղծագործությունները⁹⁵:

Շիրվանզադեի արվեստը նա համարում էր «անցյալի մեացորդների վրա նոր դրոշ» պարզող երևույթ, որին հատուկ էր ոչ միայն կյանքի նշմարտացի արտացոլումը, այլև կյանքի խոր նաչումը⁹⁶:

Ինչպես տեսնում ենք Փափազյանը ռեալիստ արվեստագետի առաջնահերթ խնդիրն է համարում կյանքի ուսումնասիրությունը, փաստերի ընտրությունը, մարդկային հարաբերությունների խոր ճանաչումը, գեղարվեստական ընդհանրացման հարցերը, որոնք բնորոշ էին ռեալիզմի դասական տեսությանն ընդհանրապես: Մյուս կողմից դրանք ժամանակի բնագիտությանը հետաքրքրող կարևոր խնդիրներն էին, ուստի Փափազյանի այդ ըմբռնումները որոշ իմաստով բնութագրում են ռեալիզմի համար մղվող պայքարի այդ փուլի բնորոշ գծերը:

Իրականության նշմարտացի արտացոլման հարցերի շուրջ ծավալված բանավեճը ուղղված էր օբյեկտիվության էությունը գեղարվեստում որոշելու խնդրին: Ռեալիստը երբեք չի տարվում ոչ փաստերի արտափին փայլով, ոչ էլ անտեսում է երևույթները: Սակայն դրանով, ինչպես համոզվեցինք, չէր սպառնում ռեալիզմի էսթետիկան: Հայ տեսաբանները գտնում էին, որ կյանքի անմիջական ուսումնասիրությունն անհրաժեշտ է, սակայն այն ոչ թե վերջնա-

94 ԳԱՔ, Փափազյան ֆոնդ, № 48, էջ 56:

95 «Վերթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 135:

96 Վրթանես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 520:

կան նպատակ է, այլ նախապայման, որից հետո արվեստագետը
բնեւում է երևույթները, որոնում ընդհանուրն ու տիպականը:

Բնականաբար, այս հարցերի մշակման ընթացքում ռեալիզմը
պետք է բախվեր հայ իրականություն ներթափանցող նատուրա-
լիզմի էսթետիկական շփանիշներին: Այսպես՝ Գրիգոր Ջոհրայի
կողմից էմիլ Զոլայի հայտնի բանաձևի՝ «նշարտությունը ամեն
բանն առաջ. մանավանդ ամեն բանն վեր» հռչակումը, թույլ էր
տալիս որոշ անհնադատ վերաբերմունք նատուրալիստական
սկզբունքի նկատմամբ: Ճիշտ է, Ջոհրայը այս բանաձևը օգտա-
գործում էր ռեալիզմի հաստատման համար, սակայն տեղիք էր
տալիս նատուրալիզմի բանաձևի անհարկի պաշտպանության, երբ
փաստի նշտությունը հավասարվում էր գեղարվեստական նշար-
տությանը:

Դա առիթ դարձավ, որ Փափազյանը Ջոհրային համա-
րեր նատուրալիզմի պաշտպան. «Ուրսունական թվականներին,
«Արեւիկի» և «Մասիսի» շուրջը ժողոված երիտասարդներից
առանձնապես հայտնի եղավ և գրականության մեջ հետագայում
բնապաշտական (նատուրալիզմ) ուղղությունը մտցրեց Գրիգոր
Ջոհրայը»⁹⁷:

Հետագայում արեւմտահայ գրականությանը նվիրված մեկ այլ
ուսումնասիրության մեջ Փափազյանը փոխում է իր վերաբերմուն-
քը և Ջոհրային համարում է ռեալիստ գրող⁹⁸: Սակայն վերը նշված
կարծիքը տվյալ դեպքում իր արդարացումն ունեւ հենց միայն այն
պատճառով, որ Ջոհրայը ուղղակիորեն կրկնում էր Զոլայի նատու-
րալիստական սկզբունքները:

Չուպանյանը նույնպես մերժում էր կյանքի վերարտադրման
նատուրալիստական տեղեկները, որը «... հետգնետե հեռացած էր
Բալզաֆի և Ֆլորբեի մեծ համբեմ, և — հազվագյուտ բացառու-
թյուններով — բոլորովին ինկած էր կարճատես դիտողության,
կյանքի մանրամասնությանց աննշանակ ու դյուրին հավաքման ու
նկարագրական կատաղության սխալ ըմբռնումին մեջ, որուն մեծ
զոհը եղավ, հակառակ իր հանճարին, նույն ինքն Զոլա՛ն»⁹⁹:

⁹⁷ Նույն տեղում, էջ 709—710:

⁹⁸ Տե՛ս «Վերթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 241:

⁹⁹ «Մուրն» 1897, № 11—12, էջ 1568:

Սակայն թե՛ Շիրվանզադեներ, թե՛ Զուպանյանը և թե՛ Փափազյանը բննադատելով Զուլայի նատուրալիստական մեթոդը, այնուամենայնիվ չէին ժխտում նրա ստեղծագործությունների արժեքը, մասնավորապես այն գործերում, ուր նրա հզոր տաղանդը դուրս էր գալիս նատուրալիզմի շրջանակներից:

Փափազյանը իր «Գրական ուղղություններ» հոդվածում տվել է նատուրալիզմի բնութագիրը: Ըստ նրա՝ նատուրալիզմը ռեալիզմի ծայրահեղությունն է: Այդ ուղղության գլխավոր սկզբունքն է՝ «ծայրահեղ օբյեկտիվիզմ»¹⁰⁰: Փափազյանը գտնում էր, որ նատուրալիզմը թեև ուղղված էր ռոմանտիզմի վերացականության, երազայնության դեմ, փորձելով «սահման դնել երևակայությանը» և պատկերել իրականության ճշմարիտ գծերը, բայց այդ հարցում հասնում էր ծայրահեղության: Իհարկե դրանով չէին սպառնում նատուրալիզմի և ռեալիզմի տարբերությունները: Փափազյանի դիտողությունը, ինքնին, կարևոր էր, թեև այս ճիշտ մոտեցումը չէր հասցվում նատուրալիզմի փիլիսոփայական հիմքերի լուրջ բննադատությանը: Եթե պոզիտիվիզմի դրույթների վրա հենվող նատուրալիզմը չէր ուսումնասիրում երևույթների էությունը, իսկ սոցիալական հարցերում չէր ձգտում պարզել հասարակության զարգացման մեխանիզմը, ապա ռեալիզմի խնդիրն էր ճանաչել հասարակական երևույթները պայմանավորող շարժիչ ուժերը: Իրականության ռեալիստական վերարտադրությունը դրանով ենթադրում էր կյանքի այնպիսի կողմերի ընկալում ու նկարագրություն, որոնք այս կամ այն ձևով շոշափում էին առաջադրված խնդիրները: Դա էլ բնականաբար կյանքի ռեալիստական պատկերմանը հաղորդում էր բննադատական պարոս, քանզի անհնար էր կապիտալիստական հարաբերությունների հասարակական կառուցվածքը բացահայտելուց հետո մնալ պասսիվ հայեցողի դիրքերում: Թեև ռեալիզմի բննադատական ոգին օբյեկտիվորեն հանգեցնում էր աշխատավոր մարդու և կապիտալի տիրապետության հակասությունների ճանաչմանը, բայց դասական ռեալիզմի ներկայացուցիչներին դեռևս անձանոթ էին հակասությունների լուծման ուղիները: Այդ խնդիրը պետք է լուծեիր սոցիալիստական ռեալիզմը: Այնուամենայնիվ բննադատական ռեալիզմի ներկայացուցիչները կանգնած էին տե-

100 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 5:

սական ճշմարիտ ու առաջավոր դիրքերում, մերժելով ծայրահեղ օրյեկտիվիզմը, նրանք շատ կողմերով հաղթահարում էին նաև պոզիտիվիզմի էսքետիկան:

Այսպես ուրեմն, նատուրալիզմի դեմ պայքարը պետք է ճշտեր գեղարվեստը որպես կյանքի հայելի» դիտելու պահանջը: Թեև դեռևս Միխայել Նալբանդյանն էր արտահայտվել գեղարվեստի պարզ, հայելանման արտացոլման դեմ¹⁰¹, բայց այդ խնդիրը շարունակում էր մնալ նաև հետագա շրջանի հայ էսքետիկական մտքի ուշադրության կենտրոնում: Դժգոհ լինելով հայ իրականության մեջ այսպես ասած՝ հավուր պատշանի գործերից, Փափազյանը գրել է. «Մեծապես առօրյա կյանքի գրականությունն ու բանաստեղծությունը գեղարվեստ չէ...»¹⁰²: Իսկական գեղարվեստը «խորունկ ու լայն կենսունակության ծնունդ է», որի շնորհիվ ազդում է կյանքի վրա, ձեռք է բերում հասարակական արժեք: Նա իրավացի էր, երբ գրում էր, թե գեղարվեստը երևույթների էության մեջ խորանալով միայն ձեռք կրերի «գեղեցկագիտական արժեք»¹⁰³:

Այդ նկատառումներով էր նա առաջնորդվում Նար-Դոսի ոեալիզմը գեահատելիս: Փափազյանի համար ընդունելի էր Նար-Դոսի այն պահանջը, որի համաձայն գրականությունը կյանքում մեծ դեր ունի կատարելու: Նրա խնդիրն է ոչ միայն ցույց տալ կյանքի փաստը, այլև սովորեցնել, թե ինչպես տեսնել ցանկալին. «Հայելու մեջ ցույց ես տալիս ինձ, որ ճակատիս մուր է ֆաված, բայց միջոց էլ սովորեցրու, ախր, այդ մուրը սրելու: Բավական չէ, որ գրականությունը ցույց տա միայն այն, ինչ որ կա կյանքի մեջ. պետք է նա ցույց տա և ա՛յն, ինչ որ չկա և ինչ որ ցանկալի է, որ լինի»¹⁰⁴:

Այսպիսով, ռեալիստական վերարտադրման համար կարևոր է մի կողմից իրականության օրյեկտիվ պատկերումը, մյուս կողմից կյանքի վրա ազդելու կարողությունը: Վերջինս պահանջում էր երևույթների այնպիսի ընտրություն և վերլուծություն, որով կարող էր ապահովել գեղարվեստի հասարակական ֆունկցիան:

Ինտելիզմի տեսությունը այս սկզբունքները հաստատում էր

¹⁰¹ Այս հարցը հանգամանորեն լուսաբանված է Ժ. Ստեփանյանի «Միխայել Նալբանդյանի էսքետիկական հայացքները» գրքում (Սեհան, 1967, էջ 87):

¹⁰² ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 39, էջ 3:

¹⁰³ «Վերջանալու Փափազյանը գրականության մասին», էջ 209:

¹⁰⁴ Նար-Դոս, ԵԺԺ, հ. 7, էջ 325:

մեծ մասամբ կոնկրետ գրական երկերի ֆննդւոյան ժամանակ: Դա պատահական չէ: Ռեալիզմի տեսութիւնը կենդանի, առօրյա, զարգացող պրոցես էր, որ իր նախապահը հարթում էր քե՛հ հնի, քե՛հ իր ժամանակի անընդունելի, ցածրարժեք ստեղծագործութիւնների դեմ տարվող պայքարում:

Տիպականութիւնն էր ռեալիզմի համար մղվող պայքարի մյուս կարևոր հարցերից մեկը, որին Փափազյանը առանձին կրֆով անդրադարձել է ումանտիզմի ֆննդատւոյան մեջ: Մերժելով ումանտիզմի սկզբունքները, նա գտնում էր, որ ումանտիկական կերպարները իրական հիմք չունեն, հեղինակի խոսափողներն են: Այսպես. Բաֆֆու ումանտիկական երկերի հերոսների բնավորւոյան գծերն ու արարքները նա համարում էր բռնագրոսիկ. «Նո՛ր մարդիկ էին դրանք, դեռ անորոշւոյան ֆողի տակ ստվերված»¹⁰⁵: Փափազյանը Բաֆֆու ստեղծագործութիւններից առանձնացնում է բարձր էր գնահատում նրա կենցաղային վեպերը («Ոսկի ափաղաղ», «Խաչագողի հիշատակարանը», «Զահրումար», «Մինն այսպես, մյուսն այնպես» և այլն): Բաֆֆու ումանտիկական կերպարները, ըստ տեսաբանի, բնավորւոյան միակողմանի գիծ ունեն. «Տիպարները, եթէ բացասական են — հրեշային են, եթէ դրական — հրեշտականման»¹⁰⁶: Դրանք ռեալիստական կերպարներից տարբերվում են նրանով, որ ումանտիկ հեղինակի ցանկութիւն արտահայտւոյուններն են, ինչն էլ կերպարների անընական, անիրական և անհավատալի լինելու պատճառ է դառնում:

Ընդհանուր առմամբ նիշտ բնորոշելով Բաֆֆու ստեղծագործւոյան և ումանտիզմի որոշ յուրահատկւոյունները, Փափազյանը դրվատաւեմով էր խոսում նրա այն գործերի մասին, որոնցում ումանտիզմը թույլ էր արտահայտված: Հակառակ դրան՝ Բաֆֆու լավագույն ստեղծագործւոյունները, որպես ումանտիկական երկեր, ֆննդատվում էին՝ որպես հեֆիաթաբանւոյուն: Ճիշտ այդպես էին հարցը ներկայացնում նաև Շիրվանզադեն ու Նար-Դոսը¹⁰⁷:

¹⁰⁵ Վրթանես Փափազյան, Պատմութիւն հայոց գրականւոյան, էջ 466:

¹⁰⁶ Նույն տեղում, էջ 469:

¹⁰⁷ Նամակներից մեկում Նար-Դոսը գրել է. «Դորոշիս վրա գրված է եղել, — նեռու բաֆֆական հեֆիաթաբանւոյուններից, իրական կյանք՝ ինչպես որ կա, և մարդու ներքինը»: (Յժ, հ. 7, էջ 294):

«Վիպական հեփաթային հյուսվածք,— գրում է Փափազյանը,— միմիայն հեղինակի փառաբանությանը ենթարկված հանգույցների լուծումները, այլև հեղինակի ղեկավարությամբ ու կախարհական գավազանով մղվող կյանքի պայքարներն ու կրքերի մաֆառումները... այդ ամենը՝ երբեմն վեպերին տալիս են այնպիսի միամիտ կազմություն, որ ընթերցողի ժպիտն է հարուցանում ի վնաս գրվածքի մեջ արժարժվող լուրջ խնդիրների»¹⁰⁸։ Հայ ռեալիստների այս վերաբերմունքը ռոմանտիզմի, մասնավորաբար Բաֆֆու ստեղծագործության նկատմամբ գեղարվեստական նոր դարձումների պայքարի լավագույն արտահայտություններից էր, երբ նորը բարձրանում էր, ոչ միայն իրավացիորեն ձգտելով հաղթահարել նախորդի որոշ սահմանափակությունները, այլև հախուռն կերպով ժխտելով նաև նրա նվաճումները։ Այսպիսով, ստեղծագործական ուղղությունների հերթափոխն արագանում և ավելի արդյունավետ էր դառնում։ Բայց ցավոք ոչ միայն մոռացվում էր պատմականությունը, այլ մի որոշ ժամանակով նախորդ ուղղությունը պարում էր անտեսման ու անկման պրոցես։

Անդրադառնալով ռոմանտիկական գործերում տիպական կերպարների պատկերմանը Փափազյանը հատկապես «Ոսկի ափաղաղի» վերաբերյալ անում է հետևյալ դիտողությունը, որ Միֆայելի ազնիվ, վնասկան դառնալը անհավանական է, քանի որ դրա համար չկան արդարացնող հանգամանքներ¹⁰⁹։ Ռոմանտիկ երկի հերոսները, շարունակում է նա, անորոշությամբ են ստվերված, լիակատար կերպարներ չեն։ Դրանով, ըստ Փափազյանի, ռոմանտիզմը չի լուծում հատկանշական պայմաններում տիպական կերպարներ պատկերելու պահանջը։

Տիպականության պրոբլեմը ռեալիզմի կարևոր և միաժամանակ խոր բնկության ենթարկված պրոբլեմներից է։ Հայ շատ անվանի գրողներ և տեսաբաններ անդրադարձել են դրան։ Այսպես, մի հոդվածում Արշակ Զոպանյանը խոսելով տիպի մասին, այն համարում է հավաքական բնավորության արտահայտություն, որը սակայն ավելի է քան բազում անհատների գծերի ի մի հավաքումը։ Այդպիսին են, ըստ նրա, Շեֆայիթի հերոսները՝ «... որոնց յու-

¹⁰⁸ Վրթանես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 461։

¹⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 460։

բաժանելու մարդկություն մըն է սեղմված մեկ տիպարի մեջ, և ավելի անհուն քան իրական մարդկությունն ամբողջ»¹¹⁰:

Այս մեկնաբանության համաձայն տիպը ընդհանրական լինելով՝ տարբեր մարդկանց բնավորության ինչ-որ գծերի միակցում չէ, այլ մարդկային խոր անհատականությամբ օժտված բնավորություն:

Ռեալիզմի տեսությունը տիպականի խնդիրը կապում էր կյանքի հատկանշական երևույթների արտացոլման հետ: Տիպական կերպարը այն դեպքում է հաջողված, երբ լինելով հավաքական կերպար նաև կյանքի կենսական երևույթների ֆոնի վրա է հանդես գալիս: Փափագյանը պատասխանելով իր բնագրաստներին, այն միտքն է հայտնում, որ նրանք հաճախ անծանոթ լինելով այն միջավայրին, որի մասին խոսում են, տվյալ երկրի կերպարները համարում են շինծու, ոչ ընդհանրական: Նա գրում է. «Ինչ կասեին այն բնագրատին, որը ռուսաց կյանքի հետ անծանոթ, ելներ և գոռար, որ Օբլոմովի, Բազարովի և այլն տիպերը ճիշտ չեն, այլադրական են և այլն, կամ այն բնագրատին, որ ֆրանսիական կյանքը չանաչելով Դոդեի «Տարտարներ», Զոլայի «La terre», «L' Assommoire», և այլ վեպերը դատապարտեք իբր այլադրականություններով և շինծու հեփաթներով լիքը գրվածներ»¹¹¹:

Ինչպես երևում է, Փափագյանը առաջնորդվում էր տիպական կերպարները հասարակական ռեալ պայմաններում պատկերելու ռեալիստական պահանջով: Հետաքրքրական է, որ ռեալիզմի հայտկանավոր տեսաբան Շիրվանզադեն այս հարցերի շուրջը խոսելիս տալիս է նույն բնութագիրը. «Մի՞թե քեթևամտության հրեշ, այսինքն՝ ծայրահեղություն չէ՞ Դոդեի Տարտարներ...» և ապա ավելացնում է. «Ոչ երբեք: Բայց Դոդեն խիստ գույներով է նկարագրել իր հերոսին, որ «ավելի պարզ և ավելի լիակատար լինի, քան քե՛նա իսկապես երևում է իրական կյանքում»¹¹²: Այնուհետև նա գտնում է, որ այդ սկզբունքով են ստեղծվել «Մեռած հոգիների» հերոսները, Յագոն, Հարպագոն, Դոն-Քիշոտը, Ռոբինզոն Կրուզոն, Ֆրանցը, որոնք միաժամանակ և տիպական անձնավորություններ են:

¹¹⁰ «Մուրե» 1897, № 11—12, էջ 1573:

¹¹¹ «Վերքանես Փափագյանը գրականության մասին», էջ 27—28:

¹¹² Շիրվանզադե, եծ, հ, 10, Երևան, 1962, էջ 119—120:

Խոսելով տիպական կերպարների և կյանքի ճշմարտացի պատկերման մասին, Փափազյանը առանձնակի ուշադրություն է դարձնում գեղարվեստի տեղեկեցիկության խնդրին, որը արժանացել է հայ տեսաբանների խոր և բազմակողմանի մեկնարարությանը: Հանրահայտ է, որ գեղարվեստը անկողմնակալ չի արտացոլում կյանքը: Կյանքի երևույթների ընտրության և դրանց գեղարվեստական բնութագրման ժամանակ դրսևորվում է նաև արվեստագետի վերաբերմունքը, ստեղծագործության մեջ հաստատվում կամ ժխտվում են կյանքի այս կամ այն երևույթները: Դեղարվեստական արտացոլումն այսպիսով իրականացվում է որոշակի տեղեկեցիկության տեսակետից: Վերջիններս կարող են առաջադիմական լինել այնքանով, որքանով արտահայտում են սոցիալական այն խմբի շահերը, որը հասարակության զարգացման առաջընթացի կրողն է:

Փափազյանն այն տեսակետն է պաշտպանում, որ արվեստագետը տվյալ հասարակության անդամը լինելով չի կարող անտարբեր մնալ ժողովրդին հետաքրքրող խնդիրների հանդեպ: Ռուսական առաջին հեղափոխության օրերին նա հիշեցնում էր գրողի և գեղարվեստի բարձր կոչումը: Նա գրողից պահանջում էր գեներ ձեռքին կռվել այն գաղափարների համար, որոնք տարիներ շարունակ արժաժեքվել են նրա ստեղծագործություններում: «Գրողը, որ կարապետն է եղել հեղափոխությունների,— գրում է նա,— չի կարող ուրեմն լուռ և անտարբեր մնալ, երբ գրչի մարդ լինելուց հետո — պիտի մեջ նետվել և միանալ իր փայփայած, իր փարոզած մտքերի համար կռվողներին ու պահանջ դնողներին»¹¹³:

Ինչպես տեսնում ենք գեղարվեստի հասարակական ակտիվության պայման են համարվում երկի հիմքում հեղինակի դրած գաղափարները: Դրանք էլ գեղարվեստական երկի տեղեկեցիկ հիմքն են: Այդ խնդրից էր կախված արվեստագետի աշխարհընկալման սոցիալ-դասակարգային ուղղվածությունը, գեղարվեստական արտացոլման որոշակի նպատակասլացության բնույթը: Փափազյանն իր «Հոսանք» դրաման համարում էր տեղեկեցիկ: Նա գրում է. «Գիտեմ, այդ պիեսան իր տեղեկեցիկայով գուցե շատերին դուր չգա. այնտեղ սիմվոլիկ կերպով ցույց է տրված, որ մեր ներկա կուսակցությունները ժամանակին և իրերի ուժով հնացել են և

նոր հոսանքի՝ նոր երիտասարդության առաջ տեղի պիտի տան...»¹¹⁴:

Փափազյանը տենդենցիոզությունը կապում էր հասարակական-առաջադիմական շարժումների հետ: Դա նրա հայացքների դեմոկրատիզմի վառ արտահայտությունն էր: Առանձին պատկերներում, սիմվոլիկ երկերում նա անդրադարձավ հեղափոխության գաղափարներին: Նրա ստեղծագործություններում մենք տեսնում ենք բանվորի սիմվոլիկ կերպարը, բայց այն մնում է որպես պայֆարոզ անհատ և ոչ դասակարգային կազմակերպված պայքարի իսկական արտահայտիչ, թեև Փափազյանը անտեղյակ չէր բանվոր դասակարգի՝ որպես ֆաղափական ուժի, հանրահայտ դարձած գաղափարներին: Ընդհակառակը, նա ակնառես էր եղել ռուսական առաջին հեղափոխությանը¹¹⁵: Իր «Պատմություն հայոց գրականության» աշխատությունում բարձր գնահատելով հայ պրոլետարական երգիչներ Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրդիյանի ստեղծագործությունները, ցույց է տվել բանվոր դասակարգի դերի ճիշտ բմբռնումը և գաղափարական նպատակաուղղվածությունը. նրանցում: Փափազյանը գրում է. «Գաղափարախոսությունը, որ երևում էր գեղեցիկ դպրության արտահայտությունների մեջ կամ ազգայնական, և կամ ժողովրդասիրական և կամ ազատագրական ձգտումներով — այժմ հանդես է գալիս հոգուտ ճնշվող, հարստահարվող մի դասակարգի և զբաղեցնում մի ֆանի նոր երգիչների: Աշխատավոր դասակարգը, որի տառապանքները այնքա՛ն ողորմ և գրավիչ շեշտով երգել է իտալական բանաստեղծուհի Ադա Նեգրին — դառնում է նյութ նաև մեր նորագույն գրողների համար»¹¹⁶:

Այսպիսով Փափազյանը հաստատում է այն միտքը, թե գեղարվեստական ստեղծագործությունը չի կարող զուրկ լինել տենդենցներից: Նա գեղարվեստական տենդենցը կապում էր կյանքի հանգամանքների խոր ուսումնասիրման և առաջադիմական հոսանքների ու գաղափարների հետ: Դրանով միայն գեղարվեստը կունենար հասարակական ակտիվ դեր:

Քննադատելով Բաֆֆուն, Փափազյանը գտնում էր, որ նրա

¹¹⁴ Նույն տեղում, էջ 75:

¹¹⁵ Տե՛ս Վրբանես Փափազյան, ՆԺ, հ. 5, էջ 625:

¹¹⁶ Վրբանես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 580—581:

ստեղծագործությունում գերիշխում է տեղեկներ: Ռոմանտիկ վիպասանը ըստ այդ միտումի էր վերաձևում իրականությունը, դրան էր հարմարեցնում վիպական գործողությունները և հերոսների վարքագիծը: «....հոգեբանական նշտությունները և իրերի բնական ընթացքը բռնում են երկրորդական տեղ, կամ բոլորովին չը կան»¹¹⁷: Ռոմանտիկ արվեստագետին չէր հետաքրքրում՝ տեղեկները ընկած էր իրադարձությունների օբյեկտիվ բնույթից, թե՞ հեղինակային սուբյեկտիվ ցանկությունների արտահայտությունն էր: Այստեղից էլ տեղեկների մերկապարանոց, փառաշահական բնույթը, ուր բացահայտ դրսևորվում էին հեղինակի մտքերը, առաջադրված գաղափարները: Այդ դեպքում էր, որ ռոմանտիկ հերոսները դառնում էին հեղինակի մտքերի խոսափողները և ոչ թե իրական անձնավորություններ: Դրա մեջ էր նա տեսնում ռոմանտիզմի քերությունը: Փափազյանը իրավացիորեն ֆենադատում էր ռոմանտիկական կերպարների միակողմանիությունը, որը ռեալիստի համար անընդունելի էր: Փափազյանը Բաֆֆուն համարում էր 60-ական թվականների հայ կյանքի վերածնության գաղափարներով տոգորված գրող, Ստ. Նազարյանի աշակերտ, միաժամանակ և ջերմ կողմնակից Գր. Արծրունու մղած պայքարին՝ պահպանողական-ազգայնականության դեմ¹¹⁸: Փափազյանը այն միտքն է հայտնում, որ գեղարվեստի միտումնավորությունը պիտի համաժայլ լինի ժամանակի պահանջներին, այլապես պաշտպանվող գաղափարները անօգուտ փառքի կվերածվեն: Այս տեսանկյունից էլ նա ֆենադատում էր Մերենցի «Թեոդորոս Ռշտունի» վեպի տեղեկները, այն համարելով նախորդ վեպերում արժանիված մտքերի և փառքների կրկնություն և ժամանակի տեսակետից արդեն հնացած¹¹⁹:

Գեղարվեստի տեղեկեցիկության Փափազյանի ըմբռնման մյուս բնորոշ կողմն այն էր, որ գրողի նս-ի բացակայության պահանջ էր դնում¹²⁰: Այսինքն, տեղեկները չպետք է հեղինակի գաղափարների անմիջական փառք լինի: Այս հարցում Փափազյանը միանգամայն իրավացի էր:

Փափազյանի ակտիվ մասնակցությունը ռեալիզմի տեսական

¹¹⁷ Նույն տեղում, էջ 462:

¹¹⁸ Նույն տեղում, էջ 459:

¹¹⁹ Նույն տեղում, էջ 480:

¹²⁰ Նույն տեղում, էջ 796:

նարցների մշակմանը՝ այնուհետև իր արտացոլումը գտավ դարասկզբի գեղարվեստում անկումայնության ու ֆորմալիզմի դրսևորման դեմ մղվող պայքարում: Նա ռեալիզմի այն տեսաբաններից էր, որոնք հատուկ կրճատությամբ հանդես եկան ռեալիզմի սկզբունքային պաշտպանությամբ, ընդդեմ այդ ուղղությունների:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԱՆԿՈՒՄԱՅԻՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՔՆՆՁԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայտնի է, որ հայ էսթետիկական միտքը ինչպես անցյալ դարավերջին, այնպես էլ XX դարի սկզբներին պայքարի և որոնումների բարդ պրոցես էր ապրում:

Ռեալիզմի էսթետիկայի հաստատման համար մղվող պայքար այդ տարիներին պետք է հաղթահարեր ֆորմալիզմի, ինչպես նաև անկումայնության այսպես կոչված՝ դեկադենտության դրսևորումները:

Սոցիալ-ֆաղափական ծանր պայմանները Ռուսաստանում բացասաբար էին անդադարձել գեղարվեստի զարգացման ռեալիստական տենդենցների վրա: Կյանքի անհեռանկարությունը, հատկապես ռուսական առաջին հեղափոխության պարտությունից հետո, դառնում էր գեղարվեստի բնորոշ գծերից մեկը, բվում էր, թե կյանքի ապականությունը, անկման ընթացքը անհնար է կանգնեցնել: Եվ անհա գեղարվեստում սկսում են երևալ կյանքի ռացիոնալ նախաշումից հետոնալու միտումներ, որոնք հետզհետե էսթետիկական չափանիշներ էին որոնելու իդացիոնալիզմի մեջ¹²¹:

Դեղարվեստում դրա արտահայտություններից էին սիմվոլիզմի որոշ ծայրահեղ դրսևորումները: Ռեալիզմի ներկայացուցիչները այն բնութագրեցին որպես կյանքի իրական նախաշոգոթությունից կատարված նախանշ-անկում: Մի կողմից ֆրանսիական սոցիալ-ֆաղափական իրավիճակը, մյուս կողմից գերմանական ռոմանտիզմը և սուրբյեկտիվ իդեալիստական փիլիսոփայությունը նպաստեցին

121 Ռուսական սիմվոլիզմը, ճշում է Ասմուսը, կրում էր ֆրանսիական սիմվոլիզմի ազդեցությունը, որի նիմբում ընկած էր գերմանական սուրբյեկտիվ իդեալիզմը՝ մասնավորապես, Ֆիխտեի հայացքները: (В. Асмус, Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968, стр. 531).

սիմվոլիզմի՝ որպես գրական ուղղություն, հանդես գալուն: Այն նա-
նաչում և տարածում գտավ նաև Ռուսաստանում: Այդ շարժման
արձագանքները երևացին և հայ մշակույթի մեջ:

Սիմվոլիզմի տարածմանը նպաստեցին դարավերջին Եվրոպա-
յում կատարվող տեղեկական խոշոր ցնցումները: Բուրժուական
իրականության խոր հակասությունը անտանելի բեռի նման ծան-
րացել էր նաև հոգևոր կյանքում, որից դուրս գալու որոշակի ելք
չէր երևում: Եվ անա ապրելը հռչակվեց «չարիք», փախուստը դեպի
սիմվոլների աշխարհը՝ միակ փրկությունը:

Սիմվոլիզմի ծագման ու բնութագրման հարցը Վերանես Փա-
փազյանի ուշադրության առարկան է եղել: «Գրական ուղղություն-
ներ» ձեռագիր աշխատանքում նա հիմնականում ճիշտ է մեկնա-
բանում սիմվոլիզմի գաղափարա-էսթետիկական մոտիվները, իսկ
հետագայում, նաև սոցիալ-ֆաղափական շարժառիթները:

Վերը հիշատակված հոդվածում Փափազյանը գրում է, որ
սիմվոլիզմի ելակետային դրույթները իրենց վրա կրում են գերմա-
նական և անգլիական այդ ժամանակների գեղարվեստական և էս-
թետիկական մտքի ազդեցությունը: Նա սիմվոլիզմին նպաստող
գործոններից էր համարում վագների երաժշտությունը և անգլիա-
ցի խոշոր նկարիչ Տյուրների արվեստը¹²²:

Երբ այդ շրջանում Փափազյանը սիմվոլիզմը ներկայացնում
էր որպես միատարր, ապա հետագայում արդեն որոշակի տարբե-
րություն էր դնում ընդհանրապես սիմվոլիզմի սկզբնական շրջանի
և հետհեղափոխական շրջանում իրականության նախադրույթու-
նից կատարված բացարձակ նահանջի միջև: Սկզբնական շրջանում
Փափազյանին սիմվոլիզմը հրապուրում էր այն պատճառով, որ
հնարավորություն էր տալիս կյանքի ծավալուն ընդգրկման, սիմ-
վոլների միջոցով երևույթների ներքին էությունը՝ ոգու արտացոլ-

¹²² ԳԱՔ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 4: Փափազյանը հիշատակում է Նիցշեի
այն կարծիքը, որի համաձայն վագները դիտվում էր որպես դեկադենտության
առաջնորդ: (Այս մասին տե՛ս А. Лосев, Проблема Рихарда Вагнера в
прошлом и настоящем, «Вопросы эстетики», № 8, М., 1968, стр. 71). «Նա-
մակներ Անգլիայից» հոդվածում Փափազյանը մեծում է վագների երաժշտությունը
«խենթային» համարելը: Այդ շրջանում նա քաղցամեկ և հայ ընթերցողներին է
ներկայացրել Նիցշեի կյանքը, փիլիսոփայական հայացքների համառոտ բնու-
թագիրը, ինչպես նաև առանձին կտորներ նրա տարբեր ստեղծագործություննե-
րից: («Մուրե», 1896, № 10—11, էջ 1339—1348, «Տարագ», 1904, № 8 և 9):

ման¹²³: Սակայն դա չէր նշանակում, թե Փափազյանն այստեղից եզրակացնում էր, որ գեղարվեստը պետք է խուսափի իրականության նշմարտացի արտացոլումից: Մեջբերելով էմիլ Զոլայի այն կարծիքը, թե սիմվոլիզմը ժամանակի հասարակական մտքի արտահայտիչը չի կարող լինել, Փափազյանը հակադրվում է դրան և պնդում, որ սիմվոլիզմը արտացոլում է երևույթների էությունը, հետևաբար՝ նաև ժամանակ հասարակական ոգին. «Զոլան մերժում էր սիմվոլիզմի նշանակությունը իբրև մի գրական հոսանքի: Նա գտնում էր, որ հասարակական շարժման քարգմանը չէ սիմվոլիզմը»¹²⁴:

Բացատրելով սիմվոլիզմի էությունը, Փափազյանը նշում է, որ գեղարվեստի համար կարևորը, արտաքին երևույթների նկարագրությունը չէ, այլ հասարակական ոգին, նպատակաուղղվածությունը, որը կարող է դրսևորման զանազան ձևեր ընդունել: Միանգամայն իրավացի է Փափազյանը, սակայն դա ոչ թե սիմվոլիզմի էության արտահայտություն էր, ինչպես պնդում է ինքը, այլ փաստորեն ռեալիստ արվեստագետի աշխարհայացքի խոր դեմոկրատիզմի արտահայտությունը: Փափազյանը սիմվոլիզմի հնարներին դիմում էր հասարակական լուրջ խնդիրներ արծարծելու համար (օրինակ՝ նրա սիմվոլիկ գրույցները): Նույնիսկ ավելին, իր սիմվոլիկ պատկերներում և գրույցներում, նա արծարծում էր հեղափոխական վերափոխումների անհրաժեշտությունը: Ահա թե ինչու էր նա հայտարարում, թե «ըմբոստ երգեր» սիմվոլիկ շարքը իր գաղափարների արտահայտությունն է. «Ըմբոստ երգերը» — գրում է նա, — ոչ թե նիցշեականություն է (ինչպես շատերն են կարծել), այլ զուտ մեր հայի կյանքի մեջ արմատացած, գծուծ, ստրկային առափնեությունների դեմ ուղղված, կրակած սլաֆներ»¹²⁵:

123 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 3:

124 Նույն տեղում, էջ 7:

125 Այդ շրջանում հայ գրաֆենադատներից ոմանք Փափազյանին համարում էին նիցշեական, նույնիսկ ժողովրդին արհամարհող գրող: («Մուրճ», 1897, № 9, էջ 1265): Փափազյանին նիցշեական է համարել ուու գրաֆենադատ Յու. Վեսելովսկին, սակայն որոշ վերապահումով: («Վտակ» Թիֆլիս, 1901, էջ 369): Հետաքրքրական է Փափազյանի հետևյալ կարծիքը սիմվոլիզմի մասին. «Սիմվոլիզմը... ես հասկանում եմ այն ձևը, որ հառաջացնում է ընթերցողի մեջ հոգեկան որոշ տրամադրություն, որ դրդում է նրան մտաթելու. մտածելու և զայրանալու

Փափազյանի կարծիքով սիմվոլիզմը, այսպես ասած, «նկարագրական դպրոցի» հանդեպ առավելություններ ունեւ: Սիմվոլիկ պատկերներ ընթերցողին ներկայանում է ոչ իբրև ավարտված ու պատրաստ մի նկար, որն ընթերցողը ստիպված է ընդունել այնպես, ինչպես տրված է, այլ ընդհակառակը՝ «Դեկադենտ—սիմվոլիստական (միստիֆ) դպրոցի բանաստեղծը առաջարկում է ո՛չ այնքան նկարը, որքան նրա ուրվագիծը (էսքիզ) և ընթերցողին է մնում ըմբռնելու՝ իր կարողության և հակումների համեմատ այսպես կամ այնպես»¹²⁶:

Այս հատկությունը, իհարկե, սիմվոլիզմի մենաշնորհը չէր: Ամենատարբեր մեթոդներով կերտված երկերը տարբեր ժամանակներում տարբեր ընթերցողներ տարբեր ձևով են ընկալում ու մեկնաբանում: Եվ յուրաքանչյուր ընթերցողի այդ ուրույն ընկալումը չի փոխի գեղարվեստական երկի օբյեկտիվ-հասարակական արժեքն ու էությունը: Սակայն Փափազյանն իրավացի էր այն տեսակետից, որ սիմվոլիզմի այդ նշանն ու նշանադրությունն ավելի են հետաքսած իրական առարկաներից և երևույթներից՝ քան դեպիզմի մեջ, հենց դրանով էլ սիմվոլիստական գործը նմանվում է «էսքիզին», քանի որ ընկալողի երևակայությունն այս դեպքում ավելի մանաճան ու անկախաբար կարող էր գործել: Փափազյանը, սկզբնական շրջանում քերես հակված չէր տեսնել էսթետիզմի այն բնորոշ գիծը, որը պետք է սիմվոլիզմը հասցներ զգայական բացարձակա-նացման կամ գերազնահատման՝ ի վնաս այնտեղ արտացոլվող սոցիալական բովանդակության:

Սիմվոլիստները գտնում էին, թե իսկական գեղարվեստի նպատակը այն ամենի թարգմանը լինելն է «ինչ որ հոգին ունի իր խորքերում՝ գրեթե անգիտակից կերպով»¹²⁷:

Սա ոչ այլ ինչ էր, քան ինքնախոնարհի արտահայտություն, զգայականի բացարձակացում, որը գեղարվեստական արտացոլման հարցերում երբեմն հասցնում էր ֆորմալիզմի շատագուրքյան: Մի բան, որ անընդունելի էր Փափազյանի համար: Փափազյանը սկզբում չէր տեսնում, որ սիմվոլիզմը միատարր երևույթ չէ:

եղած խայտառակությունների և կեղտի դեմ»: «Վերքանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 75:

¹²⁶ ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 6,

¹²⁷ Նույն տեղում, էջ 3:

Եթե դարավերջին եւս փորձում էր հաստատել, որ սիմվոլիզմը ժամանակի ռզու արտահայտությունը կարող է լինել, այն էլ սոցիալական վերափոխությունը նկատի ունենալով, ապա 1905 թ. հեղափոխության պարտությունից հետո շատ սիմվոլիստներ կյանքի հեղափոխական վերափոխումների նկատմամբ երկմտությամբ տրամադրվեցին, ռմանք, նույնիսկ, բացահայտ վախով էին վերաբերվում նման հեռավոր վերափոխությանը: Սկզբում սիմվոլիզմի պոետիկայում Փափազյանը գտնում էր ռոմանտիկական միակողմանիության ռոռո գծերի հաղթահարման միտումներ: Փորձում էր սիմվոլիզմի ռոռո նկատումներ՝ հատկապես սիմվոլները, օգտագործել ռեալիզմի մեջ: Նկատում էր, որ թեև ռոմանտիկների նման, սիմվոլիստներն էլ նպատակ ունեն մարդու հուզաշխարհի արտահայտիչը լինելու, սակայն ներքողում են «... զգացմունքների բացարձականը՝ անկախ երա մասնավոր, անհատական արտահայտությունից»¹²⁸:

«Զգացմունքների բացարձականը» սիմվոլիստների մոտ կտրված էր ոչ միայն անձից, այլև ժամանակի կոնկրետ հասկացողությունից, ռոր համարվում էր նույնչափ հին, ռրբան աշխարհը¹²⁹: Սակայն, եթե ռոմանտիզմը իդեալների իրականացումը համարում էր հեռավոր և քննադատական վերաբերմունք էր ցուցաբերում կյանքի նկատմամբ, ապա սիմվոլիզմի համար այդ ապագան անոռո էր, հետևապես՝ իդեալները անիրականանալի, իսկ կյանքը, ընդհանրապես, «չարիք»:

Սիմվոլիզմի տարրերը իր գեղարվեստական պրակտիկայում օգտագործելիս Փափազյանը փորձում էր հաշտեցման եզրեր գրտնել զգայականի և բանականի մեջ: Տեսաբանը այն կարծիքն էր հայտնում, որ բովանդակայինը մոռացության չի մատնվում. այն իր արտացոլումն է գտնում սիմվոլիկ պատկերի խորքում՝ ձուլվելով երան: Որպես դրա հաստատում, եւս մեջբերում է սիմվոլիզմի պաշտպաններից մեկի՝ Հանրի դը Ռենիեի կարծիքը. «Սիմվոլը», — ըստ երա, — մի համեմատություն է վերացականի և կոնկրետի և այդ համեմատության մի անդամը մնում է ենթադրելի. դա ներքին իմաստն է, ռր հմտորեն հալված է արտաքին պատկերի մեջ»¹³⁰:

128 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 6—7:

129 Նույն տեղում:

130 Նույն տեղում, էջ 6:

Դա բերում էր նաև խոսքի, արտահայտչամիջոցների բազմազանություն, քաղաքական, երևակայության թռիչք, և դրանով իսկ ընդունելի էր: Նա դեռևս չէր տեսնում այդ ուղղության սոցիալ-ֆադաֆական միտումը ու ներքին հակասականությունը, որոնք հետագայում իրենց բնորոշ գծերով ի հայտ եկան Ռուսաստանում հեղափոխության նահանգի տարիներին: Փափազյանը կարծես ուզում էր ռեալիզմի և սիմվոլիզմի էսթետիկական սկզբունքների կապակցման ուղիներ որոնել, սիմվոլիզմի գրականության ձևերն ու պատկերման միջոցները օգտագործել ռեալիստական վերադարձության մեջ: Մի բան, որ դրսևորվեց իր գեղարվեստական պրակտիկայում:

Անա քե ինչու Փափազյանը արժեքավորելով իր սիմվոլիկ պատկերները գրում է. «... ինչ որ այլաբանական է շանթ ու կրակ է ժայթքում, ծաղրելով լացն ու խոնարհությունը, մուրացկանորեն խնդրված ազատությունը և գծուծորեն տրված «առաքինի» հարցերը, բռնաբարվող նահիհների վրա և ավետելով նոր-ուծեղ և ներաններ ունեցող հոսանքների գալուստը»¹³¹:

Ճիշտ չի լինի ասել, որ սիմվոլիզմը ընդհանրապես խուսափում էր հասարակական երևույթների ֆենադատությունից: Անցյալ դարի 90-ական թվականներին իրեն իրսենի աշակերտ համարող Փափազյանը ընդգծում էր իրսենյան հերոսների՝ հատկապես Բրանդի անհնաշտ վերաբերմունքը բուրժուական իրականության նկատմամբ: Սակայն խնդրի լուծումը ոչ քե ֆենադատական ոգու արտացոլման մեջ էր, ինչպես կարծում էր Փափազյանը, այլ այն՝ քե այդ մարտնչող հերոսները որքանով էին հասարակական առաջավոր ուժերի արտահայտություն դառնում: Տեղին է նշել Պլեխանովի հետևյալ միտքը. «Մարդկային ոգու ըմբոստության» փառքը վերականգնում և հրապույրի տարր է մտցրել իրսենի ստեղծագործության մեջ: Բայց երբ նա փառքում էր այդ «ըմբոստությունը», ինքը լավ չգիտեր, քե ինչի պետք է հանգի դա»¹³²: Ուստի սոցիալապես անհեռակար էին իրսենի «Բրանդի» պոզիտիվ ծրագրերը: Իրսենի հերոսները հասարակական ուժեր չեն, նրանք մնում են առանձին անհատներ: Այսինքն՝ իրսենյան կերպարների ֆենադատական

¹³¹ Վերաբերում է Փափազյանը գրականության մասին, էջ 83:

¹³² Վ. Գ. Պլեխանով, Գեղարվեստ և գրականություն, Հայպետհրատ, 1949, էջ 446:

ոգին ունի ելք չունեւ, սոցիալական կոնկրետ վերափոխումների հարց չէր դնում:

Սակայն բննադատական ոգին իր ժամանակի համար կարեւոր նշանակություն ուներ, մանավանդ, որ այն հատկապես ունի զգալի պաթոսն էր և համընկնում էր ունի իստ արվեստագետի էսթետիկական սկզբունքներին: Դրանով են բնութագրվում նաև Փափազյանի սիմվոլիկ պատկերները: Սիմվոլների օգտագործումը Փափազյանի համար ինքնանպատակ չէր, այն կյանքի ունի իստական պատկերման միջոց էր, տուրք չէր սիմվոլիզմին, քանի որ ունի զգալի ենթադրում էր կյանքի անմիջական և խոր բնություն, իսկ սիմվոլիզմը որոշ խորհրդավորությամբ ստեղծում էր իրական երևույթները, անկախ այն բանից, այդ ցանկանում էին նրա ներկայացուցիչները, քե ոչ: Հատկանշական է, որ հայ բննադատության մեջ ճիշտ էր գնահատվել իրենց նաև սիմվոլիզմի երազայնությունը և իրական ելք չգտնող բողոքի հուսահատական բնույթը: Իր հոգվածներից մեկում Ա. Չոպանյանը գրում էր, որ Իրենի գործերին հատկանշական է նակատագրային ստվերով պաշարված լինելը, ուր քեև նրա կերպարները «նպատակի մը կձգտին, դեպի երազ մը կշտապին», սակայն նրանց պայքարը դեպի իրականություն ելք չի գտնում և իրենք էլ դառնում են նակատագրի զոհեր. «... բացարձակ հուսահատությունն է,— շարունակում է Չոպանյանը,— որ Իրենի մեջ կրարձանա և բոլոր լույսերը կմարն»¹³³: Փափազյանը ևս գտնում էր, որ սիմվոլիզմին հատուկ է վերացականություն, երևույթի իդեալականացում: Նա նկատում է, որ սիմվոլիզմը ոչ այնքան բացատրում, որքան ներշնչում է: Իսկ դա իր հետ բերում էր, ինչպես ինքն էր ասում, որոշ միստիկականություն¹³⁴:

Մեա հետեանքով, սոցիալական անհավասարության դեմ եղած բողոքը կտրվում էր իրականությունից: Իհարկե սիմվոլիզմի որոշ ներկայացուցիչներ իրենց ստեղծագործություններում ինչ-որ շափով հաղթահարում էին սիմվոլիզմի երազայնությունը, փորձում էին լուծել իրականության կոնկրետ խնդիրները, սակայն դրանով սիմվոլիզմը չէր ազատվում միստիկականության տարրերից: Դրա արտահայտությունը պիտի համարել այն, որ Փափազյանի սիմվո-

¹³³ «Մուրն», 1897, № 11—12, էջ 1582—1583:

¹³⁴ ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 6:

լիկ կերպարները, Իբսենի հերոսների նման, ձգտում էին դուրս գալ իրենց շրջապատող ատեղի իրականությունից՝ «ոչ մի կոմպրոմիս» նշանաբանով, սակայն նույնիսկ հեղափոխական տրամադրությունների պատկերումը մշուշոտ էր, այդ ցանկալի «վաղը» պարզ չէր, քեկ նրա հերոսները պայքարելու անհողողող կամֆ էին ցուցաբերում:

Սիմվոլիզմի ծայրահեղ սուրբյեկտիվիզմի պատճառով խնդիրների արժարժումը կտրվում էր հասարակական շարժումներից, պայքարելը արդյունավետ չէր, քանի որ անհատի պայքար էր: Փափազյանն իրավացի էր, նշելով, որ 80-ական թվականներին սիմվոլիզմը նոր կերպարանք էր ստացել, այսինքն՝ ավելի էր խորացել սուրբյեկտիվիզմը՝ հասնելով միստիկականության: Այստեղ արդեն որոշակիանում է Փափազյանի վերաբերմունքը այդ ուղղության նկատմամբ: Այդ շրջանը նա կապում էր Ստեֆան Մալարմեի, Մոռիս Բարեսի, Էդուարդ Ռոտի անվան հետ:

Հայտնի է, որ սիմվոլիստ Ստեֆան Մալարմեի էսթետիկական ըմբռնումների հիմքում ընկած էր գերմանական սուրբյեկտիվ իդեալիզմը: Մալարմեի արվեստը ծայրահեղ սուրբյեկտիվիստական էր, նույնիսկ միստիկական¹³⁵:

Փափազյանը ևս շեշտում էր սիմվոլիզմի սուրբյեկտիվիստական բնույթը, որն իրական աշխարհի գոյությունը պայմանավորում է նս-ի գոյությամբ: Ըստ նրանց ըմբռնման՝ «Իրերը գոյություն չունեն առանց մեր զգայության. նրանց ըմբռնում ենք մենք մեր զգայությունների միջոցով. նրանք (իրերը) մեր մեջն են, իրերը մենք ենք: Ամբողջ բնությունը իմ էության և կյանքի սիմվոլն է (խորհրդանշանը)»¹³⁶: Ուստի արվեստը, ըստ սիմվոլիզմի, համարվում էր ոգեկոչություն: Չնայած այս մտքերի միստիկականության, սուրբյեկտիվիզմի նման դրսևորումը սկզբում լուրջ չֆենադատվեց: Ռուսական հեղափոխության տրամադրությունների ազդեցության տակ Փափազյանը խորապես զգաց սիմվոլիզմի բարդ ու հակասական լինելը, և շատ սիմվոլիստներին՝ դեպի էսթետիզմը հակվելու,

135 Ստ. Մալարմեի փիլիսոփայական սխեմներ, գրում է Ամուսը, ծայրահեղ սուրբյեկտիվիստական է, նույնիսկ միստիկական իդեալիզմ. «Նրե ևս գոյություն չունեն, ոչ մի բան չի կարող գոյություն ունենալ»: (В. Асмус, Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968, стр. 587).

136 ԳԱՔ, Փափազյանի ֆուդ, № 42, էջ 8:

գեղարվեստը հասարակական խնդիրներից հեռու պահելու, նույնիսկ հասարակական շարժումները ժխտելու միտումների սոցիալական էությունը: Իր ձեռագիր աշխատանքներից մեկում Փափազյանը սիմվոլիզմը ուղղակիորեն որակում է որպես անկում¹³⁷:

Առաջադիմական մտավորականությունը, իմարկե, ընդդիմացավ գեղարվեստի և իրականության փոխհարաբերության, գեղարվեստի հասարակական նշանակության մասին սիմվոլիստների սխալ բմբռնումներին:

1905 թ. ռուսական հեղափոխությանը հաջորդող տարիներին, ռեակցիայի մոլեգնումը գեղարվեստում արտահայտվեց աշխարհի ունայնության, բարու և չարի վերացական պայքարի, չարի անպարտելիության, մարդկային բարձր ձգտումների իրագործման անհնարինության և անհատի բոլորակալ վայելիքի բարոյի ձևով: Փափազյանը ճիշտ կողմնորոշվեց գեղարվեստի անկումայնության դեմ՝ ռուս առաջավոր մտավորականների մղած պայքարում: Հետևելով Գորկուն, նա այդ շրջանն անվանեց գեղարվեստի մտավոր սնանկության շրջան¹³⁸:

Հայտնի է, որ այդ տարիներին ռուս առաջադեմ մտավորականները բնադատաբար հանդես եկան անկումային տրամադրությունների դեմ, հանուն գեղարվեստի իսկական ժողովրդականության, բարձր գաղափարայնության և հումանիզմի: Գեղարվեստի նպատակը պետք է լինե՝ մարդուն ազատել այն տառապանքներից, որոնք սոցիալական անհավասարության ծնունդ էին: Դրա մեջ էր ռեալիզմը տեսնում գեղարվեստի հումանիստական էությունը:

Այդ շրջանի ստեղծագործություններում Փափազյանը դրական վերաբերմունք է դրսևորում դեպի հեղափոխությունը: Ռուսական առաջին հեղափոխության ազդեցության տակ նա հաղթահարում էր իրսենյան ըմբոստ հերոսի ինքնանպատակ դեգերումները: Փափազյանի հերոսներն արդեն ունեին պայքարի որոշակի խնդիրներ և հեռանկարներ: Այդ գործերում արժանաշուք շատ հարցեր որոշումանություն և շփման կետեր ունեն Մ. Գորկու երկերում արտացոլված հեղափոխական տրամադրությունների հետ և դա պատահական չէ:

¹³⁷ Խոսքը Փափազյանի «Գրական ուղղություններ» (Ecoles) աշխատանքի մասին է (ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 7):

¹³⁸ «Վերջանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 109:

Անդրադառնալով այդ շրջանի ռուս գրական կյանքին, Փափազյանը միանգամայն իրավացի էր, երբ գեղարվեստի անկումայնության և ինդիվիդուալիզմի փարոզի մեջ տեսնում էր անմիջական կապ ռուսական առաջին հեղափոխության պարտության հետ: 1913 թ. գրական ակնարկներից մեկում Փափազյանը գրում է. «Որսա՛րուպեն»!... անա նշանաբանը այդ վարդապետության, որ հնչել սկսեց Ռուսաստանի մի ծայրից դեպի մյուսը, մանավանդ այն դժբախտ օրերում, երբ ռուսական 1905-ի հեղափոխությունը վիժեց, վարկարեկ եղավ և փաղկենիությունը ծաղրի բռնեց նրան»¹³⁹: Ինդիվիդուալիզմի գաղափարախոսության հասարակական պատճառները Փափազյանը որոնում էր բուրժուական փաղկենիական էսթետիկական կոնցեպցիայի մեջ: Փափազյանը նշում է. «Նվ հիբավի, ամենից առաջ Ռուսաստանից ձայն բարձրացրին և համարձակորեն ասպարեզ նետվեցին անհատապաշտության (ինդիվիդուալիզմի) վարդապետության, «գորեդ Ես»-ի, բնագղների ազատ գոհացումի և անվերապահ եսասիրության փարոզները»¹⁴⁰: Ինդիվիդուալիզմի փարոզը և հեղափոխական գաղափարները ծաղրելը հաջորդեցին իրար: Մեկից դեպի մյուսը մի ֆայլ էր, գրում է տեսաբանը, որը կատարվեց Արցիբաշևի «Մանին» վեպով: Այդ վեպում հեղինակը կերտել է ժամանակակից հոսանքները ներկայացնող տիպեր, որոնք պատկերված են ծաղրելի կողմերով, խրդնալի և անօրոշության մեջ խաբխափող թշվառ շարժումներով: Նա գտնում է, որ չի կարելի հաշտվել չարիքի և խոնարհաբար տառապանքները կրելու դեկադենտական պահանջի հետ:

Փափազյանին զարմանք էն պատճառում Լեոնիդ Անդրեևի «Խավարը» վեպի հերոսների «երբ Ես վատն եմ, դու էլ վատ եղիր» ձգտումը և սարսափը կյանքի նկատմամբ:

Դեկադենտները փորձում էին նոր սերնդի մեջ պատվաստել, իդեալ դարձնել՝ «... եսամոլ անհատականությունը, ազատ «Ես»-ը, որ ոչ մի դեպքում չպիտի խոնարհեցնեն իր մղումները հանրային

¹³⁹ ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 209 ք:

¹⁴⁰ Նույն տեղում: Նույնով ռուս դեկադենտների մասին Պելխանովը գրում էր, որ նրանք էսթետիկական չափանիշի աստիճանի բարձրացրին սուբյեկտիվիզմը: Բուրժուազիայի անկման շրջանի ինդիվիդուալիզմը պետք եղավ ոչ միայն եսամոլական օրենք ստեղծելու համար, այլև որպես «... նոր էսթետիկայի տեսական հիմունք»: (Գեղարվեստ և գրականություն, Հայպետհրատ, 1949, էջ 203—204):

շահերի առաջ. այլ միմիայն բնագոյներին պիտի անսար և նրանց մղումներին գոհացում տալով պիտի զբաղվեր»¹⁴¹:

Նման գաղափարագութիւն, անկումային արվեստը հակված էր փողոցային բարբերի, կյանքի մակերեսային, անարժեք երևույթներին, էրտառամնիական տեսարանների նկարագրության:

Այդ գործերն արժեքավորողները, գրում էր Փափազյանը, շափազանց սիրահար են փողոցային աղտոտությունների և զարմանալի շէ, որ նրանց հիացնում է Սոլոգուի, Արցիբաշևի, Կուզմինի, Լազարեսկու «ոռավիզմը»¹⁴²: Գեղարվեստի գաղափարագրկութիւնը հասցնում է մտքի աղֆատության, նկարագրության մանվածապատության և բռնագրոսիկ արտահայտության: Սակայն այդ ամենը նրանք փորձում էին ներկայացնել որպէս ստեղծագործական ազատության նշան: Նամակներից մեկում Փափազյանը գրում է. «Сологун -ը հիրավի ոչ թէ «Свобода творчества» -ի է գերի (երանի այդպէս լինել), այլ ուղղակի «бред творчества»-ի, միմյանց հետ ոչ մի կապ չունեցող կտորներ, տեսարաններ, ցիտատներ...»¹⁴³:

Դեկադենտության ելակետային դրույթը, կամ ինչպէս Փափազյանն է ասում. «Նրա հիմնական հայտարարւն է՝ «ազատութիւն այն ամենից, ինչ որ առաջ, շատ քիչ միայն առաջ, համարվում էր մարդկային լավագոյն հատկութիւններ...»¹⁴⁴:

Սակայն խնդիրը գրողի ազատության սխալ ըմբռնման մեջ չէր միայն: Դեկադենտները փորձում էին անկումայնութիւնը ներկայացնել նաև որպէս ժողովրդի կյանքի արտահայտություն և ապա գտնում էին, որ ընդհանրապէս չկա վնասակար գրականություն: Փափազյանը զայրույթով նշում է, որ կա վնասակար գրականություն: Ինչպէս խոցը մաշկի վրա, նման գեղարվեստն էլ վկայում է ժամանակի հոգեկան անմաքության մասին: Անկումային երևույթները նրա համոզմամբ երկար կյանք չեն կարող ունենալ: Հասկանալի է, որ Փափազյանը չէր կարող հաշտվել այն պնդման հետ, թէ գեղարվեստը օգտակար է «...եթէ նույնիսկ սխալ ուղի-

141 ԳԱԹ, Փափազյանի ֆոնդ, № 209 ք:

142 «Վերբանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 99:

143 Նույն տեղում, էջ 97:

144 Նույն տեղում, էջ 195:

ների առաջնորդն մեզ և ծաղրելի կացուցանե բոլոր վսեմ գաղափարները...»¹⁴⁵:

Ազատության դեկադենտական ըմբռնումները Փափազյանը քննադատում է որպես մարդկային և ֆաղաֆացիական պարտականությունների մեծում, որը տանում է դեպի անաբիսիզմ, հասարակական խնդիրների անտեսում: Այդ նույն հարցերն էր առաջ փառում Մ. Գորկին ռուսական դեկադենտության դեմ մղած հայտների պայքարում¹⁴⁶: Փափազյանը դատապարտում է Մ. Գորկուն ամբաստանողներին, որոնք անտեսում են գեղարվեստի հումանիստական միտումնավորության պահանջը: Այդ ազատամիտները, շարունակում է նա, այն կարծիքին են, որ ոչ ոք իրավունք չունի մեծ արվեստագետների միտումների դեմ բողոքելու, եթե անգամ դրանք լինեն հետադիմական, ազգայնամոլական, ֆարոգեն հլու հպատակություն: Նա գտնում է, որ նման ըմբռնումները կապ չունեն ստեղծագործական ազատության խնդրի հետ, դրանք փայայվող և անկում ապրող հասարակական հարաբերությունների արտահայտություն են:

Փափազյանը Գորկու հայացքների ուղղակի պաշտպանությամբ հանդես է գալիս մի բանավեճի առիթով: Ինչպես ինքն է նշում, բանավեճի պատճառը ռուսական գրական փառքերից մեկը՝ Դաստոևսկին եղավ: Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնը բեմադրել էր «Նիկոլայ Ստավրոգին» պիեսը, որն իր հիմքում ուներ Դաստոևսկու «Бесы» վեպը: Այդ առիթով 1913 թվականին «Русское слово» թերթում Գորկին տպագրում է մի հոդված, որ բողոքում էր այդ ներկայացման դեմ, գտնելով, որ այն ուղղակի միտում ունի ծաղրելի կողմերով ներկայացնել հեղափոխական գաղափարները: Ռեակցիան հարձակվում է Գորկու վրա՝ համարելով նրան արվեստագետի ազատությունը կաշկանդող, պահպանողական մարդ: Արձագանքելով այդ բանակովին, Փափազյանը ոչ միայն պաշտպանում է Գորկուն, այլև լիովին բաժանում նրա գաղափարները թատրոնի ռեալիստական և դեմոկրատական տենդենցների, նրա հասարակական դերի ու նշանակության վերա-

¹⁴⁵ Նույն տեղում:

¹⁴⁶ Այս հարցերի հանգամանից մեկնաբանությունը տե՛ս А. Волков, М. Горький и литературное движение конца XIX и начала XX веков, М., 1954.

