

**ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐԸ «ՄՈՒՐՃ»
ԱՄՍԱԳՐՈՒՄ**

XIX դարի 90-ական թվականների և XX դարի սկզբի հայ հասարակական, ինչպես նաև էսթետիկական մտքի պատմության մեջ նշանակալից դեր է խաղացել «Մուրն» ամսագիրը¹, որի հիմնադիրը և առաջին խմբագիրն էր ականավոր հրապարակախոս, կրթությամբ տնտեսագետ Ավետիք Արասխանյանը (1857—1912)²:

Երբ տնտեսական և սոցիալ-ֆաղափական մտքի ոլորտում Ա. Արասխանյանի և «Մուրնի» այլ առաջադեմ աշխատակիցների դեմոկրատական միտումները հանդես էին գալիս շողկապված լիբերալ միտումների, ապա գեղարվեստի ոլորտում նրանց դեմոկրատիզմը ավելի հստակ դրսևորում գտավ³: «Մուրնը» ի տարբերություն «Մշակի», ավելի սուր էր ֆենադատում բուրժուական իրականության բացասական կողմերը⁴: Ժամանակակից հայ հետազոտողների ընդհանուր կարծիքով դարաշրջանի հայ առաջավոր գործիչների միավորումը՝ հանուն ազգային ռեալիստական արվեստի և տեսության զարգացման, «Մուրնի» և մասնավորապես նրա առաջին խմբագրի կարևոր վաստակներից էր:

¹ «Մուրն» ամսագրի սոցիալ-ֆաղափական դիրքի մանրամասն նկարագիրը տե՛ս Լ. Մ. Գևորգյան, Հայ գյուղը «Մուրնում» և ամսագրի «գյուղափրկիչ» ծրագիրը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1974, № 9, էջ 30: Կ. Ա. Դանիելյան, Հայ գյուղագրությունը XIX դարում, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1973:

² 1905—1907 թթ. Արասխանյանը բնագրից բարգմանեց Կ. Մարքսի «Կապիտալի» առաջին հատորը, որը սակայն լույս չտեսավ:

³ Այդ մասին տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 4, Նրևան, 1972, էջ 22:

⁴ Տե՛ս «Մուրն», 1889, № 1, էջ 16:

«Մուրնի» աշխատակիցների ուշադրության կենտրոնում էին այնպիսի կարևոր և հրատապ խնդիրներ, ինչպես արվեստի հասարակական բնույթի և ֆունկցիաների, գեղարվեստի նաեւաչողական արժեքի և էսթետիկական առանձնահատկության, ռեալիզմի սկզբունքների, տիպականացման պրոբլեմները, արվեստում հակադեմոկրատական հոսանքների դեմ պայքարը և այլն: Ճիշտ է, քեւ նշված պրոբլեմների առաջադրման և լուծման եղանակների մեջ «Մուրն» առանձնապես ինքնատիպ չէր (հիմնականում հետեւում էր հայ էսթետիկական մտքի նախորդ շրջանում հաստատված սկզբունքներին), սակայն անդրադարձնում էր փոփոխությունները հասարակության էսթետիկական գիտակցության մեջ և էսթետիկական մտքի զարգացման նոր մակարդակը:

80-ական րվականներին, երբ նոր էր սկսվել «Մուրնի» հրատարակությունը, արվեստի սոցիալական դերի կարևորության և հասարակական զարգացման օրենքների հետ սերտ կապի խնդիրը առավել հանախ ֆենարկվող խնդիրներից էր: Ուստի այն «Մուրնի» էջերում քեւ համեմատաբար քիչ տեղ էր գրավում, այսուհանդերձ ընդգծված ծրագրային բնույթ էր կրում:

«Պարզ է, որ գրականությունը, գրական գործողները օդի մեջ չեն ապրում, նրանք իրենց ժամանակի մտավոր, բարոյական հոսանքներով, աշխարհայացքներով եւ պայմանավորված»⁵, — գրում էր Տ. Զուխասցյանը (Տ. Զավեն): Այդ դրույթի անվիճելիությունը հաստատելու համար նա վկայակոչում էր այն ժամանակ Հայաստանում քաջ ծանոթ ֆրանսիական պոզիտիվիստների էսթետիկական կոնցեպցիան. «Գրական և գեղարվեստական ֆենադատության մեջ Իպոլիտ Տենի մտցրած հոյակապ մեթոդից հետո, ֆենադատը երկասիրությունները կամայական կերպով դատելու իրավունքը այլեւ առհավետ կորցրած է»⁶: Արվեստի պայմանավորվածությունը իրական կյանքով, ընդգծում էր Վ. Արծրունին (Յեւլիս), պետք է հասկանալ և այն իմաստով, որ արվեստի սեփական զարգացումը ուղղակի կախման մեջ է հասարակական գի-

5 «Մուրն», 1905, էջ 138: Այս և «Մուրնի» այլ հեղինակների ծածկանունների վերաբերյալ տեղեկությունները վերցրել եւք Ա. Բաբայանի և Բ. Հովսեփյանի համապատասխան աշխատություններից, որի համար հայտնում եւք մեր երախտագիտությունը:

6 Նույն տեղում:

տակցության այլ ձևերի՝ բնական և հասարակական գիտությունների զարգացումից: Եթե գրականությունը դիտվեր այդ տեսանկյունից, ապա կներկայանար որպես «մեծ և վերին աստիճանի հետաքրքրական գիտություն, իբրև արտահայտություն մի որոշյալ հասարակության որոշյալ ժամանակվա հոգեկան աշխարհի, այսինքն նրա հոգեբանությունը»⁷:

Ֆրանսիական պոզիտիվիստների ելակետային որոշ դրույթների հաճախակի վկայակոչումը կարող է ստեղծել տպավորություն, թե արվեստի սոցիալական դերի ըմբռնման հարցում «Մուրեի» տեսաբանները սոսկ նրանց աշակերտներն էին:

Սակայն պետք է նշել, որ հենվելով արվեստի և իրականության անփակտելի կապի ընդհանուր առմամբ ճիշտ դրույթի վրա, պոզիտիվիստները, մասնավորապես Հ. Տենը, հաճում էին չափազանց միակողմանի եզրակացությունների, արվեստի նպատակը գտնելով իրականության՝ գիտականորեն հավաստի պատկերներ ստեղծելու մեջ, նույնացնելով իմացության գիտական և գեղարվեստական ձևերի խնդիրները: Պաշտպանելով օբյեկտների վերարտադրման նատուրալիստական ըմբռնումը, արևմտյան պոզիտիվիստները էսթետիկայում բացեիքաց հայտարարում էին գեղարվեստական ստեղծագործության ապաֆաղափականություն, ժխտում էին արվեստի գաղափարախոսական բնույթը, նրա նորմատիվ ֆունկցիան, հասարակության զարգացման պրոցեսում կատարած ակտիվ դերը⁸: Մինչդեռ արվեստի, այդ թվում «Մուրեի», հայ տեսաբանները վնասկանորեն դեմ էին նման հայացքներին, չնայած դրանց հեղինակների, մասնավորապես Տենի, հետ ուղղակի բանավեճի մեջ չէին մտնում: Հենվելով Տենի կոնցեպցիայի վրա, նրանք, ինչպես ժամանակին դա աճում էր Գր. Արծրունին, վերցնում էին միայն այն, ինչ համապատասխանում էր իրենց սեփական գաղափարական ձգտումներին:

Այդպես էին վարվում «Մուրեի» հիմնական աշխատակիցները մեծամասնությունը արվեստի սոցիալական էությանը և խնդիրներին նվիրված իրենց աշխատություններում:

7 «Մուրե», 1893, № 6, էջ 948:

8 Արտացոլելով արվեստի «արձանագրող» էությունը, էսթետիկան, պնդում էր Հ. Տենը, «չի դատապարտում և չի ժխտում, այլ միայն վկայում և բացատրում է» (И. Тен, Чтения об искусстве, СПб, 1889, стр. 10).

Շարադրելով արվեստում կյանքի տարբեր երևույթների արտացոլման էսքեթիկական սկզբունքները, Կ. Կուսիկյանը սկսում է այնպիսի դրույթներից, որոնք կարծես քե կարելի է մեկնաբանել նաև պոզիտիվիստական կոնցեպցիայի ոգով. «Գրականությունը կյանքի ճիշտ հայելի է, նա մեր մտքի և բարոյական էության կենդանի նկար է»⁹: Սակայն վերադառնալով երևույթները, գրականությունը, շարունակում էր Կ. Կուսիկյանը, ձգտում է արթնացնել մեր «նիրհող մտքերը», ցույց տալ *մեր շուրջը կատարվող երևույթների իմաստը* և *ճառաչացնել մեր մեջ գիտակցական փերաբերում դեպի մեր մարդկային պարտականությունները*» (ընդգծումը մերն է — Գ. Հ.): Վերլուծելով իրեն ու երևույթները, մարդկանց կերպարներն ու քննադատությունները, արվեստագետը «պարզում է երևույթների աղբյուրն ու ներքին կապը և այդպիսով միջոց է տալիս մեզ զանազանելու շարժն ու բարին, ճանաչելու կյանքի ցեցերին և բարի ոգիներին, ստուգելու մեր ուժն ու թուլությունը: Սրա մեջ է գեղարվեստագետի մեծ նշանակությունը, սա է նրա սուրբ կոչումը»¹⁰:

Այս կերպ հասկացված արվեստը, Կ. Կուսիկյանի կարծիքով, չպետք է սահմանափակի իր հետաքրքրությունների ոլորտը, գերադասությունը տալով, օրինակ, գեղեցիկ երևույթների վերադարձը, քանի որ իրականության մեջ «տգեղն ու գեղանին, խավարն ու լույսը ուղեկցում են իրար»: Սակայն ոչ բնօրինակի նկատմամբ ցուցաբերած հավատարմությունը, ոչ կյանքի երևույթներին անդրադառնալը եթե ինքնանպատակ են, չեն կարող արվեստագետի հաջողության երաշխիքը լինել. «Նրբ նրա (արվեստագետի — Գ. Հ.) վերադարձության մեջ չկա առաջնորդող գաղափար, ապա... նա մեր աչքում կորցնում է իր նշանակությունը», մենք հիանում ենք սոսկ նրա ստեղծագործական ունակությամբ, բնության հետ մրցելու կարողությամբ, իսկ «դրանից ոչ մի շան չունի կյանքը»: Ամփոփելով իր մտքերը, Կ. Կուսիկյանը եզրակացնում է. «Գեղարվեստական գրվածքը պիտի բաղադրվի երկու տարրից՝ իրականությունից, որ մի անցամաքելի աղբյուր է, և հեղինակի հոգուց, որ բաղձում է նշմարության և արդարության»¹¹: «Ներհուրդ տարրի»՝

⁹ «Մուրն», 1899, № 6, էջ 651:

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 652:

հեղինակի սուրյնեկտիվ դիրքորոշման ֆունկցիան այն է, որ իր վրա կրելով կյանքի բազմազան ներգործությունները, նաև կարողանա «գտնել ավելի կատարյալ և խելացի հիմքեր, քան մեր շուրջը հաղթանակող հասկացությունները»¹²։ Մեկ այլ տեղ խոսելով արվեստի հասարակական պարտքի մասին, Կ. Կուսիկյանն առանձնապես ընդգծում էր, որ արվեստը պետք է դառնա «պատգամախոս ապագայի և հերկիչ ներկա հասարակական, անարգասավոր անդաստանի»¹³։

Նույն միտքն է արտահայտում նաև Տ. Զուխասյանը 1901 թ. «Գրականությունը ոչ զբոսանքի միջոց մըն է, ոչ ալ զարդարանք մը մարդու համար։ Անիկա մարդկային գիտակցության ինքնաբերու անկեղծ աղաղակը պետք է ըլլա հուզումներու ներքին աշխարհին ազդեցության տակ։ Անիկա պետք է մեզի բացատրե ու սիրցնե կյանքը, որուն պետք է տա ուղղություն մը, մեծություն մը»¹⁴։

Հասարակական այլ «գործոններին» (դպրոց, մամուլ և այլն) հետ արվեստը պետք է նպաստի մարդկային առաջադիմությանը։

Դժվար չէ նկատել, թե արվեստի ակտիվ հասարակական դերի մասին վերոհիշյալ դրույթները ռեալում են տարբերվում արվեստի սթոդիոտիկստական այն մոդելից, որը առաջնորդվում էր կյանքի պասսիվ, անտարբեր խրտացուման սկզբունքով։ Ավելին, այդ դրույթներն աչքի են ընկնում մի այլ ծայրահեղությամբ՝ արվեստի հասարակական վերափոխիչ դերի բացարձակացմամբ, արվեստին այնպիսի ֆունկցիաներ վերագրելով, որոնք հատուկ են ողջ հասարակական պրակտիկային, մի առանձնահատկություն, որը բնորոշ էր ոչ միայն «Մուրնի» տեսաբաններին, այլև XIX դարի հայ էսթետիկական մտքի շատ այլ ներկայացուցիչներին։

Արվեստի սոցիալական դերի կարևորության գաղափարը «Մուրնի» էջերում սերտորեն կապվում էր ժողովրդայնության պրոբլեմի հետ։ Հանդեսի աշխատակիցները գտնում էին, որ «ազգի հիմքը, առաջադիմության գլխավոր նեցուկը» աշխատավորներն են, ևավելի ճիշտ, մանր սեփականատեր գյուղացիների զանգվածները։ Ընդ որում, առանց այդ զանգվածներին «նշմարիտ լույսով շարժելու»

¹² Նույն տեղում։

¹³ «Մուրն», 1889, № 11, էջ 1706։

¹⁴ «Մուրն», 1901, № 9, էջ 175։

և իր ժամանակի ֆաղափակրթության բարիքներին հաղորդակից դարձնելու չի կարելի երազել խալափախում նոր և ավելի արժանավոր կյանք ստեղծելու մասին¹⁵: Ժողովրդի սոցիալական դրության, նրա սոցիալական կեցության լայն հետազոտությունը, ապա և բարելավումն էր Լ. Սարգսյանը համարում նրա էսքետիկական գիտակցության զարգացման պայման. «Ժողովուրդը, մասսան գեղարվեստով հետաքրքրելու համար պետք է նախ նրա գոյության շատ պայմաններ փոխվեն» և քանի դեռ այդ խնդիրը չի կատարված, գեղարվեստը կմնա մի բուռ հարուստների արտոնություն, և գեղարվեստական ցուցահանդեսները կմնան շուկաներ, «ուր մեր ունեւոր դասակարգը կարող է ձեռք բերել քանկագին կանկարասիների լրացուցիչ զարդեր»¹⁶, — գրել է Լ. Սարգսյանը, ի տարբերություն հանդեսի ուրիշ շատ աշխատակիցների, ցուցաբերելով բավականաչափ զգաստամտություն ինչպես արվեստի հասարակական դերի, այնպես էլ իր ժողովրդի գեղարվեստական մշակույթի զարգացման հեռանկարների գնահատման մեջ:

Դրականությունը, ինչպես և արվեստն ընդհանրապես, ժողովրդային է դառնում ամենից առաջ կյանքի որոշակի ոլորտների արտացոլման շնորհիվ: «Առանձին համակրության և հարգանքի արժանի են այն հեղինակները, — նշում էր «Մուրնի» գրախոսներից մեկը, — որոնք իրանց գրվածքի նյութ վերցնում են հալածված ու տանջված ժողովրդի կյանքը»: Ճիշտ է, գեղարվեստական երկերում պատկերելով մարդկային թշվառությունները, «անմիջական ոչ մի օգուտ չենք տված լինի թշվառներին», բայց ապահովված դասակարգերը և ընդհանրապես հասարակությունը գոնե գրքերից ճիշտ պատկերացում կստանան իսկական իրավիճակի մասին¹⁷: «Մեր գեղարվեստական գրականությունը պետք է ընդունե իր մեջ ժողովրդական և ժամանակակից կենսական բազմակողմանի տարրեր. նրա վերցրած նյութերը, մոտիվները պետք է ձգտեն ընդգրկելու ավելի լայն շրջան, նրա մեջ պետք է մտցնել լրջություն և իմաստ: Նա սղմված է նեղ շրջանակի մեջ»¹⁸:

Սակայն իսկական ժողովրդայնությունը, ինչպես բազմիցս

¹⁵ Տե՛ս «Մուրն», 1898, № 1, էջ 125:

¹⁶ «Մուրն», 1904, № 2, էջ 201—202:

¹⁷ Տե՛ս «Մուրն», 1895, № 7, էջ 1295:

¹⁸ «Մուրն», 1902, № 12, էջ 86:

նշվել է «Մուրճում», զգալի չափով որոշվում է արվեստի երկի ոգով, գեղարվեստական հղացումով ու միտումով: Գնահատելով Պ. Պոռշյանի ստեղծագործությունը, որն առավել համապատասխան էր «Մուրճի» պահանջներին, Լ. Սարգսյանը նշում էր հեղինակի՝ «ժողովրդի մտքի ու սրտի ծալքերը» թափանցելու, նրա «ամբողջ աշխարհայեցողությունը» ընկալելու ընդունակությունը¹⁹: Մի այլ տեղ, խոսելով հեղինակի վիպակների (մասնավորապես «Սոս և Վարդիթեր»-ի) հմայքի մասին, Ն. Քարամյանցն ընդգծում էր, որ նա «գիտե ժողովրդի զգացումներն ու կյանքը իր լեզվով և ձևով արտահայտել»²⁰:

Ամսագրի գրախոսներից մեկը, Հ. Թումանյանին համարելով «հայ ժողովրդական բանաստեղծ այդ բառի լայն իմաստով», նրա ստեղծագործության մեջ առանձնացնում է մտքի պարզությունը, «ժողովրդական ոգու, հասարակական հարաբերությունների, գյուղի հոգեբանության... նիշտ ըմբռնումը»²¹: Նման բնութագրումը հնչում էր որպես բարձրագույն գովասանք, որպես ժողովրդի ու նրա մշակույթի հանդեպ գրողի ունեցած ծառայությունների ամենսքծանդակչի վկայություն: Ն. Թափյանը, ելնելով այս չափանիշներից, ռուս գրականության մեջ «ամենաժողովրդական գրողների» շարքին էր դասում առաջին հերթին Լ. Տոլստոյին, Ա. Չխովին և Մ. Գորկուն²²:

Արվեստի, նրա սոցիալական դերի այդպիսի վերաբերմունքի բնական շարունակությունն էր «Մուրճի» մղած պայքարն արվեստի հակադեմոկրատական, էլիտար կոնցեպցիաների դեմ: Ճիշտ է, ելույթները եվրոպական մոդայական «իզմերի» դեմ զուտ փանական տեսակետից համեմատաբար փոքր տեղ էին գրավում. դրանց օրգանապես անընդունելի լինելը թելադրվում էր ամսագրի ողջ ուղղվածությամբ, հրապարակած գեղարվեստական երկերի բուն բովանդակությամբ, էսթետիկական մեկնաբանությամբ:

Արվեստում անկումային տրամադրությունների, մասնավորա-

19 «Մուրճ», 1889, № 7, էջ 1105:

20 «Մուրճ», 1889, № 3, էջ 475: «Մուրճի» հետ Պ. Պոռշյանի փոխհարաբերությունների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Կ. Ա. Դաճիկյան, Հայ գյուղագրությունը XIX դարում, էջ 387—450:

21 «Մուրճ», 1904, № 1, էջ 173—174:

22 Տե՛ս «Մուրճ», 1902, № 12, էջ 86:

պես սիմվոլիզմին հատուկ հռոտեսությունը հրեան գալը Հ. Հակոբյանը կապում էր «մարդկային պատմության ամենամոռյալ ու ամենածանր շրջաններից» մեկի հետ, որ ապրում էր բուրժուական աշխարհը XIX դ. վերջում և XX դ. սկզբում: Կորցնելով հավատը աշխարհի ու հրեության հանդեպ քանակաբանության հնարավորության նկատմամբ («ոնալիզմի, պոզիտիվիզմի, նատուրալիզմի» նկատմամբ), սիմվոլիստները, նշում էր նա, աշխարհը հայտարարեցին մեր «ես»-ի ստեղծագործություն, մարդկային գիտակցության կամայական ակտի արդյունք²³: Զրկվելով օբյեկտիվ սոցիալական բովանդակությունից՝ սիմվոլիզմը, նշում էր Տ. Չուխաբը, զրկվում է դեմոկրատական բնույթից, այն «մեռած տառ է անգիտակից, տանջված, արդարության, նշմարտության կարոտ թշվառ մասսաների համար, որոնք, ինչպես ասում է Միքրոյի Ժան Ռուլը, նույնքան «իրավունք ունեն գեղեցկության», որքան բուրժուաները»²⁴: Սիմվոլիստների այս կամ այն արժանիքի մասին կարելի է խոսել միայն այն դեպքում, եթե գիտակցաբար դեկլարվենք «արվեստն արվեստի համար» տեսությամբ, եթե արվեստագետին ազատենք «հասարակ, ցավատանջ ժողովրդի» հանդեպ պարտականությունից²⁵:

Պաշտպանելով ռեալիզմը «Մուրնի» որոշ հեղինակներ հաճախ բավականաչափ լայն հայացքներ ունեին արվեստի այն հրեայրենները գնահատելիս, որոնք բեկ չէին պատկանում ռեալիստական ուղղությանը, բայց օբյեկտիվորեն ուղղված էին բուրժուական հասարակարգի դեմ և աչքի էին ընկնում բարձր գեղարվեստական արժանիքներով: Այսպես, Մետեռլինկի «Ժուազել» պիեսի հրատարակման առիթով Ա. Արասխանյանը գրել է. «Եթե կա մի ժամանակ, երբ ամենից ավելի պետք է իդեալը պատկերացնելու համար գրավել ձևեր, սիմվոլներ փնտրել, երբ պետք է կյանքին, գունատ իրականությանը հակադրել վսեմ գեղեցկություններ, թեկուզ հրեականական, դա մեր ժամանակը, մեր օրերն են: Մետեռլինկն

23 Տե՛ս «Մուրն», 1898, № 6, էջ 851—853, 1906, № 3, էջ 79—80, նույն թ. Գ. Անանյան, Գրականության տեսության մի փանի հարցեր «Մուրնում», ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1964, № 8, էջ 32—33:

24 «Մուրն» 1905, № 5, էջ 141:

25 Նույն տեղում:

իրավունք ունի երազել, երբ իր շուրջը չոր նյութապաշտությունը, անպատկառ շահասիրությունը օրավուր ավելի ու ավելի խեղդում է իդեալը, գեղեցկությունը կյանքի»²⁶:

Արվեստի սոցիալական պրոբլեմների բննահիման հետ մեկտեղ «Մուրեի» էջերում մեծ ուշադրություն էր նվիրվում նաև արվեստի ինֆնատիպության, իրականության արտացոլման մեթոդների և այլ առանձնահատկությունների պարզաբանմանը: «Մուրեի» տեսաբանները կարևորագույն տեղը հատկացնում էին արվեստի ընդհանուր գաղափարական ուղղվածության հարցին, տվյալ հասարակության մեջ իշխող զարգացման միտումների հետ նրա հարաբերության հարցին: Նրանց կարծիքով, որպեսզի ժամանակակից արվեստը պատասխանի իր առջև դրված խնդիրներին, նպաստի բուրժուական հասարակարգի քերությունների վերացմանը, պետք է ունենա «ֆենադատող», «մտրակող» ուղղություն²⁷: Նման նկատառումների վրա էին հիմնվում հայ արվեստի առաջադեմ ներկայացուցիչները, որոնց շանքերով ֆենադատական ռեալիզմն անցյալ դարի 90-ական թվականներին տիրապետող դարձավ հայ իրականության մեջ: «Երբ կոչվում են երկու իրար ոչնչացնող հոսանքներ, — գրում էր Ե. Մադաթյանը՝ «Մուրեի» առավել ակտիվ հեղինակներից մեկը, — երբ կյանքի հին ձևերը դեռ ամուր են և միայն ընտիր գլուխներում են խաղում նոր կենդանաբար իդեալներ, այդպիսի ռոպեներում անպակաս են լինում ֆենադատության և երգի-ծաբանության առատ նյութ տվող երևույթները»²⁸: Անա քե ինչու է այդպիսի «անցողական ժամանակ» ծաղկում ֆենադատական ու

²⁶ «Մուրե», 1903, № 6, էջ 69—70:

²⁷ Կյանքի քերությունների թվին, որոնք դառնում էին երգիծական գրականության օբյեկտներ, «Մուրե» դասում էր մի կողմից այնպիսի քերությունները, որոնք ժառանգություն էին «հինավուրց մտավոր խավարից և ստեղծությունից», մյուս կողմից՝ այնպիսիները, որոնք ծագել են «նորանոր կեղծ ֆաղստիկության անվայել ընթացքից», այն է՝ հարստանալու տենչը, հարստանների անաբերությունն ազգի կարիքների նկատմամբ, հայունու անտեսական կախվածությունը և այլն (տե՛ս «Մուրե», 1893, № 4, էջ 620):

²⁸ Նույն տեղում, էջ 619:

երգիծական գրականությունը: Դրա վառ վկայությունն է համաշխարհային գրականության մեջ մեծ երգիծաբանների երևան գալը՝ սկսած Յուվենալից մինչև Ռաբլե, Մոլիեր, Դիկկենս, Դոգոլ և Շչեդրին, որոնք ծնունդ էին «իրանց ժամանակի հասարակական, քաղաքական և մտավոր կյանքի պայմանների»: Պատահական չէ նաև հայ գրականության մեջ տիրապետող բնագիտական ուղղությունը. «նա մեր անցողական ժամանակի արդյունք է, հին և նոր գաղափարների կռիվի հետևանքներից կամ արտահայտություններից մեկը»²⁹:

Իսկ ի՞նչ հատկություններ պետք է ունենա արվեստը, որ առավել հաջողությամբ ու լրիվությամբ կատարի իր առաջադրանքը: Նման հարցերին տրվող պատասխաններում որոշակի էին դառնում «Մուրնի» տեսաբանների հայացքները արվեստի մեջ իրականության արտացոլման յուրահատկության մասին, գեղարվեստական մեթոդների էության և ամենից առաջ ռեալիստական մեթոդի մասին, որը, նրանց համոզմամբ, սոցիալական իրականության վերարտադրման առավել կարևոր ու աղեկվատ եղանակն է և միաժամանակ առավել ցանկալի ու անհրաժեշտ մեթոդը հայ արվեստի համար:

Ռեալիզմի համար մղվող պայքարում «Մուրնում» ելակետ էր այն միտքը, որ անհրաժեշտ է հետևողական հիմնավորված պայքար մղել սոցիալական կարգերի քերությունների, այն ամենի դեմ, ինչ խանգարում է բուրժուա-դեմոկրատական վերափոխումների իրականացմանը հասարակության և անհատի կյանքի ամենատարբեր ոլորտներում: Չէ՞ որ ռեալիզմը կյանքի, նրա «հիվանդությունների ու արատների» ճշմարիտ իմացությունն է, որ կարող է կյանքի վերափոխման հիմք ծառայել: Այլ գեղարվեստական մեթոդների համեմատությամբ ռեալիզմի գլխավոր առավելությունը, «Մուրնի» շատ տեսաբանների կարծիքով, հենց այդ խնդրի կատարմանն ավելի հարմար լինելն է: Ռեալիստական մեթոդով ստեղծվող երկերի արժանիքները, պնդում էր, օրինակ, Լ. Սարգսյանը, ամենից առաջ արդյունք են «առատ, լավ ուսումնասիրված նյութի», լինի դա ժամանակակից կյանք, թե վաղուց անցած պատմության տեսարաններ³⁰:

²⁹ Նույն տեղում:

³⁰ Յե՛ս «Մուրն», 1901, № 3, էջ 194—195:

Ամեն մի գրական երկ, «եթե կամենում է հետաքրքրական և օգտավետ լինել», անհրաժեշտաբար պետք է համապատասխանի որոշակի թվով «գեղարվեստի օրենքների», «առանց որոնց չէ կարող իրականանալ գեղեցիկ գաղափարը»: Այդ օրենքները քննադատելի արդյունք չեն, բխում են բուն արվեստի էությունից և մարմնանում են հանճարների ստեղծագործություններում: Այդ «օրենքներից» մեկը «դեպքերի» ու «խոսակցությունների» անիմաստ, անկապ, ինքնանպատակ շարադրման մեթոդն է, եզրակացնում էր Լ. Մանվելյանը³¹:

Շեղվելով իրական, առօրյա կյանքի արտացոլումից, իր տիպական դրսևորումներով արվեստը, պնդում էր Ա. Արասխանյանը, խախտում է իր օրենքները, իսկ արվեստագետը վտանգում է իր տաղանդը, քանի որ «գեղարվեստական երկի լուծումը դիպվածի մեջ դնելը ապացույց է ստեղծագործական կարողության խոշոր պակասի», վկայում է երևույթների էության մեջ կողմնորոշվելու նրա անկարողությունը³²: Ակնհայտորեն բացարձակացնելով այդ կարգի պահանջները և «իրապես եղածի» արտացոլման սկզբունքը տարածելով նաև հոգևոր կյանքի ոլորտի վրա՝ Լ. Սարգսյանն իդեալների բացակայությունը հայ գրականության մի շարք երկերում (օրինակ, Պոռչյանի մոտ) արդարացնում էր նրանով, որ բուն կյանքում էլ չկան այդպիսի իդեալներ³³:

«Մուրեք» շատ տեսաբանների կարծիքով ռեալիստական մեթոդն իր ինչպես սոցիալական, այնպես էլ գեղարվեստական ֆունկցիաները կատարում է տիպականացման միջոցով: Տիպը կյանքի հետազոտվող երևույթների առավել բնորոշ գծերի կրողն է, բազմության այն ներկայացուցիչը, որն իր մեջ կրում է նրա էական հատկությունները, նրա «միջին» գծերը: Ընդամեն տիպական հերոսը պետք է օժտված լինի անհրաժեշտ աստիճանի կենսական հավաստիությամբ: Եթե տիպը մեզ ներկայանում է «ոչ թե իրական հարաբերությունների ու ընդհարումների մեջ», այլ միայն «ճատերի ու դատողությունների», պնդում է Ե. Մաղաբյանը, ապա մենք գործ ունենք ոչ թե բուն կենսական երևույթի հետ, այլ հեղինակի

31 Տե՛ս «Մուրեք», 1892, № 11, էջ 1675:

32 Տե՛ս «Մուրեք», 1904, № 3, էջ 101:

33 Տե՛ս «Մուրեք», 1889, № 7, էջ 1106:

այս կամ այն գաղափարի վերացական մարմնացման հետ³⁴։ Տիպականացնելիս արվեստագետը, Ա. Բարխուդարյանի կարծիքով, պետք է հասնի այնպիսի որոշակիության, որ առակի ընթերցումից էլ հնարավոր լինի կոանել, «թե որ դասակարգի ներկայացուցիչ է այս կամ այն կենդանին»³⁵։ «Մուրնի» տեսաբանները, ինչպես, օրինակ, Ն. Ղազարյանը, տիպականության պահանջը տարածում էին նաև արտացոլվող հանգամանքների ու միջավայրի վրա³⁶։ Իրենց հավատարմությունը ռեալիզմի էսթետիկայի այս կարևորագույն սկզբունքներից մեկին՝ «Մուրնի» գրախոսներից շատերը պահպանեցին արվեստի կոնկրետ երևույթների իրենց վերլուծականներում ու զննահատկանքներում։

«Մուրնի» շատ հեղինակների համար այդպիսի սկզբունքի մարմնացում էր XIX դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական գրականությունը, որի տեսությունն ու պրակտիկան էլ նրանց համար հաճախ առիթ էր արտահայտելու իրենց դատողությունները ռեալիզմի էսթետիկայի՝ ընդհանրապես արվեստի մասին։ Հետաքրքիր է, սակայն, տեսնել, թե տարիների ընթացքում ինչպես էր զարգանում «Մուրնի» տեսաբանների ըմբռնումը ռեալիզմի տեսական էության և նատուրալիզմի հետ նրա հարաբերության վերաբերյալ։ Այսպես, ֆրանսիական գրականության վերաբերյալ «Մուրնի» շատ համարներում տպագրված հետազոտության հեղինակի՝ Վ. Արծրունու կարծիքով Բալզակի, Ֆլոբերի, Գոնկուր եղբայրների, Զոլայի և նատուրալիստական ուղղության տեսաբան Հիպոլիտ Տենի մեծագույն ծառայությունն այն է, որ նրանք, «սեղանի վրա դրական ոգով»³⁷, մշակել ու կիրառել են բնագիտությունից փոխառած իրականության արտացոլման մի իսկական գիտական մեթոդ։ «Դիտումի ու փորձի» վրա³⁸ հիմնված այդ մեթոդով Բալզակն ու նրա հետևորդները ձգտեցին հերոսներին միջավայրին հպատակեցնել, այսինքն՝ մարդուն, իր հոգեբանությամբ, ենթարկել շրջապատող հանգամանքների ազդեցությանը³⁹։ Ընդ որում, եթե Բալզակը նա-

34 Տե՛ս «Մուրն», 1892, № 1, էջ 127։

35 «Մուրն», 1891, № 7, էջ 922։

36 Տե՛ս «Մուրն», 1890, № 2, էջ 291, նաև 1891, № 12, էջ 1597։

37 Տե՛ս «Մուրն», 1892, № 5, էջ 747։

38 Տե՛ս «Մուրն», 1892, № 5, էջ 756, նաև 1901, № 2, էջ 1597։

39 «Մուրն», 1892, № 11, էջ 1644։

խագծեց ուղղության ընդհանուր ուղղագիծը և հաջողության հասավ գլխավորապես «միջավայրի ճիշտ նկարագրությունով»⁴⁰, ապա Յոթերը, արդեն չբավարարվելով դրանով, ուսումնասիրելով անատոմիան և ֆիզիոլոգիան, ըմբռնելով մարդկային զգացմունքների գործունեության մեխանիզմը և, որ ամենակարևորն է, «ուղեղի ֆունկցիաները», փորձում էր «նորագույն գիտական տեղեկություններն էլ մտցնել վեպի մեջ»⁴¹: Դրանով Յոթերը հիմնադրեց, իսկ Զոլան զարգացրեց «օբյեկտիվ ռոմանը»՝ նատուրալիզմի դրպրոցի բարձրագույն և օրինաչափ նվաճումը: Դրանից հետո արվեստը (գրականությունը) ձեռք բերեց գիտության ապացուցողական ուժը: Իրենց իդեալը համարելով կյանքը պատկերելն այնպես, «ինչպես կա», «ինչպես կազմակերպվել է դարերի ընթացքում», նատուրալիստները «անխնայ և անխտիր գիտնականի պես, որի համար չկա ոչ վատ, ոչ լավ, ոչ ազնիվ և ոչ ստորին իր հետազոտած առարկաների մեջ ... մտան հասարակության զանազան շերտեր և սկսեցին բրբռել նրանց»⁴²:

Արվեստի և ռեալիստական ուղղության վերաբերյալ նման հայացքների պոզիտիվիստական-նատուրալիստական բովանդակությունն ավելի քան ակնհայտ է: Հիմնվելով ճշմարիտ այն դրույթների վրա, որ արվեստն ունի սոցիալական պայմանավորվածություն և որ անհրաժեշտ է նրա բովանդակությունը հարաբերակցել արտացոլվող իրականության բովանդակության հետ, բայց այդ դրույթներն ըմբռնելով խիստ միակողմանի, մասնավորապես բացարձակացնելով ճշգրիտ գիտությունների մեթոդները և ռեալիզմի սկզբունքների միջև եղած նմանության մոմենտները, ինչպես տեսնում ենք, «Մուրեի» որոշ տեսարաններ երբեմն սխալ էին գնահատում ոչ միայն ռեալիզմը (այն նույնացնելով նատուրալիզմի հետ), այլև արվեստի յուրահատկությունը: Այս բյուրեմբոման մեջ թերևս որոշ դեր է խաղացել և այն, որ արվեստի հայ տեսարաններին լավ ծանոթ ռուսական էսթետիկական գրականության մեջ երկար ժամանակ ռեալիզմը կոչվում էր «նատուրալ դպրոց»: Այդ տեսակետից բնորոշ է ամսագրի դիրքը ռոմանտիզմի գնահատման հարցում: «Անբնական, բացառիկ տիպեր, շինծու, անբնական

40 «Մուրե», 1892, № 6, էջ 919:

41 Նույն տեղում:

42 «Մուրե», 1892, № 7—8, էջ 1220:

միջավայր, ծայրահեղ իդեալացումն լավի ու վատի, բարու ու չարի, հերոսական գործեր, բացառիկ կյանքի մթնոլորտ և վերջապես խուսափումն այն ամեն բանից, ինչ առօրյա է, բնական է»⁴³։ այսպիսին է «ռոմանտիզմի բանաձևը» ըստ Վ. Արծրունու կարծիքի, որ բաժանում էին նաև «Մուրնի» այլ հեղինակներ։ Բայց երբեք ռոմանտիզմը «շեղումն» է արվեստի «իսկական դերից» և այդ դերն է, ըստ Հ. Սաղաթեյյանի, «արտաբերել իրական սովորական կյանքը տիպական երևույթներով»⁴⁴ (ընդ որում, իր նատուրալիստական մեկնաբանությամբ), ապա ինչպե՞ս պետք է բացատրել ռոմանտիկական գրականության «անօրինական հաջողությունը» նրա ծաղկման շրջանում⁴⁵։ Փորձելով բացատրել արվեստի նատուրալիստական կոնցեպցիայի տեսակետից առնվազն պարադոքսալ այդ երևույթը, Վ. Արծրունին սահմանափակվում էր միայն ռոմանտիզմի ծագման շրջանում իշխող ոգևորությունն ու իդեալականացումը վկայակոչելով, շխարհագրավով կողմնորոշվել ոչ միայն ռոմանտիզմի ծագման պատմական օրինաչափության, այլև նրա զուտ գեղարվեստական իրավասության մեջ։ Հանուն արդարության նշենք, որ ռոմանտիզմի նկատմամբ «Մուրնի» մի շարք հեղինակների բացասական վերաբերմունքը, որ հատուկ էր XIX դարի երկրորդ կեսի հայ էսթետիկական մտքին, լրացվում էր այդ գեղարվեստական ուղղությունը առաջադիմական և հետադիմական թևերի բաժանելու պարզորոշ ձգտմամբ և առաջինի նկատմամբ ցուցաբերվող համակրանքով⁴⁶։

Նման մեկնաբանության անբավարարությունը, միակողմանիությունը դրսևորվում էր «Մուրնի» մի շարք հեղինակների վերաբերմունքի մեջ՝ որոշ ուսուցիչ գրողների նկատմամբ։ Այդ առումով բնորոշ է Վ. Արծրունու դիտողությունը Բալզակի մասին, որը, իբր. «գիշեց թագավորող գրականական ուղղությանը (այսինքն՝ ռոմանտիզմին։— Գ. Հ.), ստեղծելով բացառիկ, շեֆայիդյան անձնավորություններ»⁴⁷ և այս կամ այն միջավայրի պատկերման լու-

43 «Մուրն», 1901, № 2, էջ 168։

44 «Մուրն», 1891, № 6, էջ 777։

45 Տե՛ս «Մուրն», 1892, № 5, էջ 747։

46 Այդ մասին տե՛ս Գ. Գ. Անանյան, Գրականության տեսության մի փունի հարցեր «Մուրնում», էջ 30—31։

47 «Մուրն», 1892, № 11, էջ 1644։

սանկարչական նշտության հետ միաժամանակ այնտեղ հանկարծ «մի հսկա է կանգնեցնում», «իդեալացնում է գործող անձերին», այլ խոսքով, անում է այն, ինչ հայ տեսաբանի պատկերացումներով՝ անհամատեղելի է ռեալիզմի սկզբունքներին: Նույնքան անհամոզիչ է և Հ. Սաղաթելյանի փորձը՝ Լ. Տոլստոյի մի շարք երկերի (գրված XIX դ. 80-ական թվականներին) գեղարվեստական ներգործության ուժը բացատրելու սոսկ գեղարվեստական տաղանդի «գործողությամբ», այն բանով, որ նրան հաջողվում է տիպական հերոսների բացակայությունը, հետևաբար և նշմարտության բացակայությունը, համակշռել գործող անձանց բնավորությունները «բնական և հոգեբանական օրենքներին» համապատասխանեցնելու կարողությամբ⁴⁸: Թե ինչպես կարող է այդպիսի համապատասխանություն ձեռք բերվել կյանքի նշմարտության բացակայության պայմաններում (եթե այդ նշմարտությունն իրոք բացակայում էր Տոլստոյի տվյալ երկերում), Հ. Սաղաթելյանն ի վիճակի չէր բացատրել:

Վերոհիշյալ հայացքները իրենց յուրահատուկ արտացոլումը գտան նաև մի այնպիսի կարևոր պրոբլեմի լուծման մեջ, ինչպիսին է փոխառության հարցը: Այստեղ, ինչպես Գ. Արծրունու «Մշակը», «Մուրնի» հեղինակները հաճախ չափից դուրս խիստ էին ընտրության սկզբունքների որոշման մեջ: Հայ ընթերցողին, նշում էր Լ. Սարգսյանը Անատոլ Ֆրանսի «Էպիկուրի այգին» երկի որոշ հատվածների թարգմանության վերաբերյալ գրախոսականում, «հարկավոր են այժմ ոչ գրական ֆաղցրեղեններ, ոչ քիսկվիտներ, այլ ավելի սննդաբար և պարզ մտավոր կերակուր»⁴⁹: Ա. Արասխանյանը խիստ անբարյացակամ արտահայտվեց Թիֆլիսի հայկական թատրոնում Սարգուի «Տոսկա» պիեսի բեմադրության մասին: Նրա կարծիքով այդ պիեսը կարող է միայն «զվարճացնել», բայց ոչ «գաղափարական դաստիարակություն» տալ, որին «մեծապես կարոտ է» հայ հասարակայնությունը⁵⁰: Ինչպես իր ժամանակին Գ. Արծրունին, Արասխանյանը նույնպես դա համարում էր նախահայտյալ ու ժամանակավոր մի միջոց, որն ուժի մեջ կմնա այնքան

48 Տե՛ս «Մուրն», 1891, № 6, էջ 777:

49 «Մուրն», 1901, № 9, էջ 187:

50 «Մուրն», 1903, № 10, էջ 206:

ժամանակ, մինչև որ հայ արվեստասեր հասարակայնությունը բավականաչափ պատրաստ կլինի արվեստի ավելի «բարդ» երևույթների ընկալմանը: Նման ուտիլիտար միտումներ են դրսևորվել Պուշկինի, Բայրոնի, Գյոթեի, ինչպես նաև Բելինսկու ստեղծագործությամբ «Մուրեի» տված մի շարք գնահատականներում: Բելինսկու «էսթետիկական ֆենադատությունը», Ն. Մադաթյանի սխալ կարծիքով, իբր «սահմանափակվում էր գրական երևույթների լոկ գեղարվեստական գնահատությամբ», անտեսում էր գրականության ու կյանքի կապը⁵¹.

Արվեստի բնույթի և ռեալիստական մեթոդի էության վերաբերյալ նման սահմանափակ և միաժամանակ պատմականորեն բացատրվող պատկերացումների հետ մեկտեղ ժամանակի ընթացքում «Մուրե» ամսագրում ավելի հաճախ սկսեցին երևան գալ ավելի ճիշտ տեսական հայացքներ, որոնք համապատասխանում էին այդ շրջանի հայ արվեստի ռեալ վիճակին: Թեև ռեալիզմի նատուրալիստական մեկնաբանության հաղթահարման միտումներն սկսեցին տիրապետող դառնալ 90-ական թվականների վերջից, սակայն դրանց ձևավորումը «Մուրեում» սկսվում է դեռևս առաջին տարիներից: Ընդ որում, անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել այն հատկանշական փաստի վրա, որ նատուրալիզմի և, նատուրալիստորեն մեկնաբանված ռեալիզմի վերաբերյալ առավել կարևոր տեսական եզրակացությունները հիմնված էին գրեթե բացառապես ֆրանսիական գրականության նյութի վրա: Դրա պատճառն, ըստ երևույթին, ոչ միայն այն էր, որ այդ գրականությունը զարգացման ավելի բարձր մակարդակի էր հասել, այլև այն, որ նատուրալիզմի սկզբունքներն իրենց էությամբ ոչ մի կերպ չէին կապակցվում հայ էսթետիկական մտքի մեջ արդեն հաստատված այն սկզբունքների հետ, որոնք «Մուրե» ընդունում և աշխատում էր զարգացնել: Բացի այդ, նրանք երբեմն հենվում էին Զոլայի էսթետիկական տեսության վրա և ոչ թե երկերի օբյեկտիվ բովանդա-

⁵¹ «Մուրե», 1891, № 7—8, էջ 907—908:

կուրքան, որը հանախ չէր համընկնում այդ տեսությանը: Նատուրալիզմի պրոբլեմներին «Մուրներ» դիմում էր մեծ մասամբ ինֆորմացիոն-լուսավորական նպատակներով: «Մուրնի» հեղինակների հոգիվածներում եղած բուն նատուրալիզմի վերլուծությունն ընկալվում է (ակներևաբար, իր ժամանակին էլ ընկալվել է) որպես Եվրոպայում որոշակի գեղարվեստական ուղղության գոյության արձանագրում և բնավ ոչ որպես գեղարվեստական այնպիսի սկզբունքների համակարգի ներկայացում, որոնք հարկավոր էր ընդունել և գործնականում սպտվաստել ազգային արվեստին:

Ամսագրի տեսաբանները ռեալիստական արվեստի պաշտպանության դիրքերից մեծում էին «օրվա հրատապ հարցերի» արձանագրական-նշագրիտ արտացոլման, կյանքում գոյություն ունեցող փաստերի նկարագրության փորձերը: Բարձր գնահատելով Հ. Հովհաննիսյանի պոեզիան և այն նորությունը, որ բերել է բանաստեղծը XIX դարի հայկական արվեստի մեջ, Ա. Քալանթարը գրել է. «Պ. Հովհաննիսյանը իր գրվածքների մեջ շատ սուրյնկտիվ է. զբաղված իր անձնական զգացմունքների զարգացումով, իր սրտի, կյանքի փոփոխություններով: Եվ դա առայժմ մեր նոր բանաստեղծի շատ լավ հատկություններից մեկն է»: Դեռ ոչ հեռու անցյալում մեր «կյանքը ամաչում էր զգացմունքը հայտնելուց, աշխատում էր ամեն տեղ լինել խելոք, խորհող, մտածող, զգացմունքներ զսպող»: Ճիշտ է, դրա համար կար «շատ հարգելի և հասկանալի պատճառ», դա հասարակական կյանքի հանգամանքներն էին, որոնք պահանջում էին սակավաթիվ հասարակական գործիչներից և գրողներից հասարակական զգացմունքների և սիրած գաղափարների ընդհանուր և լուրջ արտահայտություն և ոչ առօրյա ցավ ու խնդրամի ժամանակագրություն»: Ու թեև այդ ժամանակներից հետո «հասարակության դրությունը շատ էլ չէ փոփոխված», այնուամենայնիվ այժմ այն «պահանջում է բանաստեղծից մի կողմից զգացմունքների աշխարհի ծավալում, լայնացում, մյուս կողմից իսկական ռեալություն թաքնում ու սրտաբուխ զգացմունքի, սիրտ թափանցող և վառող գաղափարների ուժգին արտահայտություն»: Եվ, որ ամենահատկանշականն է, դա բանաստեղծին բնավ չի խանգարում «լինել հասարակական շահերի շատագույն»⁵²:

Ռեալիզմի դիրքերից նատուրալիզմի դեմ մղվող պայքարն ավելի հստակ արտահայտվել է հայ հեղինակների որոշ երկերում դրսևորված նատուրալիստական տարրերի ֆենադատության մեջ: Պոռչյանի ստեղծագործության սոցիալական նշանակության կարեւորությունն ընդգծելով հանդերձ «Մուրն» ավելի ու ավելի հանախ էր կշտամբում գրողին: Տ. Հովհաննիսյանի պնդմամբ նա «չէ պատկերացնում, այլ լուսանկարում է, ... գեղարվեստական նշմարտության տեղ լոկ արձանագրություն, պրոտոկոլ և ներքին տրամաբանության տեղ՝ պատահական կապակցություն»⁵³:

Խրախուսելով ռեալիստական արվեստի ընդհանրացնող գաղափարային հատկությունը, «Մուրն» միևնույն ժամանակ ծայրահեղություն էր համարում այն երկերը, որոնց մեջ հեղինակի դիրքը, նրա անցկացրած միտումը դրսևորվում է խիստ ուղղագիծ: Այդ ծայրահեղությունը նույնպես, Ա. Քալանթարի կարծիքով, հանգեցնում է գեղարվեստականության կորստի:

Անդրադառնալով նույն հարցին Վ. Փափազյանի «Պատկերներ բուրժանայոց կյանքից» (1891 թ.) երկի առթիվ Ա. Քալանթարը նկատում էր. «Իհարկե, փառքը կամ թելադրությունը օգտավետ գործ է, որ կարող է ժամանակակից նշանակություն ունենալ. սակայն եռֆա պահանջում են, որ ընթերցողը տրամադրված լինի եռֆա լսելու, որ նա գրվածքի մեջ որոնում լինի ոչ այնքան իրականի հետ ծանոթություն, որչափ ինֆենահան լուսաբանություններ հետաքրքիր ժամանակակից խնդիրների մասին»⁵⁴: Միտումնավոր գրողը, որպեսզի մնա արվեստագետ և ոչ թե միայն «հրապարակախոս կամ ճառախոս», «պարտավոր է մյուսներին ավելի ուշադիր ըլլալու իր հղացումին և արտահայտության, իր արտադրություններու ֆոնին և ֆորմին»⁵⁵, պնդում էր Տ. Զախասյանը: Ռեալիստ բանաստեղծը, — մի այլ կապակցությամբ նշում էր Ն. Մադաթյանը, — ինչ բարոյական սկզբունքներ կամ ֆաղափական համոզմունքներ էլ ունենա, *դիտմամբ* ընթերցողի վզին չէ պիտի փաթաթե այդ սկզբունքներն ու համոզմունքները»⁵⁶: Նման դիտողություններով «Մուրնի» հեղինակները ոչ թե դժգոհում էին հայ գրողների

⁵³ «Մուրն», 1901, № 5, էջ 193:

⁵⁴ «Մուրն», 1892, № 3, էջ 446:

⁵⁵ «Մուրն», 1904, № 10, էջ 149:

⁵⁶ «Մուրն», 1892, № 1, էջ 128:

երկերի հրապարակախոսական բնույթից, այլ ձգտում, որ նրանց խոսքը, գեղարվեստականության շնորհիվ, ընթերցողի վրա ազդե-
լու մեծ ուժ ունենա:

Վ. Արծրունին վերը հիշատակված «Նատուրալիզմը և Զուլան»
իր հետազոտության մեջ. նշելով «Նատուրալիզմի հայր» Բալզակի
կողմից Նատուրալիզմի որոշ սկզբունքների խախտումը, դա բա-
ցատրում է նրանով, որ «գուցե Նատուրալիզմի հոր հանճարը թույլ
չէր տալիս նրան բանական մարդուն բոլորովին հարմարեցնել
կենդանիներին, զանց առնելով նրա հոգեկան ուժը, ինչպես աշ-
խատեցին անել մի քանի հետագա գրողներ»⁵⁷: Այստեղ դեռևս չկա
ոնալիզմի հստակ առանձնացում Նատուրալիզմից, առավել ևս՝
դրանց տիպարանական տարբերակման փորձ, բայց ուշագրավ է՝
նկատված որոշ տարբերությունը Բալզակի և Զուլայի միջև:

«Մուրե» այն հեղինակների շարքում, որոնք գրել են ոնալիզ-
մի ու Նատուրալիզմի մասին, հատուկ տեղ է գրավում Արշակ Զո-
պանյանը: Հ. Իրսենի և նրա «Յուն Դաբրիել Բորկման» պիեսի մա-
սին գրած ընդարձակ գրախոսականում Զոպանյանը ցուցաբերում
է ոչ միայն ոնալիզմի և Նատուրալիզմի ձևավորման պատմության
գերազանց իմացություն, այլև խոր ներթափանցում դրանց փիլի-
սոփայական-էսթետիկական էության մեջ, դրանց գեղարվեստական
յուրահատկության մեջ: Խոսելով «բնապաշտ վեպի» (Նատուրա-
լիզմ) մասին, Զոպանյանը արձանագրում է, որ այն «հետզհետե
հեռացած էր Բալզակի և Ֆլորբերի մեծ նամբեն և — հազվագյուտ
բացառություններով — բոլորովին ինկած էր կարճատև դիտողու-
թյան, կյանքի մանրամասնության աննշանակ ու դյուրին հավա-
ման ու նկարագրական կատարության սխալ ըմբռնումին մեջ,
որում մեծ զոհը եղավ, հակառակ իր հանճարին, նույն ինքն Զո-
լան»⁵⁸: Իսկ ո՞րն է ոնալիստական արվեստի, մասնավորապես Իր-
սենի ստեղծագործության մեջ իրականության արտացոլման յուրա-
հատկությունը. նա «իր աչքը իրականության, բարբառուն կյանքին,
շոշափելի մարդկային զանգվածներին վրա սևեռած է... իմ միակ
նպատակս, գրած է նամակի մը մեջ, յուրաքանչյուր գործովս իրա-
կանության կտոր մը ներկայացնելն է հասարակության»⁵⁹: Սա-

57 «Մուրե», 1892, № 6, էջ 918:

58 «Մուրե», 1897, № 11—12, էջ 1566:

59 Նույն տեղում, էջ 1573—1574:

կայն լինելով դրամատուրգ, և ոչ թե «հրապարակագիր մը կամ ընկերաբան», իբսենը «փոխանակ, սովորական իրապաշտենուն պես, կյանքը նույնությամբ իր արտաքին գծերովն ու գույնովն ընդօրինակելու, ինքը անոր մեջ ամենեւնե հատկանշական տարրերը կը տեսնէ և զանոնք միայն կընդլայնէ և կը լուսավորէ»։ Այդ տարրերը տեսնելով անհատի և հասարակության բարոյական-հոգևոր փոխհարաբերությունների՝ պայքարի ոլորտում՝ իբսենը, Չոպանյանի պնդմամբ, «մանրագնին նշտությամբ ուսումնասիրած բլլալով հանդերձ ընկերական նշմարիտ միջավայրեր և մարդկային նշմարիտ տիպաբաններ, ... անակնկալ ու հանդուգն ընդհարումներ կը ստեղծէ այդ տիպաբաններուն և այդ միջավայրերուն միջև, *կ'էշտակայե իսկատիպ, հզոր արտասովոր և սարկայն միշտ կարելի կ'ացայթթուենրեք»* (ընդգծումը մերն է — Գ. Հ.)։

Չոպանյանը հիշյալ հոգիվածում որոշ տուրք էր տալիս բարոյական պրոբլեմների իբսենյան կրոնա-միստիկական մեկնաբանմանը, այսինքն՝ վերջին հաշվով, մարդու հոգևոր կյանքի և արվեստի մեջ այդ կյանքի արտացոլման ոլորտում օբյեկտիվ նշմարտության սխալ ըմբռնմանը⁶⁰, և չնայած նա բավարար չափով չէր գիտակցում անհատականացման դերը ռեալիստական տիպերի ստեղծման գործում (որ միայն ռեալիզմի տվյալ շրջանի հայ տեսաբանների թերությունը չէր), այնուամենայնիվ այդ հոգիվածն անընդուն տեսլիզմի տեսության ձևավորման ու զարգացման բնագավառում մի նկատելի ուղեհիշ է XIX դարի վերջի հայ էսթետիկական մտքի պատմության մեջ։

Բայց ինչպիսի՞ն պետք է լինի կենսական նյութի և նրա ստեղծագործական տրանսֆորմացիայի, ռեալի և իդեալականի, օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի հարաբերակցությունը ռեալիստական արվեստի երկերում։ Նման հարցերի պատասխանները ցույց են տալիս, որ ամսագրի հրատարակման վերջին տարիներին տեսաբանները զարգացնում էին իր ժամանակի համար բավական հետաքրքիր հայացքներ։

Եթե, պնդում էր Ա. Արասխանյանը, մի կողմից. «կյանքը իր

⁶⁰ «Իբսեն իր աշխ առջև ունի ոչ միայն մարդկային ընկերությունը, որ արվեստագիտական արտադրություն մըն է, այլ նաև ու մանավանդ, բուն իսկ կյանքը, որ ավելի ընդարձակ է, որ խորն է ու անհատ, և տիեզերքինն է, աստված է», ասում է Չոպանյանը («Մուրճ», 1897, № 11—12, էջ 1577)։

շար ու բարիով, ապրած իրականությունը իր ավելի կամ պակաս հետաքրքիր հեղհեղումներով պետք է հեղինակին նյութ ծառայեն գեղարվեստի իր շենքը կառուցանելու և գեղեցիկ երկնելու համար», ապա, մյուս կողմից էլ նույնքան ակնհայտ է, որ «այդ նյութը այնպես պիտի կերպարանափոխվի ստեղծագործող վարպետ ձեռքի մեջ, որ դառնա անհանաչելի իր ստացած նոր փայլով, գեղեցկությամբ, այդ ևս անկասկած է, իրական կյանքից վերցրած փաստը գեղարվեստագետի գրչի տակից անցնելուց հետո այնքան պետք է հիշեցնի իր ծագումը, որքան մի գեղեցիկ արձան՝ մարմարե անձև կտորը, որքան բրուտի ամանը՝ ցեխի զանգվածը, որքան զտված ոսկին՝ հանձնալու հույս արտադրությունը»⁶¹։ Ատրպեսին հանդիմանելով, որ «չի զանազանում վեպը իրականության մեջ տեղի ունեցած անցքի մի փիչ ընդարձակ և զարդարուն նկարագրությունից», Մ. Հարությունյանը գրել է. «Վեպը որքան իրականությունը մոտ պիտի լինի, այնուամենայնիվ նա իրականություն չպիտի լինի», քանի որ նկարագրվող գործողությունները պահանջում են «անձնավորությունների» մասնակցություն, որոնք իրենք պետք է տիպ լինեն, «իսկ տիպը իրական անձնավորության չէ, այլ նույնանման մարդկանց ընդհանուր հատկությունների ամփոփում»։ «Գեղարվեստական երկը ստեղծագործության ծնունդ է», «երկունքի հետևանք է», աշխարհի ու նրա երևույթների բանաստեղծական իմաստավորման արդյունք է⁶²։ Չէ՞ որ «որքան էլ սուրբեկտիվ լինի հեղինակը, այնուամենայնիվ նրա գրվածքում անագին տեղ է բռնում կյանքի իրական նկարագիրը», և յուրաքանչյուր մարդ, ինչպիսի անհատական գծերով էլ օժտված լինի, այնուամենայնիվ կրում է շրջապատող կյանքի պայմանների ազդեցությունը, ավելին, դրանց արդյունքն է, պնդում էր նույն Մ. Հարությունյանը մի այլ տեղ։ Իսկ ստեղծագործական վերակերպավորման անհրաժեշտությունը, այլ գործոններից բացի, պայմանավորված է նրանով, որ «բացարձակ օբյեկտիվ հեղինակ չկա», և որքան էլ գրողը ցանկանա անտարբեր լինել պատկերվողի նկատմամբ, անհրաժեշտաբար «իր գրածը անց է կացնում իր հոգու միջով, որով այդ նյութին տալիս է որոշ լուսավորություն իր հոգու հատկությունների համեմատ. այնտեղ երևում է հեղինակի պարսավանքը, փառաբանու-

61 «Մարտ», 1903, № 10, էջ 202—203:

62 «Մարտ», 1900, № 1, էջ 82—83:

բյուր, ծիծաղը, արցունքը, ծաղրը և այլն»⁶³։ Եվ այդպիսի սուր-
յեկտիվությունը, որը ոչ մի ընդհանուր բան չունի կամայականու-
թյան հետ, չի խանգարում ռեալիստական երկերի հեղինակին «հա-
րազատ մնալու կյանքի երևույթներին», ծառայելու նրա նշմար-
տացի հանաչողությանը։ Շոշափելով ստեղծագործության ազատու-
թյան պրոբլեմն այն կապակցությամբ, որ պատմավեպերի հեղի-
նակները դիմում են ռեալ կենսական նյութին, Լեոն գրում էր
«կյանքի փաստերի և երևակայության մեջ ներդաշնակ համաչա-
փությունն դնելու» անհրաժեշտության մասին, ազատության
սկզբունքը «ամեն տեսակ կեղծիքների» հանգեցնելու անբույլա-
տրելիության մասին⁶⁴։

Անշուշտ արվեստի որոշ ընդհանուր օրենքների ընդունումից
էր ելնում և Վ. Նալբանդյանը, որը մեղադրում էր Ռ. ֆոն Գոթշա-
լին մյուս ծայրահեղության՝ արվեստի օրենքները վաղուց հայտնա-
գործված հայտնի կանոնների հանգեցնելու համար, մոռանալու
համար, որ որոշ առումով «հանճարը իր սեփական կանոններն է
ստեղծում»⁶⁵։ Նա նորվեգական գրող Իբսենին տարբերում էր այն
ռեալիստներից, որոնք «գուրկ ինֆուրույնությունից և լայն հորի-
զոններ ընդգրկելու ձիրքից՝ զբաղված են միայն կյանքի և բնու-
թյան ընդօրինակությամբ»⁶⁶։ Այսպես, XIX դարի 40-ական թվա-
կանների ռուսական հասարակության կյանքին նվիրված Գոգոլի
երկերի վերլուծությունը, ըստ Մ. Հարությունյանի, համոզում է, որ
բեկ «գրականությունը ծառայում է կյանքի պատկերացման, բայց
ոչ իբրև լուսանկարի գործիչ, այլ իբրև գիտակցական անհատների
միջոցով կատարված մի բան, որտեղ պիտի լինի կյանքի նիշտ
պատկերը՝ և թե այդ կյանքի պատկերը տվող անհատի հոգու
դրոշմը»⁶⁷։ Ընդսմին հեղինակի հոգու բուն հատկությունները և նրա
ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժեքի շափը ուղղակի
կախման մեջ են նրա հետաքրքրությունների մասշտաբայնությու-
նից՝ սոցիալական նշանակությունից։ «Գովասանքի արժանի է այն

63 «Մուրն», 1896, № 7—8, էջ 1006:

64 «Մուրն», 1901, № 7, էջ 262:

65 «Մուրն», 1902, № 2, էջ 112:

66 «Մուրն», 1902, № 4, էջ 145:

67 «Մուրն», 1896, № 7—8, էջ 1007:

հեղինակը, որը տալիս է մեզ գեղարվեստական ճիշտ պատկերներով կյանքը, նրան լուսավորած հասարակական լավագույն գաղափարների լույսով, ընդհանուրի շահերին ծառայելու զգացմունքներով»։ Միայն այս պահանջների պահպանմամբ, ինչպես և անհատականացման սկզբունքների շնորհիվ գրական երկը «ընդունակ կլինի ազնիվ ձգտումներ առաջացնելու, հաշակ կրթելու»⁶⁸։

Մի փոքր ավելի ուշ, մի տեսակ կարծես ընդհանրացնելով «Մուրնի» տեսաբանների վերոհիշյալ մտքերը կյանքի գեղարվեստական արտացոլման ֆունկցիաների ու յուրահատկության մասին, Կ. Կուսիկյանը հայտարարում էր, որ գրականությունը «չպետք է բավականանա կենդանագրելով իրերը և երևույթները այնպես, ինչպես նո՛րա կան, այլ ներշնչելով մտավորապես և բարոյապես բարձր կանգնած շրջանների իդեալներով՝ զինվի հասարակության առաջադիմության արգելիների դեմ»⁶⁹։

Ինչպես տեսնում ենք, «Մուրնի» տեսաբանների բոլոր հիմնական դրույթներն արվեստի ինչպես սոցիալական ֆունկցիաների, այնպես էլ էսթետիկական առանձնահատկությունների և օրինաչափությունների վերաբերյալ հիմնվում էին գրականության վրա, մի հանգամանք, որը պայմանավորված էր տվյալ ժամանակաշրջանի Հայաստանում արվեստի այդ տեսակի զարգացման համեմատաբար բարձր մակարդակով ու նրա կարևոր դերով։ Սակայն, իրավացիորեն նախապատվությունը տալով գրականությանը, «Մուրնը» պարբերաբար անդրադառնում էր և մյուս արվեստներին, առավել հաճախ քառորդին ու երաժշտությանը։ Ու թեև այս բնագավառը բնահարկված խնդիրների լայնության և ընդհանրացումների խորության տեսակետից չի կարելի համեմատել հիշյալ բնագավառի հետ, այնուամենայնիվ այստեղ էլ դրվում և յուրովի վնդվում էին տվյալ ժամանակաշրջանի արվեստի հրատապ պրոբլեմները։

Ամսագրի բառերակաճ ֆաղափականության համար ելակետ էր այն գաղափարը, որ անհրաժեշտ է ըստ ամենայնի զարգացնել ազգային ոեպերտուարը, հատկապես ժամանակակից թեմայով պիեսները որպես քառորդի դաստիարակչական դերի բարձրացման առավել գործուն միջոց։ Ընդ որում, հարկ էր լինում հաշվի նստել այն հանգամանքի հետ, որ հայկական ինֆուորույն դրամատուր-

68 Խայն տեղում։

69 «Մուրն», 1898, № 7—8, էջ 1095։

գիայի ինտենսիվ զարգացման ժամանակները՝ Սունդուկյանի ժամանակները արդեն ետևում էին մնացել: Հաշվի առնելով այդ, ինչպես նաև շատ երկրների գեղարվեստական կյանքում ստեղծված պրակտիկան՝ Ա. Արասխանյանը, ապա և «Մուրնի» մյուս հեղինակները «հայկական բեմի վերածնունդը» կապում էին դասական գրականության նաեղված նմուշների բեմականացման հետ, բատերախմբի, բեմադրության դերի ու նշանակության բարձրացման հետ⁷⁰: «Ժողովուրդը նախ և առաջ ուզում է տեսնել պիեսը և ոչ այս կամ այն դերասանի խաղը, — գրել է «Մուրնի» հեղինակներից մեկը (Vox ստորագրությամբ), — իսկ այդպիսի պայմանների մեջ ակամա առաջ է գալիս ռեժիսորի անհրաժեշտությունը, որ մեծ խնամքով պետք է վերաբերվի դեպի ամբողջությունը, այսինքն տա «առնամբը»⁷¹:

Նման պահանջների հետ մեկտեղ «Մուրնի» էջերում չէին դադարում գրական նյութի ընտրության մեջ խստության, ինչպես և դերասանների վարպետության բարձրացման կոչերը: «Բնականությունը, — նշում էր Ա. Վրույրը Պ. Աղամյանի կյանքին ու գործունեությանը նվիրված իր հետազոտության մեջ, — պետք է ներդաշնակ կերպով բեմի վրա միանա գեղարվեստական ներության հետ, այլապես բատրոնը չի հասնի իր գլխավոր նպատակին, այն է՝ ուղղել, մեղմացնել բարբեր՝ գեղարվեստորեն ներկայացնելով ճիշտ տիպեր»⁷²: Լ. Մանվելյանը, խոսելով Թիֆլիսի հայկական քատրոնում պատմական թեմաներով պիեսների բեմադրության մասին և ընդունելով դրանց դաստիարակչական նշանակությունը, հատկապես նախորդ տասնամյակում (որ, անշուշտ, պատմականության սկզբունքի դրսևորում էր), միաժամանակ իրավացիորեն նշում էր, որ միայն «հաջող դերակատարությամբ չի կարելի փրկել պիեսը», եթե կատարյալ չէ նրա գրական հիմքը, որ նոր պայմաններում «շատերին էլ գոհացում չեն տալիս մեր եղած պատմական դրամաները շնորհիվ հոգեբանական ու գեղարվեստական մեծամեծ թերությունների»: Թերություններից գլխավորը Մանվելյանը համարում էր այն, որ այդ պիեսների «գործող անձինք, որոնք կազմում են դրամայի սյունները, կենդանի մարդկանց տպավորություն

70 «Մուրն», 1889, № 6, էջ 953:

71 «Մուրն», 1901, № 4, էջ 217:

72 «Մուրն», 1891, № 10, էջ 1189:

չեն գործում»⁷³։ Նման՝ բուն քառերագիտական հարցերի ֆենո-
բյունը միաժամանակ զուգակցվում էր ռեալիզմի բնույթի ու էս-
թյան ընդհանուր տեսական հարցադրումների ֆենոբյանը։

«Մուրե» հանախ անդրադառնում էր նաև երաժշտության
խնդիրներին։ Հանդեսն ակտիվորեն աջակցում էր ազգային
երաժշտական մշակույթի զարգացմանն ուղղված ջանքերին, պար-
բերաբար տեղեկություններ էր հրապարակում հայ և անդրկովկաս-
յան կոմպոզիտորների, այդ թվում՝ ժողովրդական երաժշտական
ստեղծագործության նմուշների հավաքման ու հետազոտման ուղ-
ղությամբ Կոմիտասի, Կարա-Մուրզայի, Մ. Նկմալյանի կատարած
աշխատանքների մասին։ Հիանալով իր ժողովրդի երաժշտական
օժտվածությամբ և ճշեղով, որ լիովին մշակված չեն արևելյան
երաժշտության տեսական հիմունքները՝ Կարա-Մուրզան վատա-
հույրվում էր հայտնում, որ «կգա ժամանակ, որ նա կկատարելա-
գործվի», որ «նորան կմշակեն եվրոպացիք, որովհետև արևելյան
երաժշտության մեջ կա բավական խոր թաղված մի այնպիսի դյու-
րսկան ֆադցրություն, որ անկարելի է չը պարզվի մի օր»⁷⁴։

Այդպիսով, նախորդ շրջանի նվաճումների պանպանման հետ
մեկանգ, «Մուրե» էվոլյուցիան տանում էր դեպի արվեստի տար-
բեր պրոբլեմների միակողմանի մեկնաբանությունների հաղթահա-
րում, դեպի արվեստի յուրահատկության ավելի խոր ու ճիշտ բա-
ցատրություն։ Ինչպես տեսանք, դա արտահայտվել է մասնավորա-
պես գեղարվեստական ստեղծագործության կենսական ճեղ-
մարտության և արվեստագետի ստեղծագործական երևակայության
հարաբերակցության, արվեստի ձևավորման մեջ առաջադիմական
հասարակական իդեալների և արվեստագետի անհատական դիրքո-
րոշման դերի ու ճշանակության, այն փորձերի մեջ, որոնք
ուղղված էին ֆենադատական ռեալիզմի ավելի կատարյալ, նատու-
րալիստական շերտերից գերծ ըմբռնման մշակումը։

Էսթետիկայի հարցերում «Մուրե» հանդեսի ունեցած ընդհա-
նուր առմամբ առաջադիմական բնույթը վառ արտահայտություն է
գտել և նրա անմիջական գեղարվեստական պրակտիկայում՝ հայ-
րենական, ռուսական և արևմտաեվրոպական արվեստի առավել

73 «Մուրե», 1895, № 11, էջ 1519—1520։

74 «Մուրե», 1889, № 1, էջ 1880։

առաջավոր ներկայացուցիչների ստեղծագործության պրոպագանդայի մեջ, գրողներ, որոնք հակադրվում էին XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի անկումային, հակադեմոկրատական արվեստի գործիչներին: «Մուրներ» տպագրում և մեկնաբանում էր տվյալ շրջանի բազմաթիվ հայ արձակագիրների ու բանաստեղծների (Պ. Պոռշյանի, Ա. Շիրվանզադեի, Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի, Ղ. Աղայանի, Ա. Մատուռյանի, Ա. Իսահակյանի, Շանթի, Դ. Դեմիրճյանի, Հ. Հակոբյանի և ուրիշների) երկերը: Ամսագրի էջերում մեծ տեղ էր հատկացվում նաև ժողովրդական բանահյուսությանը, մասնավորապես «Սասունցի Դավիթ» հայկական էպոսի պրոպագանդմանը: Որոշակի տեղ էր հատկացվում և մանկական գրականությանը:

«Մուրներ» ռուս գրողներից առավել հաճախ ու սիրով տպագրում էր Պուշկինի, Լեւոնտովի, Դոբոլի, Նեկրասովի, Տուրգենևի, Սալտիկով-Շչեդրինի, Չեխովի, Տոլստոյի, Ուսպենսկու, Գարշինի գործերը: Լ. Սարգսյանը նշում է Դլեբ Ուսպենսկու երկերի հակաբուժական ուղղվածությունը, բողոքն ընդդեմ ռուսական գյուղացիության կենցաղի ու բարքերի վրա «մեղսագործ կապիտալի» այլասերող ազդեցության, ռեալիստ գրողի վառ արտահայտված դեմոկրատիզմը, որին խորք էր «արվեստն արվեստի համար» ռեալիզմի գաղափարը⁷⁵: «Մուրներ» 1902 թ. մի առաջնորդող հոդվածում, հատուկ համակրանքով էր գրում Լեսյա Ուկրաինկայի ստեղծագործության մասին, գնահատում էր նրա սերը «դեպի հայրենիք և խեղճերը, ինչ ազգությունից էլ դրանք լինեն», նշում է, որ «նրա երգը ջերմ բողոք է անարդարության դեմ և խանդավառ կոչ մի լավագույն ապագա ստեղծելու համար»⁷⁶: Հատկանշական է, որ ամսագիրը հրապարակել է ծավալուն հոդվածներ՝ նվիրված Բելիևսկուն, անդրադարձել է Դոբրոլյուբովի, Չերեշևսկու, Պիսարևի գաղափարական ժառանգությանը: «Մուրներ» անդրադարձել է նաև Մ. Գոռկու ստեղծագործությանը, բազմիցս հիացմունքով է արտահայտվել նրա պիեսների ու պատմվածքների մասին: Արտասահմանյան գրողներից ու բանաստեղծներից, բացի հիշատակվածներից, ամսագիրն անդրադարձել է Դյոբեի, Բայրոնի, Շիլլերի, Պետեֆի ստեղծագործությանը:

⁷⁵ «Մուրներ», 1902, № 3, էջ 191:

⁷⁶ «Մուրներ», 1902, № 10, էջ 222:

«Մուրճը» հաճախ է ներկայացրել նաև վրացական գրականության դասականների՝ Շ. Ռուսթավելու, Ի. Ճավնավաձեի, Ա. Մերեքելու, Ա. Ղազրեզու և ուրիշների երկերը: Խստիվ բնագատելով հայերի և վրացիների միջև թշնամություն և անվստահություն սերմանելու ուղղությամբ ռեակցիոն շրջանների փորձերը՝ Մ. Նավասարդյանը գրել է, որ վրաց ազգը «ինչպես հին դարերում, ունի և ներկայումս ծաղկող գրականություն արժանի լուրջ ուշադրության և համակրանքի», նա գոհունակությամբ էր նշում իսկական բարեկամության դրսևորումը երկու եղբայրական ժողովուրդների միջև⁷⁷: «Մուրճի» անվիճելի ծառայությունների շարքը պետք է դասել և այն, որ նա հրապարակել է աղբյուրաբանական գրականության մի շարք լավագույն նմուշներ, մասնավորապես Ն. Նարիմանովի «Բահադր և Սոնա» պատմվածքը Վ. Փափագյանի թարգմանությամբ:

«Մուրճ» ամսագիրը, որն իր գոյությունն ավարտեց ռուսական առաջին հեղափոխությանը հաջորդած ռեակցիայի տարիներին (1907), անկասկած պատմականորեն դրական դեր է խաղացել մինչև սովետական շրջանի հայ հասարակական ու էսթետիկական մտքի զարգացման գործում:

⁷⁷ Տե՛ս «Մուրճ», 1893, № 9, էջ 1409: Նաև Հ. Բալթաճյան, Վրաց գրականությունը «Մուրճ» ամսագրում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1974, № (22):