բերյալ: Նա անդրադառնում է նաև բատրոնի էություն, բեմական արվեստի հարցերին:

Քատրոնն, ըստ Փափազյանի, իրական կյանքի կենդանի պատկերն է, նրա գեղարվեստական մարմնավորման այն ձևը, որը ամենաակտիվ ներգործումն դերն է կատարում: Ինչ խոսք՝ պակաս կարևոր չէ և այն, թե բատրոնը իր հասարակական-դաստիարակչական ֆունկցիան ինչպես է իրականացնում: Փափազյանը խոսում է դերասանի և հանդիսատեսի էմոցիոնալ-հոգեբանական կապի մասին: Այդ երկու տարրերի՝ դերասանի և հանդիսատեսի կապի մեջ է, ըստ նրա, ռեալիստական բատրոնի էությունը, այդ արվեստի մեծ ուժի վկայությունը: Միմյանցից զատել այդ տարրերը, նշանակում է ոչնչացնել բատրոնը, որովհետև ըստ նրա, բատրոնը գեղարվեստի այն տեսակն է, ուր անհրաժեշտ է հանդիսականների ինքնատիպ և կենդանի մասնակցություն, առանց որի չի կարող գոյություն ունենալ դերասանի արվեստը¹⁴⁷: Միայն երկուսի միասնության դեպքում է, որ բեմը և սրահը միանալով դառնում են մեկ տարածություն: Հանդիսատեսը այս դեպքում, ասում է Փափազյանը, կենդանի և զգայուն պաստառ է, որի վրա դերասանը իրականացնում է իր արվեստը. «Երբ մի մեծ դերասանի հարցերին, թե որտեղից վերցրեց հուսահատական աղաղակը, նա ձեռքը պարզելով դանդիկ պատասխանում է. «Անա ա՛յն տեղից ... ես միայն բերա՛նս բացի. աղաղակողը չա՛ էր, և ոչ թե ես...»¹⁴⁸:

Եթե բեմում չկան մարդկային ապրումների ճշմարիտ արտահայտություններ, չի կարող լինել դերասանի և հանդիսականի կենդանի կապ: Ինչպիսի ճշմարտություններ էլ, որ հնչեն բեմից, եթե չկան կենդանի ապրումներ՝ «բեմը կդառնա ֆարսգոյության մի

147 Ի դեպ, բատրոնի էության և դերասանի արվեստի վերաբերյալ այս հարցադրումներով Փափազյանը արձագանքել է 1913 թ. ռեալիստական բատրոնի խնդիրների շուրջը ծավալված ուսումնասիրությունների բանավեճին: Փափազյանը նկատի է ունեցել քառերակուս ֆենադատ Կուզել Ալեքսանդր Ռոմանովիչի «Театр и искусство» ամսագրում տպագրված հոդվածները, ինչպես նաև 1914 թ. Մոսկվայում լույս տեսած քառերակուս հոդվածների ժողովածուն «В спорах о театре» խորագրով: Ժողովածուում տպագրվել են Նեմիրովիչ-Մանշենկոյի, Յուժին-Մուրատովի, Կոմիսարժևսկայայի, Սերգեյ Գլադյի և մի խումբ այլ քառերակուսների հոդվածները: Փափազյանը միանում է ռեալիստական բատրոնի պաշտպանների հայտնած կարծիքին և ընդարձակ մեջբերումներ առնում նրանցից:

148 «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 203:

ամբիոն», որը չի կարող հոգևոր դաստիարակի դեր կատարել ժողովրդական լայն մասսաների համար: Քատրոնը նաև հասարակական իդեալների կենդանի պատկերման ամենաազդու ձևերից մեկն է: Փափազյանը հանդես էր գալիս քատրոնի՝ դարերի ընթացքում ձեռք բերված ավանդների պաշտպանությամբ, կրճատությամբ մերժում էր այդ տանարը բիրտ վարք ու բարբի և էժանագին, ցածրարժեք ներկայացումների վայր դարձնելու, փողոցային գոեհկությունները բեմ հանելու դեմ: Փափազյանը հետևում էր այդ շրջանում ուսական թատերական կյանքում տեղի ունեցող իրադարձություններին:

Ռուս առաջադեմ թատերագետների նման, Փափազյանն էլ գտնում է, որ բեմի ազնվացումը, բարոյական անաղարտությունը միայն կարող է նպաստել թատերական արվեստի զարգացմանը: Միանգամայն իրավացի էր նա, երբ գրում էր. «Քատրոնն իսկապես բարբերի և հաշակի ազնվացնողն է... ապա և նա պիտի մնա իր բարձրության վրա անաղարտ, զարշնլի մղումներից ազատ»¹⁴⁹:

Հիրավի, դերասանի ստեղծագործական որոնումների և բացահայտումների միջոցով հանդիսատեսը հաղորդակից է դառնում տվյալ ստեղծագործության հիմքում ընկած գաղափարներին, և նրա մոտ ձևավորվում է էսթետիկական հաշակ: Դեռևս 1893 թվականին «Քատրոն» հանդեսում տպագրված հոդվածներում Փափազյանը բնեղատու էր հայ բեմում տեղ գտած անարժեք, կեղծ հայրենասիրական պիեսները, որտեղ բացի «ախ ու վախից, հայրենիք և Հայաստան» կոչերից ուրիշ ոչինչ չես կարող լսել: Նա վրդավաճում էր խոսում նաև եվրոպական էժան մեկողրամաները հայկական բեմ հանելու դեմ: Անդրադառնալով իր ժամանակի Արևմտյան եվրոպայի բեմարվեստին, նա բնեղատու էր ֆրանսիական այն անմիտ ու անհամ մեկողրամաները և գոեհիկ բովանդակությամբ օպերետները¹⁵⁰, որոնք ոչինչ չեն տալիս մարդկանց մտքին և հոգուն, պահանջում էր հայ բեմը հեռու պահել նման անարժեք ներկայացումներից, բեմ չհանել դաշույններով և սպանություններով, «կեղծությամբ» լի պիեսներ:

Ի հակադրություն ֆրանսիական մեկողրամանների, Փափազյան

149 Նույն տեղում, էջ 197—198:

150 «Քատրոն», 1893, № 1, էջ 97:

նը բարձր է գնահատում նորվեգացի գրող և դրամատուրգ Բ. Բյոր-
նսոնի, գերմանացի Գ. Հաուպտմանի ստեղծագործությունները,
այդ շրջանում մեծ հետաքրքրություն դրսևորելով հոգեբանական
վեպի ու դրամայի նկատմամբ:

Ուշագրավ է, որ Շիրվանզադեն ևս անդրադառնալով այդ շր-
ջանի եվրոպական թատերական կյանքին, նույն սկզբունքով և գրե-
թե նույն ձևով էր գնահատում և ֆենադատում էժանագին մեյն-
դրամաները բեմ հանելու պրակտիկան: Նա ևս ֆենադատում էր
ֆրանսիական այն մեյնդրամաները, ուր «... մարդիկ սպանվում են,
դարձյալ կենդանանում, հարություն առնում և ինչպես, այդ միայն
դատարկաբանության ֆրանսիացի հեղինակին է հայտնի»¹⁵¹: Սա-
կայն, եթե նրա և Փափազյանի կարծիքները վերը նշված հարցում
համընկնում էին, ապա նորվեգացի դրամատուրգի՝ Բ. Բյորնսոնի
ստեղծագործությունների գնահատման մեջ որոշ տարբերություն
կար: Եթե Փափազյանի համար հավասարապես բարձրաժեխ էին
թե՛ դրամատուրգը և թե՛ գրողը, ապա Շիրվանզադեն Բյորնսոն-վի-
պասանին հակադրում էր Բյորնսոն-դրամատուրգին՝ բարձր գնա-
հատելով առաջինին: Նա գրում էր. «... ավելի գեղարվեստական
գրող է Բյորնսոնը, սակայն ոչ իբրև դրամատուրգ, այլ իբրև վիպա-
սան»¹⁵²: Նա առաջնությունը տալիս էր վիպասանին, որովհետև
նրա վեպերում կյանքի երևույթները և փաստերը ավելի մոտ են
իրականությանը, քան նրա դրամատիկական երկերում: Շիրվանզա-
դեն գտնում է, որ ի հակադրություն Բյորնսոնի վեպերի, թատերա-
կան գործերում մեկնապարհանոց գաղափարայնությունը վնասում է
կյանքի փաստերի օբյեկտիվությանը և ճշմարտությանը: Սակայն
Փափազյանը հենց այդ գաղափարայնության համամարդկային
բնույթն էր համարում Բյորնսոնի թե՛ վեպերի և թե՛ դրամաների
հաջողության և լայն հանաչման արժանանալու գրավականը:
Փափազյանը տվյալ դեպքում ոչ թե հակադրվում էր Շիրվանզադե-
ին՝ գեղարվեստի օբյեկտիվության պահանջի հարցում, այլ մեկ
անգամ ևս ընդգծում էր, որ գեղարվեստը իր ժամանակի մտքերի ու
ձգտումների արտահայտությունը պետք է լինի: Եվ այդ միտքը
հաստատելու համար դիմում է կուլտուր-պատմական դպրոցի ներ-

151 «Արձագանք», 1892, № 15:

152 «Տարազ», 1896, № 14:

կայացուցիչներից մեկին՝ Գեորգ Բրանդեսին, բերելով նրա կարծիքը Բյորնսոնի մասին. «Նրա գործերը,— ինչպես ասում է Բրանդեսը,— XIX դարի մտքերի և ձգտումների մարմնացումն են, իսկ այդ մտքերը նույնն են բանաստեղծության համար, ինչ որ արյան շրջանառությունը մարմնի համար»¹⁵³:

Անկումային գեղարվեստի արտահայտություններից մեկն էլ ֆուտուրիզմն էր: Մերժելով գեղարվեստի հին արժեքները, այն հռչակվեց որպես տեխնիկայի դարի «նոր արվեստ»: Ֆուտուրիզմը ծնվելով Իտալիայում, շուտով տարածվեց նաև Ռուսաստանում, զարգացման հող գտնելով ցարական ռեակցիայի տիրապետության ծանր մթնոլորտում: Քննադատությունն, իհարկե, անտարբերությամբ չընդունեց այն: Պաշտպանող հոդվածների կողմին ավելի ու ավելի վճռական դարձավ առաջավոր տեսաբանների պայքարը ֆուտուրիզմի դեմ:

Այդ տարիներին, հայ իրականության մեջ ևս երևացին ֆուտուրիզմի սկզբունքները բացահայտող ու քննադատող հոդվածներ: 1913 թ. տպագրված գրական ակնարկներում Փափազյանը բնութագրում է ֆուտուրիզմը, քննադատելով այդ ուղղության հիմնադիր՝ իտալացի Ֆ. Մարինետիի «Մաֆարկա» վեպը:

Գեղարվեստն, ըստ ֆուտուրիզմի, պետք է արտացոլի ուժեղ անհատին, որը հակադրվում է բարոյական կաշկանդումներին, ազատորեն դրսևորում իր պահանջները՝ ամեն ինչ ենթարկելով «նս»-ին: Փափազյանը, իրավացիորեն, նմանություններ է տեսնում ինդիվիդուալիզմի ֆուտուրիստական ֆարոգի և Նիցշեի գերմարդու տեսության միջև: Քննադատելով ֆուտուրիստներին, Փափազյանը որոշ հատվածներ է մեջբերում նրանց մանիֆեստից. «Ուզում եմ երգել մենք վտանգների սերը և հանդգնությունների, եռանդի վարժությունը... Ուզում եմ փառավորել մենք պատերազմը, որովհետև նա՛ է աշխարհիս միակ առողջապահությունը: Փառավորում եմ մենք միլիտարիզմը, ազգայնամոլությունը, անիշխանական բոլոր կործանարար շարժումները, մահը, այլև արհամարհանքը դեպի կանայք»¹⁵⁴:

Այնուհետև կործանման են դատապարտվում դպրոցները,

153 «Վերադառնա Փափազյանը գրականության մասին», էջ 85:

154 Նույն տեղում, էջ 189:

անցյալի արժեքները, բարոյական նորմաները: Ֆուտուրիզմի սկզբունքները՝ կյանքի տգեղ երևույթների ինքնանպատակ նկարագրությունը, գաղափարական սնանկությունը, անհուն եսամոլությունն ու արհամարհանքը դեպի ամեն վսեմ գաղափար, ամեն ազատաբար շարժում, կանխանշում էր ու գաղափարապես նախապատրաստում առաջին համաշխարհային պատերազմը: Կապիտալիզմի նոր փուլի՝ իմպերիալիզմի որդին էր ֆուտուրիզմը:

Ըստ վերոհիշյալ մանիֆեստի՝ ֆուտուրիզմի էսքետիկական քմբոնումների հիմքում ընկած էր իդեալի հասարակական բովանդակության ժխտումը և «ես»-ի որպես էսքետիկական գնահատության չափանիշ հռչակումը:

Տեխնիկայի դարի շատագույությունը կատարվում էր ի վնաս հասարակական լուրջ խնդիրների արտացոլման: Փառաբանվում էր անշունչ մեքենաների իշխանությունը շահագործվող մարդկության վրա, գովերգվում ռազմական մեքենայական ուժը: Անուշադրության էր մատնվում և հետին պլան էր մղվում մարդկային հոգեկան խոր ապրումների, ձգտումների հասարակական շարժումների պատկերման անհրաժեշտությունը: Ֆուտուրիստական սկրզբունքները, իրավացիորեն դիտում է Փափազյանը, կապ չունեին մարդկային բարձր սկզբունքների հետ: Հասարակական իդեալի անտեսումն արդեն վկայում է, որ ապագայապաշտ կոչվելու նրանց հավակնությունը միայն հայտարարություն է, այն սխալմամբ է կոչվել «Ապագայապաշտություն»¹⁵⁵:

Փափազյանը ցավով է նշում, որ այդ ապականությունից ու անկումից գերծ չմնաց նաև ռուսական գեղարվեստը, որ ֆուտուրիզմը իր հետևորդներն ունեցավ նաև Ռուսաստանում¹⁵⁶:

Նա ֆուտուրիստական շարժումները առավել վնասակար էր համարում Ռուսաստանի սոցիալ-ֆաղափական հենց այդպիսի ծանր իրավիճակում, երբ գեղարվեստը պետք է նեցուկ լինի հասարակական առաջադիմական շարժումներին, հասարակությանը

¹⁵⁵ «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 187:

¹⁵⁶ «Ռուսաստանում ֆուտուրիստները բաժանված են մի քանի տեսակների,— նշում է Փափազյանը,— կան՝ էգո-ֆուտուրիստներ («Պետերբուրգի դպրոց») ապա՝ ֆուր-ֆուտուրիստներ («Մոսկվայի դպրոց»), վերջապես չխոսք ստեղծագործող ֆուտուրիստներ»՝ դարձյալ Մոսկվայում: («Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ, 190):

իղեալներ տա, պայքարի հեռանկարներ բացի: Այնինչ ֆուտուրիզմի ամեն ինչ ժխտող սկզբունքները, պատերազմի փառաբանումը ոռոտական տիրապետող դասակարգի շահերի օգտին էին¹⁵⁷:

Ռուս ֆուտուրիստները արհամարհում էին և մի կողմ էին նստում անցյալի գեղարվեստական մտքի խոշոր ներկայացուցիչների՝ Պուշկինի, Տուրգենևի և ուրիշների ստեղծագործությունները:

Փափազյաճն իր «Հին արժեքներ» հոդվածում, հիշատակելով Գորկու միտքը անցյալի ժառանգության գնահատման վերաբերյալ, գրում է, որ չեն նսեմացել հին արժեքները, այլ դրանք գնահատողներն են պստիկացել¹⁵⁸: Ֆուտուրիստներն ըմբոստանում էին նաև մտավոր և բարոյապես փայլաված մթնոլորտի դեմ, քեև պայքարելու նրանց ձգտումը հայտարարությունից այն կողմ չէր անցնում: Եվ քանի որ այդ արվեստը հեռու էր հասարակական առաջավոր տեղեկեցների արտահայտությունը լինելուց, շուտով կորցրեց իր հրապույրը և շատ անվանի գրողներ, որոնք այս կամ այն ձևով հարել էին ֆուտուրիզմին, հրաժարվեցին այդ ուղղությունից: Փափազյանը ընդգծում է, որ ֆուտուրիզմը մերժվեց նաև իր հայրենիքում՝ Խոսիայում: Առաջադեմ գրողներ Լուչինին, Պոլ Աղանը ջախջախիչ հոդվածներով հանդես եկան այդ «նոր» դպրոցի դեմ: Փափազյանը նրանց հոդվածներից բերված ընդարձակ մեջբերումներով ցույց է տալիս, որ ֆուտուրիստները անցյալի արժեքները մերժում են, որովհետև չեն ու ողորմելի են նրանց առջև, որ մարդը պետք է հպարտանա իր ստեղծածով և ոչ քե անցյալի գլուխգործոցները կործանելու վայրենի մոլուցքով:

Ավելորդ չէ նշել, որ ֆուտուրիստական շարժումները նույն դիրքերից էր ֆեմադատում և Շիրվանզադեն: 1914 թ. Մարինետի Ռուսաստան այցելելու կապակցությամբ գրած հոդվածում¹⁵⁹ նա ևս մերժում էր ֆուտուրիզմի սկզբունքներն ու պատերազմի, մեքենայական դարի ոլորմի փարոքը, միաժամանակ մտա-

157 «Պետք է, որ պարզ լինի, — գրում է Փափազյանը, — քե ինչու ոռոտ այժմյան կառավարության համար շատ նպաստավոր են այդպիսի կազմակերպություններ և քե ինչու զարմանալի կերպով ռաիկանությունը միշտ ներդաւմիտ է ֆուտուրիստների՝ նույնիսկ այլանդաւությունների և անվայելուց ցույցերի վերաբերւթյամբ»: («Վերանես Փափազյանը գրաիւնության մասին», էջ 190):

158 Նույն տեղում, էջ 196:

159 Շիրվանզադե, եծ, հ. 10, էջ 519:

հոգվում, որ այն կարող է մուտք գործել նաև հայ գրականություն¹⁶⁰:

Թե Փափազյանի և քե Շիրվանզադեի պայքարը դեկադենտության և ֆուտուրիզմի դեմ ինքնանպատակ չէր: Նրանց անհանգրստացնում էին ռեակցիայի ծանր տարիներին հայ իրականությունը քափանցող անկումային տրամադրությունները, որոնց դեմ պայքարելը ժամանակի կարևոր խնդիրներից էր: 1913 թ. «Հայ գրականություն» հանդեսում տպագրված «Ամլություն» հոգվածում Փափազյանն այն միտքն է հայտնում, որ շուրջը ամայություն է, նույնիսկ ավելին՝ ճանին է և զարհուրելի մի ավերածություն, որ գոեհեղության է վերածվել այն ամենը, ինչ մի ժամանակ այնքան վնիտ էր ու բարձր, գիտե՜ս հմայել¹⁶¹: Գեղարվեստի կոչումը զոհաբերվում էր կեղծիքին ու դավին, «ոսկյա հորքի» մոտ շուրջպար սարքելուն: «Գրականություն չէ դա այլևս. ոչ գրական շարժում, և ոչ էլ մտավոր»¹⁶² — գրում է Փափազյանը: Այնտեղ ոչ միայն ամեն ինչ տգեղ է, ամեն ինչ հեռու է գեղեցկագիտության որևէ նշույլից, այլև գոեհիկ արտահայտությունների տակ երևում են տիրապետող դասակարգի՝ բուրժուազիայի, անմաքուր հաշիվները, հետին նպատակները:

Գեղարվեստն, ըստ Փափազյանի, չի կարելի հարստացնել ժամանակակից ստեղծագործություններով «... առանց լոջորեն ի նկատի առնելու նրանց նպատակահարմարությունը»¹⁶³: Այստեղ նա նկատի ունի գեղարվեստի հասարակական դերն ու նշանակությունը: Փափազյանը պահանջում էր հասարակական հեղափոխություն նույնիսկ փնտրական ստեղծագործություններից. «... փնտրական

160 Թեև հայ իրականության մեջ այն իր լայն դրսևորումը չգտավ, սակայն դասական ռեալիզմի ներկայացուցիչները չէին կարող անտարբեր լինել գրական այդ շարժման նկատմամբ, որը սկիզբ առնելով Եվրոպայում, այս կամ այն ձևով մուտք էր գործում նաև հայ գեղարվեստի բնագավառը: Դա նշանակում էր նաև, որ հայ տեսաբանները չէին սահմանափակվում սոսկ տեղային խնդիրներով: Նրանք ռեալիզմի տեսական դրույթների հաստատման համար դիմում էին քե՝ եվրոպական, քե՝ ռուսական էսթետիկական արժեքներին, արձագանքում էին եվրոպայում սկիզբ առնող գրական նորագույն շարժումներին: Դրանով էր պայմանավորված քե հայ գեղարվեստի և քե էսթետիկական մտքի լայն ընդգրկումը:

161 Տե՛ս «Վերքանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 182:

162 Նույն տեղում, էջ 133:

163 Նույն տեղում, էջ 148:

գրվածքից պահանջվում է, — գրում էր նա, — որ գրողի անձնական զգացմունքը ունենա *հանրամարդկային նշանակություն*։ այսինքն որ մասնավորի մեջ՝ երևան գա ընդհանուրը։ Բանաստեղծը հասարակության առաջ ո՛չ իբր մասնավոր մարդ պիտի ներկայանա իր մասնավոր կյանքով, այլ իբրև հասարակական կազմի մի անդամը»¹⁶⁴։ Այս ամենը վկայում է, որ ռեալիզմի տեսաբանի համար խիստ մեծերի էր ինդիվիդուալիզմը։

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբներին հայ գրականությունը հիմնականում մնաց իր բարձրության վրա։ Փափազյանը նշում է, որ այդ շրջանում լույս տեսան Խաճակյանի «Արու Լալա Մահարի» պոեմը, Նար-Դոսի «Պայքարը» վեպը, Շիրվանզադեի ստեղծագործությունների վերաբերյալ տեսական աշխատություններ, որոնք էսքստիկական մեծ բավականություն կարող են պատճառել։ Դրանք, այնուամենայնիվ, հույս են ներշնչում, որ կան արվեստագետներ, որոնք գիտեն համակվել անշահասեր ձգտումներով, ոգևորվել մեծ գաղափարներով։ Վաղվա օրվա հավատով լի էին Փափազյանի խոսքերը, երբ այդ շրջանի հայ գեղարվեստում տեսնում էր հուսատու շողեր։ «Նրանք, — ըստ տեսաբանի, — ժպիտներ կլինեն արտասուքի ծովի մեջ, արևի շիթեր՝ ննջող ու քանձր խավսրում»¹⁶⁵։ Հայ գրականության վերաբերյալ նրա մտայլ տրամադրությունն, իհարկե, չափազանցված էր։ Այդ շրջանում ստեղծվել էին բազմաթիվ այլ նշանավոր գեղարվեստական երկեր, սակայն, դրանից անկախ, նրա պայքարը անկուսայնության դեմ դրական դեր կատարեց հայ գեղարվեստի զարգացման գործում։

Փափազյանը կարծես զգում էր մոտակա հեղափոխության շունչը, որը ոտնատակ էր անելու ապականությանը լի բուրժուական հասարակական հարաբերությունները և նոր դրոշ էր պարզելու։

Փափազյանը համոզված էր, որ գեղարվեստի խնդիրը պետք է լինի մեծ, բարձր, մաքուր լինելու ձգտումների պատկերումը։ Դրանով իսկ նա մեկ անգամ ևս ընդգծում էր գեղարվեստի հասարակական դերի ու նշանակության կարևորությունը՝ ազնիվն ու գեղեցիկը հասկանալու և գեղարվեստում այն արտացոլելու գործում։

164 ԳԱՔ, Վերանես Փափազյանի ֆոնդ, № 48, էջ 78։

165 «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 208։

Ռեալիստական արվեստն իբրև կյանքի նաեւաշողութեան միջոց, նպատակ ունի ոչ միայն համոզել մարդկանց իր կերպարների և հանգամանքների նշմարտացիությամբ և օրբեկտիվությամբ, այլև ազդելով մտքի և զգացմունքների վրա, ձևավորել նրանց բնավորությունն ու աշխարհայացքը, որոշակի իդեալներ տալ:

Այն, որ ռեալիզմը իրականությունն արտացոլում է օրբեկտիվորեն, կարող է սխալ պատկերացումների առիթ տալ՝ իբր այդ մեթոդը իդեալների գեղարվեստական մարմնավորման կարիք չունի: Ինչպես իրավացիորեն նշել է ռեալիզմի հայ տեսաբաններից մեկը՝ Ա. Զորանյանը, գեղարվեստն առնասարակ չի կարող անտեսել էսթետիկական իդեալը, նա ընդգծում է, որ ռեալիստ արվեստագետը ևս դնում է մարդկային ձգտումների, երազների պատկերման հարցերը և իր ըմբռնումների համապատասխան իդեալներ որոնում կյանքի մեջ. «Մարդ կրճա՞ իր կյանքեն իր հոգիեն, ինքն իրմն դուրս ելնել, — գրում է նա, — երևակայությունն ալ ուղեղեն՝ մսի կտորն մը՝ չծնի՞ր, միշտ կապված իրականության... կրկարծե՞ք, որ գործ մը ապրի առանց իրեն հիմ ունենալու մարդկային զգացում մը»¹⁶⁶: Նրա համոզմամբ ռեալիստները միշտ հողի վրա են, մարդկանց ու կյանքի մեջ:

Վերանես Փափազյանը նույնպես էսթետիկական իդեալի դրսևորումը գեղարվեստում կապում էր նորի, բարձրի, լավի համար մարտնչող գաղափարի հետ: Նրա համոզմունքով իդեալների կրողը նոր սերունդն է, որը «... պիտի ռոմանտակ տա և փշրի հենքին՝ լնացած ջրերին, կազմելու համար մի նոր, բարձր և շարժուն կյանք»¹⁶⁷:

Փափազյանը ոչ միայն առաջընթաց այդ շարժման հետ էր կապում հասարակության զարգացման պատմական ընթացքը, այլև դրա արտացոլման մեջ էր տեսնում գեղարվեստի կոչումը: Անդրադառնալով XX դարի առաջին տասնամյակների դեմոկրատական գրականությանը, Փափազյանը գրում է. «Այժմ դեպի վսեմ ու մեծ գաղափարները տանող բոլոր ձգտումներն ու հերոսական ռոմանտիզմը»

¹⁶⁶ «Մասիս», 1892, № 3959:

¹⁶⁷ «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 75:

ներն են, որ նյութ են դառնում և իդեալ՝ ամեն մի գեղագիտական արտադրության»¹⁶⁸:

Ինչպես տեսնում ենք, առաջադիմական գաղափարներով պայմանավորված իդեալը իրականանալու ռեալ հնարավորություններ ունի և նրա մարմնավորումը անհրաժեշտ է:

Էսթետիկական իդեալը ռեալիզմում, ըստ Փափագյանի, արտացոլում է ցանկալին, ապագայականը, սակայն անհող երևակայության արդյունք է, այլ կյանքի իրական պահանջի դրսևորում: Ռեալիստ արվեստագետի համար էսթետիկական իդեալը սերտորեն առնչվում է կյանքի ճշմարտացի պատկերման հետ: Այն ռեալիստական երկերում ներկայացվում է կյանքի իրական պատկերների ֆոնի վրա և դրսևորվում է հասարակական ձգտումների միջոցով: Ինչ խոսք դեմոկրատական արվեստը արտացոլում է ժողովրդի՝ հարստահարված մարդկանց ձգտումները, ի հակադրություն իշխող դասակարգի իդեալների: Եվ քանի որ իդեալները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ լավագույն կյանքի մասին մարդկային պատկերացումների արտահայտություն, ապա դրանք տարբեր են և բովանդակային տարբերությունը ամենից առաջ պայմանավորված է աշխատավոր ժողովրդի և տիրող դասակարգի շահերի ու ձգտումների տարբերությամբ: Այստեղից էլ դեմոկրատական արվեստի նպատակաուղղվածությունը դեպի հասարակական առաջադիմական իդեալների պատկերումը, որոնք Փափագյանի համոզմունքով, պատմական բերումով հաղթանակելու են. «Եթե ընդունենք, որ բնության մեջ ամեն բան կատարելագործության-պրոգրեսի է ենթակա, պիտի ընդունենք ուրեմն, որ երեկվանը պակասավոր էր այսօրվանի հետ համեմատելով և վաղը ավելի կատարյալ կլինի»¹⁶⁹: Ըստ նրա՝ ամեն մի առաջադիմություն կապված է ապագայի հետ: Որքան էլ ուժեղ լինի հինը՝ իրեն զորավիգ ունենալով տիրապետող դասակարգի փառափառ և ունեռեսական ուժերը, այնուամենայնիվ դրա դեմ պայքարի ելած նոր սերնդին է վիճակված հաղթանակը:

Հետաքրքրականն այստեղ այն է, որ Փափագյանը մեկ միասնության մեջ է դնում, փոխպայմանավորում է առաջադիմական գա-

¹⁶⁸ Խոյն տեղում, էջ 210:

¹⁶⁹ «Շավիղ», 1895, № 24:

դափարենբը, վսեմ նպատակը և իդեալը: Եվ, որ կարեւորն է, իդեալը օրյեկտիվ բովանդակւոյթյուն է ստանում և կապւում է հասարակւոյթյան զարգացման առաջադիմական միտումների հետ:

Իդեալի հիմքում դնելով սոցիալ-գաղափարական որոշակի բովանդակւոյթյուն, Փափազյանը ցույց է տալիս, որ դրանք զարգանում են և փոփոխւում, այսինքն՝ ընդգրկում է դրանց պատմականւոյթյունը: Նոր գաղափարների կամ իդեալների հաղթանակի անխուսափելիւթյան ընդունումը որպես «վաղվա» արտահայտւոյթյուն, ի հակադրւոյթյուն իր դարն ապրածի, վկայում է, որ Փափազյանն այս հարցերում ևս խնդիրը փնտում էր պատմական օրինաչափ զարգացման հողի վրա: Բայց միաժամանակ պետք է նշել, որ հասարակւոյթյան պատմական զարգացումը նա առնչում էր գաղափարների շարժման հետ: Իսկ դա ինքնին չէր բացահայտում պատմական զարգացման սոցիալ-դասակարգային սկզբնապատճառները:

Վերջին հաշւով հասարակւոյթյան իդեալների առաջացումը նույնպես հիմնավորւում էր մարդկային հոգեբանւոյթյան, գաղափարների փոփոխւոյթյան ֆոնի վրա, այսինքն՝ հետեւանքային հարաբերւոյթյունը ներկայացւում էր որպես պատճառ, իսկ վերջիններս սոցիալական խոր փնտւոյթյան շէին ենթարկւում կամ հաճախ մնում էին անբացատրելի: Փափազյանի առաջադրած «հզոր վաղը» արտահայտւոյթյունը հասարակական իդեալների փոփոխւոյթյան ընդհանուր ուղիւղութից այն կողմ չէր անցնում, ու թեւ որոշ տեղերում նա փորձում էր բացատրել դրանց սոցիալական արմատները, սակայն դրանք մնում էին որպես հատուկտոր դատողւոյթյուններ:

Ըստ Փափազյանի, գեղարվեստում արտահայտւող էսթետիկական իդեալները հասարակւոյթյան հոգեւոր և բարոյական ձգտումների արտացոլումն են, իսկ սրանք՝ իրենց ներքին փոփոխւում են հասարակական նոր գաղափարների ազդեցւոյթյան տակ: Մի կողմ թողնելով այն հարցը, թե Փափազյանը ինչպես էր բացատրում հասարակական գաղափարների առաջացման խնդիրը, նշենք միայն, որ այն պնդումը՝ թե իդեալները փոփոխւում են և ենթակա են բարեշրջւոյթյան, իր մեջ դրական շատ բան ունեւ. հասարակւոյթյան առաջընթացը նա կապում էր նոր իդեալների, առաջադիմական գաղափարներով տոգորված հոսանքների հաղթանակների հետ: Եվ պատահական չէ, որ նա բարձր էր գնահատում տիրապե-

տող հասարակական հարաբերությունները ֆենադատող, արմատական վերափոխման պահանջներ դնող գաղափարախոսությունները: «Ազատամարտում» տպագրված գրական գրույցներից մեկում Փափազյանը հետևյալ կարևոր կանխագուշակությունն էր անում. «Գերեզմանի եզրի՛ն է ներկա հասարակային կազմը իր հասկացություններովն ու բարոյականովը. նա այլևս իդեալ չունի, ապագայի շարժումների ընթացքը չի՛ ըմբռնում»¹⁷⁰:

Նման կարևոր դեր վերապահելով իդեալներին, Փափազյանն այն դիտում է որպես սոցիալական գաղափարական որոշակի ուղղվածության արտահայտություն:

Հատկանշական է, որ լավագույն, նշմարիտ իդեալները զենելով ապագայի լույսի տակ, նա բուրժուական անկումային արվեստը ֆենադատում է հենց այն րանի համար, որ նրանում չեն արտացոլվում հասարակական առողջ, ապագայի հավատով լի էսթետիկական իդեալներ:

Խոսելով բուրժուական հասարակության բարոյա-էսթետիկական նորմաների անկման մասին, Փափազյանը հետաքրքիր զուգահեռ է անցկացնում Նիցշեի և Լև Տոլստոյի հայացքների միջև, երկուսն էլ, ասում է նա, բողոքում էին իրենց ժամանակի մարդկանց սոցիալական արատավոր ըմբռնումների դեմ, երկուսն էլ միջոցներ էին փնտրում մարդկությունը դրանից ազատագրելու համար: Նրանց հասկանալի էր դարձել բուրժուական աշխարհի «... հրեշավոր անհավասարությունը, ապրելով բազմաթիվ թշվառների և մի ափ առանձնաշնորհյալների այդ կոնտրաստի»¹⁷¹ մեջ: Նրանք գրտնում են, շարունակում է Փափազյանը, որ մարդկությունը շատ գծում է ու ընկած, որ հարկավոր է նրան բարձրացնել և նոր իդեալներ տալ: Սրանով էլ ավարտվում է նրանց հայացքների նմանությունը և այստեղից, նրա կարծիքով, բաժանվում են Նիցշեի և Տոլստոյի հանապարհները: Գնահատելով բուրժուական հասարակության և ֆրիստոնեսական կազմակերպության ֆենադատությանը ուղղված նրանց ձգտումը, Փափազյանը միաժամանակ նշում է, որ թե՛ Նիցշեի և թե՛ Տոլստոյի առաջադրած միջոցները չեն կապվում

170 ԳԱԹ, Վրթանես Փափազյանի ֆոնդ, № 209 ք:

171 Վրթանես Փափազյան, Ֆրիդրիխ Նիցշե, համառոտ տեսությունն նրա փիլիսոփայության մասին, «Մուրե» 1898, № 10—11, էջ 1340:

առաջադիմական իդեալների հետ: Նա իրավացիորեն նշում է, որ Նիցշեն գուցե ձգտումով բարձր, բայց Ֆիշոցներով էգոիստ է: Այսինքն՝ մարդու կատարելագործման, գերմարդու ստեղծման նրա ուսմունքը, ըստ էության, բուրժուական ինդիվիդուալիզմի փառոց էր:

Նիցշեին համարելով տիրապետող դասակարգի՝ էլիտայի, գաղափարախոսը, Փափազյանը այն նիշտ միտքն է հայտնում, որ ժողովուրդը նիցշեականության մեջ ունի սոսկ «... կրավորական դեր, գործիք և պատվանդան լինել այդ «լավագույն» անձերի բարձրանալուն»¹⁷²:

Իսկ Տոլստոյի առաջադրած սկզբունքը՝ ֆրիստոնեական կազմակերպությամբ անհատին դաստիարակելու մասին, նույնպես անընդունելի էր Փափազյանի համար, քանի որ այն մարդկանց հեռու էր պահում սոցիալական պայքարից:

«Մարդ-իդեալի» նիցշեական գաղափարները Փափազյանի համար մեծելի էին նաև այն պատճառով, որ դրանց վրա նա տեսնում էր Սպենսերի բուրժուական ինդիվիդուալիստական փառզենների և Մալթուսի ազգաբնակչության անի մասին ուսմունքի անմիջական ազդեցությունը: Նա գրում է. «Մտանից երևում է, որ Նիցշեն մոտ լինելով Մալթուսի բեռիային ազգաբնակչության անի մասին, Սպենսերի անհատասիրական-բուրժուական վարդապետության, կտրուկ կերպով փառազում է վերադառնալ դեպի հին — կուլաշտական դարերի աշխարհայեցողությունը, ուր հասարակությունները, ժողովուրդը ոչինչ էին և անձերը՝ ամեն ինչ»¹⁷³:

Ուստի հասկանալի է, թե Փափազյանը ինչու էր մերժում Նիցշեի կոնցեպցիան մարդ-իդեալի վերաբերյալ: Դեղարվեստում արտացոլվող իրականությունն, ըստ Փափազյանի, իր մեջ բովանդակում է այն իդեալները, որոնք ընկած են տվյալ ժամանակի հասարակական գաղափարների հիմքում: Եվ քանի որ բուրժուական հասարակական հարաբերությունների պայմաններում գեղարվեստը պետք է արտացոլեր այդ իրականության բնորոշ երևույթները, ապա, այստեղից էլ նա հանգում էր այն եզրակացության, որ գեղարվեստում տեղ գտած անկումային երևույթների պատճառը պետք է որոնել այդ իրականության մեջ:

¹⁷² «Մուրե», 1896, № 10—11, էջ 1343:

¹⁷³ Նույն տեղում:

Փափագյանն այն համոզմունքն է հայտնում, որ ինչքան էլ ժամանակակից բարբերն ու ձգտումները անցողական լինեն, նրանք ազդում են կյանքի բոլոր երևույթների և արտահայտությունների, այդ թվում նաև գեղարվեստի վրա¹⁷⁴:

Այդ շրջանի հասարակության գաղափարական և հոգևոր աղփառությունը իր վառ արտացոլումն է գտել գեղարվեստական շատ ստեղծագործություններում: Դրա վկայություններից մեկը նա համարում էր Օկտավ Միրբոյի «Դինգո» պատմվածքը, որում պարզորոշ երևում էին բուրժուական հասարակության գաղափարներ, հոգևոր ու գաղափարական սնանկությունը և «... ազդանշան է տալիս նո՛ւր որոնումների, նո՛ւր երազների...»¹⁷⁵:

Սակայն Փափագյանը գրում էր, որ դա չի նշանակում, թե ինքը արդարացնում է անկումային երևույթները գեղարվեստում, բեղհականակը, նա պահանջում է, որ գեղարվեստում արտացոլվեն այնպիսի իդեալներ, որոնք կապված են ժողովրդի ձգտումների, առաջադիմական շարժումների հետ, որոնք գեղարվեստի զարգացման գրավականներն են և հարթում են առաջադիմող լավագույն գաղափարների ուղիները¹⁷⁶: Իսկ նոր գաղափարներ ասելով Փափագյանը նկատի ուներ ժամանակի հեղափոխական գաղափարներ:

Նա բնադատում է Ռոպշինի «Գունատ նժույգը» և «Այն, ինչ որ չի եղել» ստեղծագործությունները այն բանի համար, որ նրանցում թեև խոսվում է ուսական հեղափոխական շարժումների ու գաղափարների մասին, սակայն չի երևում հեղափոխության էությունը: Նվ, բնականաբար, զարմանում է, թե ինչո՞ւ է ուս մեծ հեղափոխական Պլեխանովը պաշտպանող հոդվածներ գրում Ռոպշինի գործերի մասին¹⁷⁷: Փափագյանը համամիտ է ուս գրաֆենադատ Խվանով-Ռազումնիկի այն մտքերին, թե հեղափոխության մասին Ռոպշինի հերոսների դատողությունները կեղծ են, չեն ոգևո-

174 «Վերանես Փափագյանը գրականության մասին», էջ 198:

175 ԳԱՔ, Փափագյանի ֆոնդ, № 209ա:

176 «Վերանես Փափագյանը գրականության մասին», էջ 197:

177 ԳԱՔ, Փափագյանի ֆոնդ, № 209 գ: Ի դեպ կենիւր 1912 թ. Գորկուն գրած նամակներից մեկում դժգոհություն է հայտնում «Заветы» ամսագրի մեջ Ռոպշինի պաշտպանության վերաբերյալ: Տե՛ս В. И. Ленин, О литературе и искусстве, М., 1966, стр. 348.

րում ընթերցողներին, չեն հաղորդում վերածնության խնդարից շունչը¹⁷⁸:

Հոգվածներից մեկում Փափազյանն անդրադառնում է. *նպատակ և իդեալ* հասկացություններին: Փորձելով պարզել նպատակի և իդեալի փոխհարաբերությունը, Փափազյանը վկայակոչում է Կանտին, բերելով նպատակ հասկացության վերաբերյալ նրա մտֆերը: Փափազյանը գրում է, որ նպատակը *զուտ ենթակայական, անձնական է* (subjective): *Նպատակ* հասկացությունը իբրև օբյեկտիվ, իբրև բնության ստեղծագործության մի սկզբունք, դժվար է պատկերացնել. «Հենց դրա համար էլ վերջնական նպատակ» ասվածը իբր *առարկայական* (objective) *հասկացողություն*, անմատչելի է մարդկային մտքի համար»¹⁷⁹:

Փափազյանը ժխտում է նպատակի վերացական ըմբռնումը: Նա գտնում է, որ նպատակը հասկանալի, մատչելի և անհրաժեշտ կդառնա այն դեպքում, երբ առնչվի որոշակի իդեալների:

Այստեղ Փափազյանը խոսում է իդեալի սուբյեկտիվ կողմի մասին:

Կրկնելով Կանտին,¹⁸⁰ Փափազյանը փորձել է հիմնավորել նախ նպատակի և իդեալի կապը և ապա հակադրել դրանք զուտ օբյեկտիվ սկզբունք համարող կարծիքներին:

Փափազյանը երկմտորեն է վերաբերվում, այսպես ասած, կյանքի և պատմության *գերակա նպատակին* (transcendental), սակայն նա ընդունելի է համարում հաստատուն, կայուն (immanente) կյանքը և նրա անձնական-ենթակայական (subjective) նպատակը¹⁸¹:

Ինչպես իդեալը, այնպես էլ նպատակը, իհարկե, մարդուց դուրս, անկախ գոյություն ունենալ չեն կարող:

Ավելորդ չի լինի նշել, որ վերոհիշյալ հոդվածում ի հակադրություն «առանցքենդենտալ նպատակի» նա ընդունում է օբյեկ-

178 Նույն տեղում, № 209 դ:

179 Նույն տեղում:

180 Խոսելով էսթետիկական իդեալի մասին Ա. Լոսեր և Վ. Շեստակովը գրում են, որ էսթետիկական իդեալի Կանտյան ըմբռնումը կապված լինելով երևակայության հետ. «... սուբյեկտիվ ֆունկցիա է, առանց որևէ վերաբերմունքի դեպի օբյեկտիվ իրականությունը»: (История эстетических категорий, М., 1965, стр. 305):

181 Տե՛ս ԳԱԲ, Վերանես Փափազյանի ֆուդ, № 209 դ:

տիվ նշմարտությունը: Մեզ համար սակայն կարևորը այստեղ էս-
քետիկական իդեալի վերաբերյալ եղած դատողություններն են,
քանի որ իդեալը և նպատակը Փափազյանը կապում էր մարդկանց
գործունեության հետ և դրանց մեջ տեսնում հասարակական որո-
շակի գաղափարներ, ապա հասկանալի է, որ դրանք ստանում էին
ռեալ բովանդակություն: Եվ եթե գեղարվեստի խնդիրը Փափազյա-
նը համարում էր հասարակական առաջավոր գաղափարների պատ-
կերումը կամ իրականության արտացոլումն այդ գաղափարների
դիրքերից, ապա զարմանալի չէ, որ նա իդեալը կապում էր հեղա-
փոխական տրամադրությունների հետ: Այդ շրջանում Փափազյանը
մեծ հակում է ցուցաբերում դեպի ժամանակի սոցիալ-ֆաղափա-
կան պրոբլեմները¹⁸²: Ահա թե ինչու էր արվեստագետից պահան-
ջում թե՛ գրչով, թե՛ զենքով պաշտպանել ժողովրդի հոգում իր սեր-
մանած իդեալները: Հասկանալի է, թե ինչու ֆենադատելով ռոման-
տիզմը, Փափազյանը միաժամանակ համամիտ էր Րաֆֆու այն
մտքին, թե «Գեղարվեստական գովածները, ազգի թե՛ ոգևորողը և
թե՛ ղեկավարողը պիտի լինեն: Գիտությունը չոր ու ցամաք սնունդ
է տալիս մարդկանց մտքին, բայց բանաստեղծությունը կենդանա-
ցուցիչ սնունդ է տալիս նրանց սրտերին, հոգուն, երևակայությա-
նը»¹⁸³:

Փափազյանի համար իդեալը իրականության մեջ էր՝ կապված
սոցիալական նոր գաղափարներին: Նա գտնում էր, որ կյանքը
գնում է դեպի կատարելություն՝ ղեկավարվելով հենց այդ ռեալ
նպատակներով: Դրականության խնդիրը դրանք արտացոլելն է:
Հետաքրքրական է, որ այդ միտքը հաստատելու համար նա բերում
է էմիլ Զոլայի այն դրույթը, թե այժմյան կյանքի ոգին սոցիալիզ-
մըն է, իսկ գրականության խնդիրը այդ ոգու պատկերումը¹⁸⁴:

¹⁸² Փափազյանի դեմ հայ պանդանդական մամուլի դավերը 1912 թ. այն
աստիճան են սրվում, որ նրա անհաշտ վերաբերմունքը դեպի հայ բուրժուազիան
և ծախս մամուլը, ինչպես նաև համակրանքը հեղափոխական տրամադրությու-
նների նկատմամբ, ներկայացվում են որպես հակակառավարական գաղափարներ:
Նրան հետևում է ցարական ժանդարմերիտե: Փափազյանը գաղտնի հեռանում է
Շուշիից և անցնում արտասահման: 1913 թ. նա Բուխարեստի հայկական դպրոցի
տեսուչն էր:

¹⁸³ Րաֆֆի, Գրականության մասին, Երևան, 1958, էջ 143:

¹⁸⁴ ԳԱՔ, Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 7—8:

Իդեալի բացակայությունը հանգեցնում էր գոյության, կյանքի իմաստի կորստի: Դրանով էր նա բացատրում բուրժուական ֆա-
րժակերթության անկման դատապարտվածության օբյեկտիվ
պատճառները: Իդեալի ոչ ճիշտ ըմբռնումը բուրժուական գեղար-
վեստում արտահայտվում էր մարդկանց աննպատակ գոյության
պատկերմամբ: Իդեալի բացակայության դեպքում մարդը կորց-
նում է հավատը իր ուժերի նկատմամբ, կյանքը դառնում է դա-
տաելություն, իսկ պայքարը՝ աննպատակ: Այսպիսի եզրակացու-
յան է հանգում Փափազյանը իր գրական գրույցներից մեկում:
Վերլուծելով Արցիբաշևի այդ շրջանի ստեղծագործությունները,
Փափազյանը «Առեղծված» գրական գրույցում նշում է, որ նրա հե-
րոսները սխալ են ըմբռնում իդեալը. իդեալին հասնելը դիտվում է
որպես կործանում¹⁸⁵:

Փափազյանի համար անընդունելի է նպատակի այսպիսի մեկ-
նաբանությունը: Դրա մեջ նա տեսնում է բուրժուական անկումայ-
նության բացարձակ արտահայտություն, ոգու աղֆատության բնո-
րոշ երևույթ: Կյանքի ճանաչողությունը Փափազյանի համար մնում
էր գերագույն սկզբունք, որն ընկած էր թե՛ իդեալի, թե՛ նպատակի
ըմբռնման հիմքում:

Իդեալը որպես նպատակ դրսևորվում է հոգևոր երևույթի ձևով,
և որպես այդպիսին այն կտրված չէ պրակտիկ գործունեությունից:
Ընդհակառակը, հենց այդ պրակտիկ գործունեության դեպքում է,
որ իդեալը նպատակ է դառնում, այլապես կլինե՞ր վերացական,
անպտուղ երազանք: Եթե ամեն մի իդեալ, այդ թվում էսթետիկա-
կանը, կապված է կյանքի զարգացման հիմնական տենդենցների
հետ, իսկ վերջինս, ըստ տեսաբանի, սոցիալական ռեալ բովան-
դակություն ունի, հետևաբար այդ շարժումների ընթացքը չըմբռ-
նող և նրան դեմընթաց գնացող բուրժուագիտան չի կարող իր իդեալ-
ների համար ռեալ հիմք ունենալ: Այդ պատճառով էլ բուրժուական
հասարակարգը կործանման է դատապարտված:

Էսթետիկական իդեալը կապված է կյանքի հետ և իր ներքին
հաստատում է, թե ինչպիսին պիտի լինի այն: Այսինքն՝ իդեալը
հանդես է գալիս որպես կյանքի պատկերման որոշակի կոնցեպ-
ցիա, դիրֆորմշում: Այս դեպքում այն կապվում է արվեստագետի

¹⁸⁵ Նույն տեղում, № 207 ր:

աշխարհայացքի, մեքոդի և կյանքի գեղեցկի մասին նրա ունեցած պատկերացումների հետ: Մի կողմից այն ներառում է սոցիալական հարցերի արտացոլման որոշակի տեսանկյուն, մյուս կողմից՝ կյանքի գեղեցկության մասին արվեստագետի ունեցած պատկերացումների արդյունք է: Արվեստագետը կյանքը պատկերելիս դրսևավորում է որոշակի վերաբերմունք: Գեղարվեստական մտածողության սիստեմում իդեալը հանդես է գալիս որպես գեղարվեստական երկի գնահատման էսթետիկական չափանիշի իդեոլոգիական մոդել¹⁸⁶:

Արվեստագետի կողմից կյանքի երևույթների բնութային և գեղարվեստական ընդհանրացման մեջ արդեն ի հայտ են գալիս իդեալը և գեղեցիկը: Կլասիկ ռեալիզմի ներկայացուցիչները, այդ թվում Փափազյանը, պահանջում էին նկարագրել կյանքն այնպես, ինչպես որ կա, գտնելով, որ հենց դրանով արտացոլված կլինի գեղեցիկը: Կյանքի նշմարտացի պատկերման ռեալիստական պահանջը ոչ միայն ստեղծագործության առաջնային պայման էր, այլև գեղեցկի գնահատման չափանիշ: Հոգվածներից մեկում Փափազյանը նշում էր, որ կյանքն է գեղեցկի չափանիշի հիմքը, հետևաբար, եթե ռեալիստ արվեստագետը «... նկարագրի կյանքը այնպես ինչպես կա, դա ավելի գեղեցիկ կլինի»¹⁸⁷: Սա, ինչպես տեսնում ենք, «գեղեցիկը կյանքն է» հանրահայտ դրույթի արտահայտություններից մեկն է, որը լայն ճանաչում էր գտել հայ տեսաբանների կողմից որպես ռեալիզմի էսթետիկայի հիմնարար դրույթներից մեկը: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Ռեալիզմն ուղղված էր իրականության ճանաչողությանը, ուստի հենց այնտեղ՝ կյանքի նշմարտության մեջ էր առաջադրվում գեղեցիկը որոնելու պահանջը, գեղեցկի գնահատության չափանիշի հիմքում դնելով կյանքի նշմարտությունը:

Կյանքն այստեղ բնութագրվում էր լայն իմաստով՝ որպես իրականություն: Գեղեցիկը դիտվում էր որպես իրականության կողմերից մեկը և հարաբերվում էր նշմարտի հետ¹⁸⁸: Գեղեցիկը

¹⁸⁶ Տե՛ս В. М. Мухомов, Эстетический идеал, М., 1966, стр. 15.

¹⁸⁷ «Տարազ», 1904, № 8, էջ 65:

¹⁸⁸ Հիշենք Երվանդադի բանավեճը Գ. Լևոնյանի հետ, երբ վերջինս ասում էր, թե ռեալիստները նպատակ ունեն վերադարձնել նշմարիտը, այլ ոչ թե գեղեցիկը («Մշակ», 1917, № 11): Երվանդադին գտնում էր, որ ռեալիստները երբեք

կյանքի նշմարտության մեջ որոնելը նշանակում էր գեղեցիկի օր-
յեկտիվ հատկանիշի հաստատում: Փափազյանն իր «Պատմու-
թյուն հայոց գրականության» աշխատության մեջ խոսելով արև-
մտահայ մեծանուն բանաստեղծ և տեսաբան Արշակ Զոպանյանի
մասին, բերում է նրա մի բանաստեղծության հետևյալ տողերը.

Այդպես ապրե, գի այդ կյանքն է
Գեղեցիկն ամենեն.
Եվ օշինչ կա նշմարիտ
Բաց ի միայն գեղեցիկեն:

Փափազյանը նշում է, որ գեղեցիկը կյանքի հետ կապելու մեջ է
Զոպանյանի արվեստի հմայքի գաղտնիքը: Այս տողերը բնութա-
գրում են Զոպանյանին և չափազանց կարևոր են Փափազյանի էս-
թետիկական հայացքների մեկնաբանության տեսակետից:

Խոսելով հայ գյուղը պատկերող գրականության խնդիրների
մասին, Փափազյանը գեղեցիկ է համարում հայ գյուղագիրների՝
կյանքից վերցված պատկերները¹⁸⁹: Այստեղ արվեստի գեղեցիկը
ուղղակիորեն կապվում էր կյանքի նշմարիտ նկարագրության հետ,
սակայն դա չէր նշանակում կյանքի պատկերների նախ վերա-
տադրություն, որին, ինչպես գիտենք, դեմ էր նա, դա հաստատումն
էր այն բանի, որ արվեստի գեղեցիկը կյանքի նշմարտությունից
դուրս չէ:

Մի առիթով Փափազյանը բննադատում է այն արվեստագետ-
ներին, որոնք հեռանում են կյանքի նշմարտությունից: Ռեալիստի
համար, ըստ նրա «Անպանույն գեղեցկությունն ամենաբարձր գե-
ղեցկությունն է և պարզորեն ասված նշմարտությունը՝ ամենաազ-
դու նշմարտությունը»¹⁹⁰: Իսկ 90-ական թվականներին «Նամակներ
Անգլիայից» հոդվածաշարում, խոսելով անգլիական գեղանկարչու-
թյան մասին, նա բարձր է գնահատում Լինդսիի, Տյորների նկար-
ները իրականության նշմարտացի վերադրության համար:
«Լալիգուլայի պալատը» և «Մի ման ծովի վրա» կտավների մասին

էլ գեղեցիկը չեն առանձնացնում և հակադրում նշմարտությանը, որ նրանք կապ-
ված են և հակոտնյա չեն, որ «Զկա գեղեցկություն՝ առանց նշմարտության» և հա-
կառակը: Տե՛ս *Շիրվանդադե*, ԵԺ, հ. 10, էջ 551:

189 «Վերաբնա Փափազյանը գրականության մասին», էջ 61:

190 Նույն տեղում, էջ 119:

գրում է, որ դրանցում գույների խառնուրդը, առարկաների բեկվող գծերն ու սովերների միաձուլումը առաջին հայացքից անհասկանալի և անբնական են թվում, սակայն դրանցում նա տեսնում է իրականությանն ավելի մոտ լինելու ցանկություն, բնությունը ճշտությամբ արտահայտելու, նաև նորովի ընկալելու փորձ: Մարդիկ անբնական են համարում, ասում է Փափազյանը, որովհետև «... սովոր էին տեսնելու շատ-շատ մի քանի գույների խառնուրդներից գոյացած պսպղում, վայրենի նաշակի համեմատ լուսավորություն և նրանց մեջ, առարկաները որոշ շրջանագծերով — մի փառեզի պես... մինչ Տյորենի նկարների վրա մենք տեսնում ենք առարկաները ... իրենց շրջապատող օդի լույսի հետ խառնվող և նրա մեջ հալվող՝ շրջագծերով, և այդ լույսը արտահայտված ոչ սովորական նկարների պես, այլ այնպես, որպես բնության մեջ կա»¹⁹¹: Նա նշում է, որ այդ նկարները ճիացնում և հափշտակում են հենց այն պատճառով, որ դիտողը իրեն զգում է բնության մեջ:

Փափազյանի այս մտքերը՝ լույսի և գույների մասին, ինչ-որ չափով նաև իմպրեսիոնիզմի գեահատությունն էին: Նա գտնում էր, որ նոր շկուլայի (ապագա իմպրեսիոնիզմի) սկիզբը դրել է Տյորենները, որի բերած նորությունը լույսի և օդի այն արտահայտությունն է, որով շրջապատված են առարկաները, բնությունը, մանավանդ, շեշտում է նա, անգլիական երկնքի տակ: Բնության այդ երևույթի սխալ ըմբռնումն, ըստ Փափազյանի, իրականության վերարտադրությունը դարձնում է տգեղ: Նման դեպքում՝ «... բնությունը կաավների վրա տանջվում է, շարշարվում և տեսնողին էլ ատելի անում»¹⁹²:

Այս բնութագիրը հաստատում է, որ Փափազյանը գեղեցիկը որոնում էր իրականության մեջ: Սակայն, ինչպես նկատեցինք, վերարտադրված գեղեցիկը նա տարբերում էր իրական գեղեցիկից, քեև իրական գեղեցիկն էր հաստատվում որպես արվեստի գեղեցկի նիսմ: Ըստ նրա՝ «փառեզի պես» վերարտադրվածը՝ այն չէ, ինչ իսկական գեղարվեստական վերարտադրությունը: Ինչ խոսք

¹⁹¹ Վրթանես Փափազյան, ԵԺ, հ. 5, էջ 586—587: Փափազյանը գրում է, որ Տյորենի և Կլոդ Լորենի կտավներում ռեալան նմանություն կա, բայց միաժամանակ նշում է, որ Լորենից անկախ Տյորենը ռեալեցել է ստեղծագործական երեք շրջան:

¹⁹² Վրթանես Փափազյան, ԵԺ, հ. 5, էջ 585:

Փափազյանը այստեղ նկատի ունեւ արվեստագետի էմոցիոնալ-էսթետիկական այն վերաբերմունքի դրսևորումը, որով ավելի ներգործում են դառնում բնության գեղեցկութունները: Նրա ասածից հետևում է, որ գեղարվեստում գեղեցիկը ունի ուրույն հատկանիշներ, որոնք կապված են արվեստագետի էսթետիկական բմրնումների, էմոցիոնալ շեշտվածության հետ: Այդ հանգամանքն էլ տվյալ երկը դարձնում է յուրահատուկ, գեղարվեստի անկրկնելի գործ:

Գեղեցիկը կյանքի նշմարտության մեջ որոնելու այս բմրնման արտահայտությունն էր նաև նրա դիտողությունը արևմտահայ իդեալիստ փիլիսոփա Հարություն Մամրյանի «Ալելույա» աշխատության մասին: Նա գրում է, որ միստիկ փիլիսոփան ի հակադրություն իր բնագանցական (մետաֆիզիկական) բմրնումների, տեղ է տվել երկու արժեքավոր կտորների, դրանք են՝ «գեղեցիկը» և «սերը»¹⁹³: Տեսաբանը գտնում է, որ ի տարբերություն մյուս հարցերի իդեալիստական մեկնաբանության¹⁹⁴, գեղեցիկը բացատրվում է մարդու և բնության կապի միջոցով: Սակայն Փափազյանը չի բացատրում, թե ինչպես է արտահայտվում այդ կապը և ինչով է գեղեցիկը դառնում մարդու և բնության՝ սուրյեկտի և օբյեկտի կապի դրսևորում: Սակայն մի բան պարզ է, որ նա գեղեցկի տակ հասկանում է ոչ միայն իրականության օբյեկտիվ հատկանիշները, այլև մարդկային՝ սուրյեկտիվ կողմը¹⁹⁵:

193 Վրթանես Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 760:

194 Քենադատելով Հարություն Մամրյանի իդեալիստական հայացքները, Հ. Գաբրիելյանը իր աշխատության մեջ նշում է, որ Մամրյանի «Ալելույա, տասնյակ իմաստասիրական» փիլիսոփայական երկը կրճերի և միստիցիզմի արտահայտություն է և ուղղված է մատերիալիստական փիլիսոփայության դեմ: Միստիկ փիլիսոփայի համար նյութը սկզբնական չէ, իսկ ճանաչողության աղբյուրը ոչ թե զգայությունն է, այլ դեպի անճունը մարդու ունեցած ձգտումը, թեև դա ևս հետևողական լուծում չէր ստանում նրա մոտ: Ճանաչողությունը մնում էր ընդհանուրի, արտաբացիայի սփերայում՝ առանց կոնկրետացալու: (Տե՛ս Հ. Գաբրիելյան, Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն, հ. 3, էջ 430—435):

195 Խոսելով էսթետիկական կանոնադրանքների մասին, Լուսը և Շեստակովը գրում են, որ մարգիստական էսթետիկան գեղեցկի մեջ հաստատում է հասարակական, պատմական զարգացման արդյունքը, հնարավորություն է տալիս մատերիալիստորեն հասկանալ սուրյեկտի և օբյեկտի միասնության տեսակետը, գեղեցիկը ներկայացնել որպես սուրյեկտի և օբյեկտի, հասարակականի և անհատականի դիալեկտիկական միասնություն: Տե՛ս А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, История эстетических категорий, М., 1965, стр. 190.

Բնականաբար հարց է առաջանում, թե ի՞նչ էր հասկանում Փափազյանը գեղեցկի օրյեկտիվ հատկանիշ ասելով, երբ գեղեցիկը որոնում էր կյանքի նշմարտության մեջ: Որպես գեղեցկի նյութական հատկանիշ նա նշում է սիմետրիան, ներդաշնակությունը: Խոսելով գոթական նաբաբականության մասին, Փափազյանը ֆենադատում է նրանց, ովքեր գոթական արվեստը համարում էին «հիվանդ մտքի ծնունդ»: Հակադրվելով նման կարծիքներին, նա գրում է, որ այդ անհամար գծերը, զարդերի կուտակումները, փանդակները, խորշերը «... ոչ թե տգեղացնում են շենքը, այլ սիմետրիայով և վայելչությամբ են կերտված և կատարյալ ներդաշնակություն են կազմում...»¹⁹⁶: Փափազյանի համար այդ գեղեցկությունը ձգտում է դեպի վեր, դեպի անհունը: «Գոթական նաբաբականությունը, — նշում է Փափազյանը, — որպես վազներյան սասանեցուցիչ մուզիկա և որպես Տյուրների անհատակ նկարչությունը, ո՛չ սահման է ճանաչում, ո՛չ գոհ և ո՛չ էլ կշտանում է սլանալուց միշտ դեպի վեր, դեպի առաջ... բյուրեղացած մուզիկա է: Բայց այդ մուզիկան միշտ հոսանում է, ներդաշնակվոր խաղերի մի անդադար հոսող հոսանք, որ գալուն պես՝ բյուրեղանում է նույն ներդաշնակությամբ: Կարծես Բախի պատարագներից կամ Վազների վեհափառ երգերից մեկն է, որ շատրվանի ջրի պես, լիաբերան հոսած՝ բյուրեղացել է, շկորցնելով ոչ մի քրքրում...»¹⁹⁷:

Այս գնահատականում, ինչպես տեսնում ենք, ներդաշնակությունը դիտվում է որպես գեղեցիկը բնութագրող հատկանիշ:

Փափազյանը մի առիթով անդադարձել է նաև մարդու գեղեցկության դրսևորման և նրա՝ որպես գեղարվեստի առարկայի, պատկերման առանձնահատկություններին: Ըստ նրա, գեղեցիկը մարդու մոտ արտահայտվում է արտաքին կամ օրյեկտիվ հատկանիշների, և ներքին կամ սուբյեկտիվ գեղեցկության ձևով: Նա այն հետաքրքիր միտքն է հայտնում, որ գեղեցկի ըմբռնումը մարդու մոտ ընդհանրապես ենթադրում է օրյեկտիվ ու սուբյեկտիվ հատկանիշների կապ ու միասնություն: Նա ժխտում է միայն նյութական հատկանիշներով հիմնավորվող գեղեցկի ըմբռնումը. «Սա—

¹⁹⁶ Վրթանես Փափազյան, ԵԺ, հ. 5, էջ 548:

¹⁹⁷ Վրթանես Փափազյան, ԵԺ, հ. 5, էջ 550:

կայն գեղեցկություն որոնողներն ու ստեղծողները, ձգտելով նրա տիրապետության սահմանները ընդլայնել, հաճախ հասնում են նյութապաշտական այնպիսի ծայրահեղության, որ «Արտաֆին և ներֆին գեղեցկության մեջ եղած կենդանի կապի ըմբռնումը դառնում է նրանց համար բոլորովին երկրորդական: Արտաֆին ձևերի կատարելության պաշտամունքի շափազանցությունն ու ծայրահեղությունը՝ հաճախ պատճառ է դառնում մոռացության տալու և նույնիսկ ժխտելու ներֆին գեղեցկության արժեքը»¹⁹⁸:

Գեղեցկի նյութական հատկանիշների գոյությունը դեռևս չէր նշանակում գեղեցկի շափանիշի բացարձակ անկախություն սուրյենկոյից: Այն պնդումը, թե պետք է խուսափել նյութապաշտական ծայրահեղությունից, վկայում է գեղեցկի սուրյենկոյի կողմի ըմբռնման մասին: Փափազյանը գրում է. «... Սակայն մի՞թե դա բավական է հոգեկան բոլոր երազների, բոլոր բոֆիների համար: Ա՜յդ է լինելու այն բարձրությունը, որին ձգտելու է մարդը»¹⁹⁹: Ստացվում է, որ արտաֆնապես կատարյալ լինելը դեռևս մարդու մոտ գեղեցկի լիարժեք պայման չէ, որովհետև այս դեպքում անտեսվում են մարդկային հոգեւոր էությունը, ներֆին գեղեցկությունը: Պետք է նշենք, որ մի դեպքում ներֆին գեղեցկություն ասելով Փափազյանը նկատի ունի գեղեցկի և իդեալի մասին մարդու ունեցած պատկերացումները, մյուս դեպքում այն բարոյական ըմբռնումների արտահայտություն է: Երբ նա ասում է, թե գեղեցիկը մարդու մոտ ձգտում է դեպի լավը, ազնիվը, խելացին, նկատի ունի բարոյական հատկանիշներ, իսկ երբ ասում է, թե այն մարդու հոգեկան բոֆիների, երազների, բարձրին կամ իդեալին ձգտելու արտահայտություն է, այստեղ շեշտվում են էսթետիկական ըմբռնումները:

Թեև գիտենք, որ գեղեցկի ճանաչողությունը անջրպետված չէ թե՛ սոցիալ-ֆաղափական, թե՛ էթիկական ըմբռնումներից և երբեք էլ դրանք չեն հակադրվում միմյանց, այնուամենայնիվ, Փափազյանի մոտ այս հարցերի հստակ շարադրանք չկա: Դրանք այնպես են հաջորդում միմյանց, որ կարող են միակողմանի մեկնաբանության տեղիք տալ:

198 «Վերքանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 210:

199 «Վերքանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 211:

Նկատի պետք է ունենալ, որ այս հարցերը Փափազյանի մոտ առանձին ֆենոլոգիան առարկա չեն դարձել, տրված են ռեալիզմի ընդհանուր հարցադրումների շոշափման և առանձին գեղարվեստական երկերի վերլուծության ժամանակ, և զարմանալի չէ, որ դրանց մեկնաբանությունը խառնվում է գեղարվեստի այլ խնդիրների ֆենոլոգիան հետ:

Գեղեցկի և նշմարտության կապը, գեղեցկի սուրյեկտիվ կողմի ըմբռնումը, արդեն ցույց են տալիս, որ Փափազյանը գեղեցկի մասին դատում էր որոշակի սկզբունքներից ելնելով: Շեշտելով գեղեցկի ազդեցությունը մարդկանց մտքի և զգացմունքների վրա, նա հաստատում է, որ այն անշահախնդիր հանույժի առարկա չէ և ցույց է տալիս գեղեցկի պրակտիկ նշանակությունը, նրա կապը մարդկային իդեալների հետ: Գեղեցիկը մարդուն նպատակամղում է գործունեության, նրա մեջ առաջացնում կենսահաստատ, ուժեղ իդեալները կենսագործելու ճանապարհին:

Իրականության բազմազան կապերն ու հարաբերությունները վերաբերելիս ռեալիզմը արտացոլում է ոչ միայն գեղեցիկը, այլև տգեղը: Այստեղ ծագում է մի խնդիր ևս, թե ռեալիզմը ինչ վերաբերմունք պետք է ունենա կյանքի տգեղ երևույթների պատկերման նկատմամբ: Պաշտպանելով ռեալիզմի էսթետիկայի հայտնի սկզբունքը Փափազյանը գտնում էր, որ տգեղի նկարագրությունը գեղարվեստում պետք է կատարվի գեղեցիկը հաստատելու դիրքերից: Խոսելով գեղարվեստի, մասնավորապես կատակերգության մեջ տգեղի պատկերման մասին, Փափազյանը գրում է. «Կատակերգությունը, կյանքի վատ, տգեղ և ստոր երևույթները ենթարկելով ծաղրի, առաջ է բերում գայրույթ, արհամարհանք տեսնողի մեջ և դրանով էլ զարթեցնում է սեր դեպի դրանց հակառակը — այն է՝ սեր դեպի լավը, գեղեցիկը, ազնիվն ու խելացին»²⁰⁰:

Պատկերելով կյանքի բացասական կողմերը՝ գեղարվեստը նպատակ ունի մերժել դրանք, հաղթահարել այն խոշոր դատները, որոնք խանգարում են գեղեցկի, լավի, օգտակարի հաստատմանը: Դրանով միայն գեղարվեստը կարող էր դաստիարակել «գեղեցկագիտական ճաշակ և հասկացողություն»: Այս պահանջից ելնելով էր Փափազյանը ֆենադատում անկումային արվեստը, որը, ինչպես

տեսանք, տգեղի պատկերումը դարձնում էր ինքնանպատակ, որպես անժխտելի բան, հաստատելով «եթե ես վատն եմ, դու էլ վատ եղիր» հակաէսթետիկական և հակահումանիստական պահանջը²⁰¹:

Վերոնիշյալ դատողությունները հնարավորություն են տալիս ասելու, որ Փափազյանը առաջնորդվում էր ռեալիզմի էսթետիկայի դրույթներով և հանդես գալիս դրանց պաշտպանությամբ:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱՅԻՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՀԱՆՋԸ

Հայկական ռեալիզմի էսթետիկայում առանցքային խնդիրներին էրից էր գեղարվեստի ժողովրդայնության սկզբունքը: Այն որքան հին, նույնքան արդիական պրոբլեմ է: Այսօր էլ մարքս-լենինյան էսթետիկայում այն նշանակալի տեղ է գրավում և դարձել է գեղարվեստական ստեղծագործության բնութագրման և գնահատման հիմնական չափանիշներին մեկը: Ժողովրդայնությունը եղել է դեմոկրատական արվեստի իսկական արժանիքը, որը իր հետագա զարգացումն է ստացել ռեալիզմի էսթետիկայում:

Գեղարվեստական պրակտիկայում վաղուց արդեն հայտնի է ժողովրդայնության պահանջը որպես գեղարվեստական ստեղծագործության գնահատման չափանիշ: Սակայն պետք է նշել, որ ժողովրդայնության պահանջը, ինչ խոսք, պատմականորեն կոնկրետ է, քանի որ կապվում է տվյալ ժամանակաշրջանի սոցիալական որոշակի ըմբռնումների հետ²⁰²: Գեղարվեստի կապը ժողովրդի հետ, նրա դերն ու նշանակությունը մարդկանց հոգևոր դաստիարակության գործում, եղել ու մնում է դեմոկրատական գեղարվեստի կարևոր խնդիրը: Այն որպես տեսական սկզբունք հայ իրականության մեջ մշակել է դեռևս Աբովյանը և նոր որակ է ստացել Նալբանդյանի էսթետիկայում:

Իրականության գեղարվեստական արտացոլման ռեալիստական սկզբունքը բովանդակում էր թե՛ ժողովրդի կյանքի օբյեկտիվ նկարագրություն և թե՛ դեպի աշխատավոր մարդը ունեցած որոշակի դիրքորոշում: Փափազյանն իր «Պատմություն հայոց գրական

201 «Վերանայն Փափազյանը գրականության մասին», էջ 97:

202 «Эстетика и жизнь», выпуск 2, М., 1973, стр. 6.

նուրբան» աշխատության մեջ գրում է, որ ժողովրդայնության պրոբլեմը ինչպես հայ, այնպես էլ ռուս գրականության բնորոշ գծերից է: Նա հիշատակում է Գլեբ Ուսպենսկու, Լև Տոլստոյի և մի շարք այլ անվանի գրողների վերաբերմունքը դեպի ժողովուրդը, նրա նկատմամբ ունեցած բուռն սերը: Տոլստոյն իր ստեղծագործություններում, նրա բնորոշմամբ, պատկերել է ժողովրդի՝ այդ անհուն ծովի խորում գտնվող մարգարիտները:

Փափագյանը իրավացիորեն նկատում է, որ ռուս գրականության մեջ ծավալված ժողովրդասիրական շարժումները չէին կարող շանդրադառնալ նաև հայ գրականության վրա. «Բնութ այդ շարժումներն ու եռանդուն բանակոծվելը նման խնդիրների շուրջը՝ առանց ազդեցության չէին կարող մնալ հայ հասարակության վրա: Մեծ հետաքրքրությամբ հետևում էր հայ մտավորականությունը ռուս հեղինակների գրվածքներին»²⁰³:

Ռեալիզմը, ըստ Փափագյանի, ենթադրում է պատմական նոր պայմաններում և նոր ձևով ժողովրդական լայն մասսաներին հուզող սոցիալական հարցերի արծարծում: Մարդիկ ոչ միայն պետք է տեսնեն իրենց կյանքի ճշմարտացի նկարագրությունը, այլև խորհեն այնտեղ արտացոլվող երևույթների մասին: Ժողովրդի կյանքի լուսավոր ու սովորոտ կողմերի ցուցադրումը պետք է հանգեցնի վերջինիս դեմ պայքարելու անհրաժեշտության գաղափարին: Ժողովրդայնությունը նա համարում էր ռեալիզմի բարձրագույն շափանիշը: Անա թե ինչու անցյալ դարի 90-ական թվականներին պատասխանելով «Բյուզանդիոնի» գրաֆենադատներից մեկին, Փափագյանը արևելահայ գրականության մեծագույն արժանիքը համարում էր նրա իսկական ժողովրդայնությունը. «Նվ որը գլխավորն է, — գրում է նա, — մեր վիպասանները գրում են ժողովրդյան համար, մի բան, որի մասին ձեր գեղարվեստական գրողներին ոչ մեկը չէ բարեհաճում մտածել»²⁰⁴:

Գեղարվեստը ժողովրդին ծառայեցնելու պահանջը, բեկ հարուստ ավանդույթներ ունեւ հայ գրականության մեջ, սակայն Փափագյանի մոտ այն նոր իմաստ և կարևորություն էր ստանում:

Դրա վառ արտահայտությունը նրա ստեղծագործություններն

203 Վրթանես Փափագյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 497:

204 «Վրթանես Փափագյանը գրականության մասին», էջ 61:

էին, մանավանդ վաղ շրջանում գրած արևմտահայ աշխատավորի կյանքի պատկերները: Փափազյանի հասարակական-ֆաղափական հայացքների ձևավորման տարիները կապված էին հայ ժողովրդի կյանքի ծանր ժամանակների հետ: Փափազյանը տեսել էր քուրճական և ազգային հարստահարիչների անլուր տառապանքների զոհ դարձած հայ աշխատավորի անելանելի վիճակը: Իր առաջին գրական ֆայլերն անող արվեստագետը ժողովրդի փրկության ուղիներ էր որոնում, փորձում էր ցույց տալ հայ աշխատավորի կյանքի ծանր պայմանների իրական պատճառները: «Արձագանքում» տպագրված նրա հոդվածը²⁰⁵ պատասխան էր «Մշակի» այն հարցերին, թե ինչո՞ւ է արևմտահայը գաղթում իր պատմական օջախից:

Փափազյանը իրավացիորեն նշում էր, որ գաղթի պատճառը ոչ միայն օտարի հալածանքն է և հակամարդկային վերաբեմունքը, այլև ներքին հարստահարիչների անգթությունը, որոնք ժողովրդին խեղդում են իրենց արյունոտ նիրաններում: Այստեղ լիարժեք դրսևորվեցին Փափազյանի հայացքների դեմոկրատիզմի ու խորությունը:

Գեղարվեստի ժողովրդայնության պահանջը բնագրկում է գեղարվեստի թե՛ թեմատիկայի և թե՛ նպատակադրման կարևոր սկզբունքները: Փափազյանը նշում է, որ. «Ամենաառաջին հարցը մեր վիպասանի կամ բանաստեղծի համար այն է, որ *ժողովուրդը կարդա և հասկանա իրեն*»²⁰⁶: Սրանով տեսաբանը ազդարարում է իր հավատամքը այն դրույթի վերաբերյալ, որով պայմանավորված էր և բնորոշվում էր ռեալիզմը: Ելնելով նրանից, թե ինչպիսին է այդ վերաբեմունքը, ըստ այնմ էլ գեղարվեստը դրսևորում է կյանքի պատկերման իր հնարավորություններն ու բնույթը:

Փափազյանը ռեալիստական արվեստի թեմատիկան համարում է ժողովրդի կյանքի պատկերումը, երբեք էլ չանտեսելով գեղարվեստի նպատակառոտղվածության հարցը. «ժողովրդի կյանքը, նրա վատ ու լավ կողմերը, նրան զարգացնող միջոցները, ֆաղափակրթությունից շխորշելու, ազնիվ զգացումներով դեկավարվելու

²⁰⁵ Տե՛ս «Թե ինչո՞ւ համար Տանկահայաստանից գյուղացին ստիպված է գաղթել» հոդվածը, «Արձագանք», 1882, № 41, էջ 642:

²⁰⁶ «Երբանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 60:

հորդորեն՝ մեր վիպասանների գրվածքների նյութն են կազմում»²⁰⁷։ Սկզբունքային նշանակություն ունեցող այս պահանջները նոր չէին։ Դեռևս Նալբանդյանը գեղարվեստի ժողովրդայնության հարցը լուսաբանելիս ելնում էր գրականության թե՛ թեմատիկայի և թե՛ նպատակադրման սկզբունքների երկմիասնությունից։ Իսկական ժողովրդական արվեստը, ըստ նրա, պետք է լինի «... հայոց ներկա վիճակի նշգրիտ պատկերումը» և «դորա բարվոքելու համար հարկավոր եղած հնարները» ցույց տալը²⁰⁸։

Նալբանդյանի այս պահանջը հսկայական դեր խաղաց հայ դեմոկրատական արվեստի, առանձնապես ռեալիստական արվեստի էսթետիկական սկզբունքների մշակման ու հետագա զարգացման համար։ Այն իսկապես դարձավ XIX դարի հայ դեմոկրատական արվեստը բնութագրող հիմնական հատկանիշը և գնահատության էսթետիկական չափանիշը։

Տեղն է ընդգծել նաև, որ ժողովրդայնությունը չէր ենթադրում միայն գյուղացու (որ հատուկ էր այդ շրջանի հայ գրականությանը) կյանքի պատկերում։ Միևնույն էր, թե հասարակական որ շերտերից էր հերոսներ վերցնում արվեստագետը, կարևորն այն էր, որ արտահայտեր ժողովրդի շահերը, ինչ-որ չափով նվիրվեր այդ շահերի ու ժողովրդի ցանկությունների արտացոլման խնդրին։ Տվյալ դեպքում կարևոր էր գեղարվեստական արտացոլման ժողովրդային ոգին և ոչ նկարագրության առարկան։ Դարավերջին Փափագյանը գտնում էր, որ հայ գյուղացու կյանքի պատկերման իր պահանջները փոխվել են, որ ինքը միայն այդ կյանքը նկարագրող, լուսանկարիչ չէ, որ իր ստեղծագործությունների հիմնական մոտիվն այլ է. «Այստեղ ընդհանուր, հանրամարդկային վշտերն են, որոնք գրչիս նյութ են դառնում, լալկանությունը վոնդվում է, նրան հաջորդում է հետզհետե մեծացող մի ուղղություն, որ կոիվ, ֆրիչ, կատաղություն, ըմբոստություն է փարոգում»²⁰⁹։

Թեև գեղարվեստի ժողովրդայնության հարցը բարձրացնում էին նաև հայ ռոմանտիկները, բայց ռեալիզմի համար այն սկզբունքային նոր որակ է։ Ժողովրդի կյանքի պատկերումը, նրա ձրգտումների համար պայքարելը դիտվում էր որպես նոր գրականու-

207 Նույն տեղում, էջ 61։

208 Միքայիլ Նալբանդյան, ԵԺԺ, հ. 1, էջ 287։

209 «Վրբանես Փափագյանը գրականության մասին», էջ 82։

քյան հաստատուն հող, ուժի և հմայֆի աղբյուր: Ահա քե ինչու Փափազյանը բարձր էր գնահատում այն գործիչներին, որոնք պատկերում էին գյուղը, այնտեղից վերցնում ժողովրդի հոգևոր անսպառ գանձերը: «Բանահյուսության այդ գոհարները,— գրում է Փափազյանը,— Թումանյանը հանում է ժողովրդի միջից, կոկում ու տաշում է, չի՛ դիպչում էական հատկանիշները կազմող քե՛ր երգիծական և քե՛ր իմաստավից կողմերին, պահում է, մի խոսքով, նրանց համն ու հոտը...»²¹⁰:

Թումանյանի ստեղծագործության այս բնորոշումը տրամադրածորեն հակառակ էր Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը» աշխատության մեջ հայտնած կարծիքին: Լեոն ժխտում էր Թումանյանի արվեստի ժողովրդայնության էսթետիկական արժանիքները այն միտքից տրամաբանությամբ, քե իբր Թումանյանի ստեղծագործություններում չկան ժողովրդի կյանքի իրական պատկերներ, դրանք կյանքի հեռավոր, փաղկենիական նկարագրություններ են:

Լեոն առաջնորդվում էր գեղարվեստում կյանքի նշմարտացի արտացոլման սխեմատիկ պատկերացումով: Եվ ֆանի որ այդ շրջանակներում չէր տեղավորվում Թումանյանի արվեստը, ուստի այն անարդարացիորեն ներկայացվում էր որպես ժամանակավրեպ: Լեոն, իհարկե, հետագայում փոխեց իր կարծիքը: Հատկանշական է, որ Փափազյանը ժողովրդայնության սկզբունքից ելնելով մեծ ապագա էր կանխագուշակում՝ «Որսկան ախպեր», «Մանկալ ես, բեգարած ես» և նման գոհարներ պարզեղ իրապատար քանաստեղծ Խահակյանի համար: Փափազյանը առաջիններից մեկն էր, որ այնքան բարձր գնահատեց նաև Կոմիտասի և Մ. Աբեղյանի կազմած ժողովրդական երգարանի հրատարակությունը՝ որպես հայ ժողովրդի հոգևոր գանձերը կորստից, աղավաղումներից փրկող անգնահատելի գործ:

Ժողովրդայնությունը Փափազյանը դիտում էր որպես երկի գեղարվեստականության էսթետիկական չափանիշ. «Գեղարվեստականը մոռացության չէր տրված,— գրում էր նա,— պահանջ կար ժողովրդի հետ խոսելու, ֆեից ելած խավար ամբոխին հասկացնելու նրա իրավունքներն ու պահանջները...»²¹¹:

Ինչպես տեսնում ենք՝ գեղարվեստականը և ժողովրդայինը

210 *Վրթանես Փափազյան*, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 559:

211 *Վրթանես Փափազյանը* գրականության մասին, էջ 104:

իրար լրացնող հասկացություններ են, և ոչ թե միմյանցից տարանջատված կամ հակադիր բաներ:

Գեղարվեստի ժողովրդայնության սկզբունքը ունակ է անհատական միջոցներից է՝ ընդդեմ գեղարվեստում էսթետիզմի և անկումայնության ամեն տեսակ դրսևորումների: Այդ հարցին Փափազյանը անդրադարձել էր դեռևս «Քյուզանդիոնում» տպագրված հոդվածներում:

Ի հակադրություն գեղարվեստի ֆորմալիստական ըմբռնման, Փափազյանը հռչակում է խոսքի պարզության և հասկանալի լինելու հատկանիշները որպես գեղարվեստականության բնութագիր, որոնցով, ըստ նրա, հարուստ է թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ արվեստը. «... Միթե՞ գեղարվեստագետ չէր Պեշկիթաշլյանը, որ այնքան գողտրիկ լեզվով ու անպաշտոն բառերով գրեց «Նղրայր եմք մեք»: Միթե՞ գեղեցկագետ չէ Դուրյանը, որ այնքան շքեղ լեզվով և սակայն հասկանալի գեղեցկությամբ ու զգացումներով լի բանաստեղծություններ տվավ հայ գրականության...»²¹²: Գեղարվեստական միջոցների պարզությունն ու մատչելիությունը ոչ միայն երկի արժանիքների գնահատության կարևոր հատկանիշներ են, այլև գեղարվեստական երկի կատարելության պայման: Դեռևս Հակոբ Պարոնյանն էր ազդարարել ունակիստական արվեստի էսթետիկական գնահատության պայմաններից մեկը՝ «Ամենե՛ն գեղեցիկ զարդը՝ անզարդությունն է»: Հանրահայտ է նաև, թե ինչպիսի կրֆոտությամբ էր Թումանյանը պաշտպանում գեղարվեստում կատարելության հասնելու էսթետիկական այդ չափանիշը, գեղարվեստում և կյանքում ամենաէականն ու ամենաթանկը համարելով պարզությունը:

Այս ըմբռնումը, որ հատուկ էր XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ էսթետիկական մտքին, բխում էր հայ գրականության ժողովրդա-դեմոկրատական էությունից և գեղարվեստի ժողովրդայնության լավագույն ավանդների հետևողական զարգացումն էր:

Նյութի մատուցման մատչելիությունն ու պարզությունը նաև գեղեցկի վերոնիշյալ ըմբռնումն էր թելադրում: «Անզարդ գեղեցկությունը» ժողովրդի կյանքին ու աշխատանքին մոտենալու, նրա բնական ու ազնիվ տարերքն ընդգրկելու սկզբունքն էր: Այդ գե-

²¹² Նույն տեղում, էջ 59—60:

ղեցկության մարմնավորումն էին թուժանյանի «եղջերուն» պատմը-վածքի եղնիկը ազատ բնության մեջ՝ ներդաշնակություն, որ հմա-յում է արվեստագետին, նաև Փափազյանի «Լուր Դա Լուր», պարզ ու բովիչ, բայց միաժամանակ մարդկային հուզաշխարհը ցնցող դիմամիզմով: Նկարագրության պարզությունը ռեալիստ արվեստագետների կարծիքով ոչ թե պարզունակությունն էր, այլ ժողովրդի հոգուն հարազատ գեղեցկությունների մարմնացում: «Մաքուր արվեստի» ջատագովները գեղարվեստը կտրում էին հասարակական-ծառայական խնդիրներից, ներքելով այդ ուղղությամբ դեմոկրատական արվեստի արդեն լայն ճանաչում գտած ավանդները: Փափազյանը ժամանակին և ճիշտ է նկատել, որ «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքը բացասական դեր կարող է խաղալ գրականության ժողովրդա-դեմոկրատական էության և նրա հասարակական խնդիրների հետագա զարգացման գործում: Ահա թե ինչու էր նա այդ սկզբունքին հակադրում գեղարվեստի ժողովրդայնության իր պաշտպանած թեզը: «Մենք չենք սիրում գեղարվեստը՝ լույ գեղարվեստի համար,— գրում է Փափազյանը,— մենք սիրում ենք գեղարվեստը ծառայեցնել մեզ շրջապատողների, մեր խոսքին կարոտ, մեր խրատներին ու հորդոհներին փափագող ժողովրդյան»²¹³:

Հասկանալի է, որ ռեալիզմի ելակետային այդ դրույթը հաստատադր, ինքնըստինքյան, ժխտողական վերաբերմունք պետք է հանդես բերեր ինքնանպատակ արվեստի ամեն տեսակ դրսևորումների դեմ: Այդ իմաստով Փափազյանը ճիշտ էր գնահատում «պառնասկաններին», որոնք փորձելով հաղթահարել ուսմանտիկական սուրյեկտիվիզմը, իրենց նշանաբանը դարձրին «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքը: Նրանք ցանկանում էին հասնել գրական արվեստի կատարելության, նպատակ ունենալով ստեղծել՝ «թե ձևերի կատարելություն և թե գաղափարների տրամաբանություն»²¹⁴: Սակայն նրանց ստեղծագործություններում շուտով ի հայտ եկավ էսթետիզմը, փանի որ, ինչպես նկատում է Փափազյանը, չապահովվեց «ձևի և գաղափարի» միասնությունը: Այդ պատճառով էլ նրանք մեկ ծայրահեղությունից ընկան մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ:

Քննադատելով «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունք-

²¹³ Նույն տեղում, էջ 61—62:

²¹⁴ ԳԱԹ, Վերանես Փափազյանի ֆոնդ, № 42, էջ 3:

քր, Փափազյանը գտնում է, որ այդ դեպքում սահմանափակվում են իրականության գեղարվեստական վերարտադրման շրջանակները և անտեսվում է գեղարվեստի հասարակական-նախադասական ֆունկցիան: Երբ գեղարվեստը ձգտում է ինֆանասահմանափակման, դրանով իրեն վերապահում է հասարակական խնդիրներից դուրս և դրանցից վեր կանգնած դրություն, ինֆանաստատուման երգերը տարածելով էսթետիզմի առաջադրած «մաքուր արվեստի» ոլորտներում: Ինֆանաստատուման այդ ձգտումն, ըստ Փափազյանի, գեղարվեստը դատապարտում էր անհույս, սառն ու անկենդան լինելու բախտին:

Նրանց ձգտումը՝ գեղարվեստը հեռու պահել հասարակական խնդիրներից, ազատել կյանքի հոգներից, չէր կարող բացասական կնիք չդնել ստեղծագործության բովանդակության վրա: Էսթետիզմի դրսևորումը գեղարվեստում վերջին հաշվով բացասաբար էր անդրադառնում նաև ձևի կատարելության վրա, մի բան, որ համարում էին «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի բուն «առավելությանը», որով պառնասականները փորձում էին հպարտանալ: Նկատի ունենալով «մաքուր արվեստի» շատագուցներին, Փափազյանը գրում է. «Ո՞վ է, ձեր կարծիքով, բանաստեղծը. նա, որ գիտե իր զգացածները արտահայտել խորունկ, բայց անպանույն գեղեցկությամբ, թե նա», որ բառարանի մեջ որոնում է ամենախորթ ու խրթին բառերը, և իր բռնագրոսիկ զգացմունքներն արտահայտում է բառերի և մտքերի աննունի, անհեթեթ ոլորտումներով»²¹⁵: Բուրժուական հասարակության մեջ դեմոկրատական արվեստը նպատակ էր հետապնդում արթնացնել ժողովրդին՝ իրականությունը նաեղելու և պայքարելու համար: Այդ իմաստով գեղարվեստի ժողովրդայնության խնդիրը ռեալիզմի կենսական պահանջն էր: Հետաքրքրական է, որ գեղարվեստի հասարակական նշանակությունը նույն ելակետից էր գնահատում նաև Ստ. Շահումյանը: Ուղեծրի գեղարվեստը հասարակական դեր կատարի, գրում էր նա, պետք է նպատակաուղղված լինի այնպես, որ «...կարողանա ժողովրդի սեփականությունը դառնալ, նրա հոգների ու մտքերի թարգմանը, նրա ցավերի դարմանը լինել»²¹⁶: Ի՞նչ խոսք, գեղարվեստի դերի ու նշանակության վերաբերյալ Շահումյանի պա-

²¹⁵ «Վերանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 80:

²¹⁶ Ստ. Շահումյան, Ընտիր երկեր, Հայպետհրատ, 1948, էջ 7:

հանջը բխում էր մարֆսիզմի հեղափոխական ոգուց և առավել արմատական էր:

Գեղարվեստի ժողովրդայնության պահանջը արդեն XX դարի սկզբներին հնչում էր որպես հակադրություն «մաֆուր արվեստի» էսթետիզմի: Բոլշևիկյան «Պայֆար» թերթը ևս այդ շրջանում մերժում էր «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» դրույթը. «Կուլտուրան որպես ինֆեանպատակ, միայն բթացնում է մարդկային միտքը»²¹⁷, հռչակում էր բոլշևիկյան մամուլը: Ըստ մարֆսիստ տեսաբանների՝ գեղարվեստը լիարժեք դրսևորվում է այնտեղ, ուր ի հայտ է գալիս ժողովրդայնության սկզբունքը, դա է իսկական արվեստի էսթետիկական գեամատության շափանիշը: «Դեմոկրատիզմը և գեղարվեստը,— գրում է Ա. Մավվյանը,— իրար ժխտող հասկացություններ չեն, ընդհակառակը, լավ և խորը հաստատված դեմոկրատիզմը մեր ժամանակի ամենամեծ գեղեցկությունն է, ամենագեղեցիկ և ամենակենսունակ պոեզիան»²¹⁸:

Այս հարցերում մարֆսիստական գրաֆենադատությունը ելնում էր գեղարվեստի ժողովրդադեմոկրատական էության սկզբունքային պահանջից: Ֆորմալիստական ամեն տեսակ դրսևորումների դեմ մղած պայքարում էր ձևավորվում հայ մարֆսիստական էսթետիկան, որը կարևոր դեր կատարեց XX դարի սկզբի գեղարվեստը անկումային հոսանքներից հեռու պահելու, նրա դեմոկրատական ավանդները շարունակելու գործում:

Իր հարցադրումներով Փափագյանը բավական մոտ էր կանգնած այդ շրջանի մարֆսիստական գրաֆենադատությանը: Նա հետևողականորեն հանդես եկավ «մաֆուր արվեստի» դեմ, համոզված լինելով, որ գեղարվեստը տվյալ ժողովրդի հոգևոր գանձարանն է, որի մեջ, Թումանյանի խոսքերով ասած, սերունդները գտնելու են «...ժողովրդի ճշմարիտ կյանքն ու պատմությունը, բնավորությունն ու աշխարհահայացքը, շնորհքն ու հոգին»²¹⁹:

Գեղարվեստի ժողովրդայնության հարցի հետ սերտորեն առնչվում են ժողովրդի հոգևոր դաստիարակության հարցերը, ներառենելով ընդհանուր կրթական և էսթետիկական դաստիարակության խնդիրները: Փափագյանի այն պնդումը, թե գեղարվեստի

217 «Պայֆար» Բաֆու, 1916, № 47:

218 «Պայֆար», 1916, № 30:

219 «Թումանյանը ֆենադատ», Հայպետհրատ, 1939, էջ 141:

նպատակն է ծառայել «տգետ», բայց լույս փնտրող մասսային, որ այն «բարեբերի և հաշակի ազնվացնող է»²²⁰, գեղարվեստի դաստիարակչական դերի խոր ըմբռնման արտահայտություն է: Այն դիտվում է որպես ստեղծագործության հանաչողության որակական բնութագիր: Դեղարվեստի դաստիարակչական ֆունկցիան իրագործելու համար անհրաժեշտ է. առաջին՝ ազդել մարդկանց մտքի և երկրորդ՝ զգացմունքի վրա: Փափագյանը գրում է, որ գեղարվեստը մարդկանց մոտ արթնացնելու է «գաղափարների հեռանկարներ» և զարգացնելու «որոշ զգացմունքներ և տրամադրություններ»²²¹: Դաստիարակչական խնդրի իրականացման համար կարևոր էր ոչ միայն այն, թե ի՞նչ էր մատուցվում, այլև թե ի՞նչպես էր մատուցվում: Դրանով գեղարվեստը ոչ թե մտքեր հաղորդելու, այլև մարդկանց կրթելու, նրանց մոտ էսթետիկական հաշակ ձևավորելու, գեղեցկին հաղաթղակից դարձնելու միջոց էր, որով և իրագործում էր իր դերը:

Ժողովրդին կրթելու և դաստիարակելու կարևոր միջոց էր, ըստ տեսաբանի, նաև քատրոնը, որը լինելով կենդանի և տպավորիչ «գիրք», մեծ դեր ուներ կատարելու: Քատրոնը նա համարում է ժողովրդի գաղափարական և բարոյական կրթարան և առավել ևս այն հեռու պետք է պահել անկուսակցությունից և ցածրարժեք գործերի ցուցադրումից: Քատրոնը, ըստ տեսաբանի, պատկերային արվեստներից մեկն է «... ինչպես նկարը, արձանը, փերվածը» և որպես այդպիսին ունի բարոյական-հոգեկան խոշոր նշանակություն²²²: Դրա իրականացման համար քատրոնը պետք է ձգտի նախ՝ բնենել հասարակության մեջ եղած վատ և լավ երևույթները և երկրորդ՝ ժողովրդի մեջ սերմանի լավի ձգտում:

Փափագյանը ժողովրդի մտավոր և էսթետիկական դաստիարակության հարցում մեծ դեր է հատկացնում քատրոնին՝ որպես արվեստներից առավել անմիջականին ու ներգործունին:

Այսպիսով՝ Փափագյանի համար ժողովրդի կրթության և էսթետիկական դաստիարակության հարցերը անբաժան էին գեղարվեստի ժողովրդայնության սկզբունքից և գեղարվեստի գեահատուրյան էսթետիկական չափանիշն էին:

220 «Վերթանես Փափագյանը գրականության մասին», էջ 198:

221 ԳԱՔ, Փափագյանի ֆոնդ, № 48, էջ 7:

222 «Վերթանես Փափագյանը գրականության մասին», էջ 204:

Գեղարվեստի ժողովրդայնության փափագյանական ըմբռնումն ամբողջական չի լինի, եթե չասենք, որ նա մերժում էր ժողովրդայնության նեղ ազգայնական պատկերացումը: Ազգայնամոլությունը, ըստ Փափագյանի, արվեստագետի համար ոչ միայն վտանգավոր խորհրդատու է, այլև իր էությանմբ՝ հակազդարվեստական: Այն հանդես է գալիս դեմոկրատական արվեստի սկզբունքների դեմ, որի պատճառով տուժում է նաև այդ ստեղծագործությունների գեղարվեստականությունը:

Փափագյանը մերժում էր կեղծ հայրենասիրական կոչերով, ախ ու վախով, հայրենիք, Հայաստան և նման բառերի անվերջ կրկնություններով հանդիսատեսի համակրանքը շանել փորձող քառերական երկերը: Դրանք, ըստ նրա, հենոս են իսկական ժողովրդական արվեստի սկզբունքներից և որևէ էսթետիկական ու գեղարվեստական արժեք չեն ներկայացնում:

Փափագյանը բննադատում է էմիլ Տեր-Գրիգորյանի «Սուր և հուր» դրամայում տեղ գտած նեղ-ազգայնական տրամադրությունները. «Ազգայնամոլական դիտումներն ու մտածողությունները, այլև շինծու, երևակայության վրա որոշ դիտավորությամբ հիմնված տեսարաններ՝ նսեմացնում են գրվածքի արժեքը»²²³:

Իսկական ժողովրդական արվեստը հույսը դնում է ոչ թե ազգայնամոլական ճանքերի և պաթետիկ բացականչությունների վրա, այլ՝ նշմարտացի ու մարդկային անկեղծ ապրումների, ժողովրդի ձգտումների և իդեալների գեղարվեստական վերարտադրման վրա:

Փափագյանը նշում է, որ հայ գեղարվեստի համար բնորոշ չի եղել ազգայնամոլությունը. «Սկսած Բաբեյից մինչև ամենանոր վիպասանը, առանձին ոգևորությամբ գանակոծել է ազգային հրեշներին... ազգայնամոլության մեջ մեզ մեղադրել չեն կարող»²²⁴: Նա ոչ միայն պաշտպանում էր գեղարվեստի ժողովրդա-դեմոկրատական ընդհանուր սկզբունքները, այլև որոշակիորեն հակահարված էր տալիս գեղարվեստը կեղծ ազգասիրության գործիք դարձնելուն: Դրանով էին Փափագյանի հայացքները առաջադիմական և այսօր էլ չեն կորցրել իրենց տեսական և գործնական նշանակությունը:

223 Վրթանես Փափագյան, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 629:

224 Վրթանես Փափագյան, ՆԺ, հ. 5, էջ 631: