

Խ. Մ. ԳՅՈՒԼՆԱԶԱՐՅԱՆ

ԱՅ ԲՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՄԻՏԲԸ
1920-ԱՅԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

Х. М. ГЮЛЬНАЗАРЯН

АРМЯНСКАЯ КРИТИЧЕСКАЯ
МЫСЛЬ
1920-х ГОДОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1971

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵԳՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Խ. Մ. ԳՅՈՒԼՆԱԶԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ
ՄԻՏՔԸ
1920-ԱՎԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

A 46195



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1971

ժամանակի թաղարական-հասարակական բարձր իրավիճակի ֆոնի վրա հեղինակը ըննում է սովետահայ գրաթնագատությունների ծագման ու զարգացման պրոցեսը, ինչպես նաև պրոբլեմները, որոնք համընդհանուր էին սովետական բոլոր ժողովուրդներին մշակույթի մեջ, այնպես էլ նրանք, որոնք պաշտանավորված էին հայ իրականության առանձնահատկություններով:

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

1953 թվականից հետո, երբ դրվեց սովետական տարիների մշակութային արժեքների վերագնահատման հարցը, և առաջին լուրջ փորձերն արվեցին մարքսիստական մեթոդոլոգիայով վերլուծելու հանիբալի դատապարտված մի շարք գրողների ժառանգությունը, հնարավոր եղավ գրել սովետական գրականության պատմության քիչ թե շատ ընդհանրական կոչու: Լույս տեսան «Ռուսական սովետական գրականության պատմության ակնարկները» երկու հատորով (1954—1955). ապա հաս ուսական սովետական գրականության եռահատոր պատմությունը (1958—1961): Դրանց մեջ, երկարատև ընդմիջումից հետո, խոսք բացվեց ժամանակի գրաքննադատության մասին՝ որպես գեղարվեստական գրականության զարգացման ընթացքի կարևոր գործոն:

Նույն ժամանակ տպագրվեց Վ. Ի. Իվանովի «Սովետական գրականության գաղափարական միասնությանն ձևավորումը 1917—1932 թթ.» գիրքը (1960 թ. երկրորդ հրատարակություն), որը նպատակ ուներ ամենաընդհանուր գծերով բնութագրելու 1917—1932 թվականների գրական խմբավորումները՝ հենվելով հրահեց պլաթֆորմների, դեկլարացիաների, ծրագրային փաստաթղթերի ու այդ խմբավորումներին մասնակցած գրողների հետագա խոստովանությունների ու ասույթների վրա:

Այս գրքում, հատկապես նրա «Կուսակցության պայքարը 1917—1932 թվականներին հանուն գրականությանն կոմունիստական գաղափարայնության» և «20-ական թվականների գրականության գաղափարական-թեմատիկ հարցերի ընդհանուր բնութա-

գիրք» գլուխներում, հեղինակը մեկնաբանում է գրականության հարցերին նվիրված կուսակցական փաստաթղթերը, Կենտրոնական կոմիտեի որոշումները, դիրեկտիվներն ու ցուցումները, որոնցով ղեկավարվել է սովետական գրականությունը:

Սակայն ո՛չ «Ռուսական սովետական գրականության» պատմության» մեջ և ո՛չ էլ Իվանովի գրքում ընթերցողը չի կարող գտնել 1920-ական թվականների ռուսական գրաքննադատության քիչ թե շատ հանգամանալից վերլուծություն: Եռահատոր պատմության առաջին գրքում Լ. Ի. Տիմոֆեևի «Ներածության» մեջ քիչ տեղ է հատկացված ժամանակի գրաքննադատությանը: Իսկ Իվանովը վերցնում է հարցի մի մասը միայն, քննում է ժամանակի գրական խմբակցությունների պլատֆորմները:

Եթե Լ. Ի. Տիմոֆեևը, շատ դեպքերում մասնավոր ուշադրություն չդարձնելով գրական խմբակցությունների հալտարարություններին, գրականության զարգացման ընթացքը բնութագրում է գրական նյութի օբյեկտիվ արժեքի տեսակետից և գրական խմբակցությունները դիտում որպես զարգացման մեկ ընդհանուր պրոցեսի տարբեր օղակներ, եթե նա, մատնանշելով տարբեր խմբակցությունների պլատֆորմների խոտելի կողմերը, դրանք հակված է բացատրել ժամանակի բարդ հարցերում հեղափոխությանը նվիրված շատ ու շատ գրողների կողմնորոշվելու կարողության պակասով, Արևմուտքի գրական ուղղությունների ազդեցությանը, երիտասարդ, էսթետիկական հարցերում հաճախ անհարակ գործիչների սխալականությանը, ապա Վ. Ի. Իվանովը գրական խմբակցություններում ավելի շատ է տեսնում բուրժուական դեկադենտական խորթ ուղղությունների ազդեցությունը, ավելի շատ է զբաղվում այն հարցերով, թե հեղափոխությունից նեղացած որ հասարակական խալի դիտավորությունն է թաքնված այն կամ այն գրական խմբակցության պլատֆորմի տողերում, պլատֆորմներ, որոնք նա դիտում է որպես շատ ավելի քաղաքական, քան գրական ծրագրեր:

Այս երկու տարբեր մոտեցումները, բնականաբար, տարբեր եզրահանգումների են հասցնում: Տիմոֆեևը գրեթե բոլոր խմբակցությունների գրողներին դիտում է որպես սովետական գրականության ստեղծմանը նախանձախնդիր հեղափոխական ուսման-

տիկներ, որոնողներ, որոնց համար ընդհանուրը նոր արվեստի ստեղծման պահանջն էր, որոնք այս հարցում միմյանց հետ լռելյալն համաձայնելով, տարաձայնում էին ճանապարհների ընտրության հարցում: Գրական խմբակցությունները Տիմոֆեևը դիտում է որպես նպատակային տեսակետից ստույգ տեղեկեցների օջախներ և դրանց հարած գրողների հաջողությունները բացատրում բուն այդ խմբակցությունների պլատֆորմներում եղած լուսավոր մոմենտներով:

Իվանովն, ընդհակառակը, գրական խմբակցությունները (սրելով դրանց պլատֆորմների ստվերոտ կողմերը) առավելապես դիտում է որպես խոչընդոտներ սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության զարգացման ճանապարհին, թերագնահատում այդ խմբակցությունների կատարած դերը, ընդգծում հակառակ պարագան՝ երբ այդ խմբակցությունները, կտրված ռեալ իրականությունից, կորցնում են ստաջընթացի հեռանկարները, և հարկ է լինում, որ կուսակցությունն ու կառավարությունը միջամտեն դրանց գործերին: Այդ պատճառով ստացվում է բավականաչափ դյուրաբեկ մի տեսակետ, թե բոլոր տաղանդավոր գրքերը ստեղծվել են ոչ միայն խմբակցություններից դուրս, ալև հակառակ դրանց պլատֆորմներին, թե գրողների էսթետիկական հասկացողություններն ու պրակտիկ գրական գործը միշտ տրամագծորեն հակառակ են եղել միմյանց:

«20-ական թվականների խմբակցությունների էսթետիկական պլատֆորմների ու դեկլարացիաների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ միայն դրանց սխալները հաղթահարելով գրողները կարող էին դուրս գալ, և դուրս եկան, սոցիալիստական ռեալիզմի լայն ճանապարհը: Հետևապես այդ գրողների փառքը խմբակցությունների ծառայությունը չէ, ընդհակառակն է եղել, խմբակցությունների էսթետիկական սահմանումները հաճախ արգելակել են այս կամ այն գրողի ստեղծագործական զարգացումը»:

Սակայն, բանն այն չէ, որ միակողմանիորեն քննելով գրական խմբակցությունների դեկլարացիաներն ու պլատֆորմները,

¹ В. Иванов, Формирование идейного единства советской литературы, 1917—1932, Гос. изд. художественной литературы, М., 1960, стр. 67.

Իվանովը, ի վերջո, հանգում է մի շարք վիճելի եզրակացությունների, սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության ձևավորումը ժամանակագրական ստումով, փաստորեն, հետաձգում մինչև 1932 թ. հալտնի որոշումը: Բանն այն չէ, որ նրա գրքում գրողների ստեղծագործությունը կտրվում է նրանց քաղաքացիական գործունեությունից, գրական պրակտիկան հակադրվում նրանց իսկ տեսական պատրաստությանը: Վերջապես, բանն այն չէ, որ ալյուտել խաթարվում է հարցի պատմականությունը (ИСТОРИЗМ), քանի որ որքան էլ պլատֆորմների ու դեկլարացիաների տողամիջում հեղինակն աշխատում է տեսնել կոնկրետ հասարակական խավերի գաղափարները, այնուամենայնիվ, դեկլարացիաները կտրելով գրական բուն պրոցեսից, դրանց մեկնաբանությունների մեջ դնում է բավականաչափ շատ ֆորմալ տրամաբանություն: Կարևորն այն է, որ Իվանովի գիրքն առաջին փորձերից մեկն է խորամուխ լինելու գրական խմբակցությունների գնահատման հարցերում², հավաքելու, գնահատելու հսկայական նյութը, միայնացից տարանջատելու 1920-ական թվականների խմբավորումները, և, որպես այդպիսին, արժանի է ուշադրության: Եվ միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու հատկապես այդ գիրքը տեղիք տվեց մի արդյունավետ բանավեճի «Вопросы литературы» ամսագրի էջերում:

1961 թվականի 9-րդ համարում ամսագրի խմբագրությունը տպագրեց այդ բանավեճի նյութերը: Բանավեճին մասնակցեցին ռուս անվանի գրականագետները՝ բացի Վ. Ի. Իվանովից և Լ. Ի. Տիմոֆեևից, որոնք կանգնած էին երկու բանավիճող կողմերի կենտրոններում, նաև Վ. Պերցովը, Բ. Սուչկովը, Բ. Ռյուրիկովը, Լ. Լազարևը, Ա. Միտչենկոն, Ա. Դեմենտևը, Ա. Մակարովը, Ա. Բուշմինը, Վ. Շչերբինան, Լ. Նովիչենկոն:

Բանավեճի մեջ կարևորը Վ. Իվանովի վիճելի պնդումների կամ Լ. Տիմոֆեևի թերացումների բացահայտումը չէր և ոչ իսկ

² Բնե հեղինակը նեղացնում է իր ուսումնասիրության շրջանակները դրելով. «Մենք մեր խնդիրը չենք համարում այս կամ այն խմբակցության արտագրանի համակոյմանի վերլուծությունը: Ինչպես բազմիցս նշվել է, մեր նպատակն է բրննել խմբակցությունների պլատֆորմներն ու դեկլարացիաները և ցույց տալ դրանց մի շարք սխալ դրույթների վնասակարությունը» (տե՛ս նշված գիրքը, էջ 156):

1920-ական թվականների գրական պրոցեսի նկատմամբ երկու հեղինակների տարբեր մոտեցումների խնդիրը: Կարևորն այն էր, որ բանավեճը ցույց տվեց սուաջատրված պրոբլեմների մատրսիստական ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը: Այս խնաստով բանավեճը էական արդյունքներից մեկը սովետական գրաքննադատության պատմությունն ստեղծելու պահանջն էր, որ ողղակի կամ անուղղակի հնչեց բոլոր երույթներում (Լ. Հազարեք հենց այդպես էլ վերնագրել է իր ելույթը՝ «*Нужна история критики*») և որպես հատուկ կետ մտավ խմբագրության ծրագրային ամփոփման մեջ:

«Սովետական գրականության հետագա ուսումնասիրությունն սուաջատրում է, որպես մեկը ամենաանհետաձգելի խնդիրներից, սովետական քննադատության և ժուռնալիստիկայի պատմությանը վերաբերող աշխատությունների ստեղծումը: Փորձը ցույց տվեց, թե որքան դժվար է հետագծել գեղագիտական որոնումների և վեճերի անցած ուղին՝ առանց վերլուծելու էսթետիկական մտքի զարգացումը, գրականագիտությունը, առանց բացահայտելու, թե ինչպիսին է եղել գրական քննադատության ազդեցությունը արվեստի վրա»³:

Այս պահանջը լիովին վերաբերում է նաև մեզ: 1920-ական թվականներին մեզանում ևս եղել են գրական տարբեր խմբակցություններ, տպագրվել են տարբեր պարբերականներ, որոնցում քննադատական ու գրականագիտական հոդվածներով հանդես են եկել հին ու նոր սերնդի բազմաթիվ գործիչներ՝ Ա. Մյասնիկյան, Ա. Սոսովյան, Ա. Կարինյան, Ա. Հովհաննիսյան, Գ. Մակինցյան,

³ „Вопросы литературы“, 1951, № 9, стр. 97. Հարկ է նշել, որ վերջին տարիներն այս արդարացի պահանջը լայն արձագանք է գտել առև գրականագիտության մեջ: 1920-ական թվականների քննադատությանն այս կամ այն չափով լուսարանվել է Ա. Դեմենտևի, Ի. Բասիկիչի, Ա. Արաջոյանովի և մի քանի այլ հեղինակների աշխատություններում, ինչպես նաև „Очерки истории русской советской журналистики 1917—1932 гг.“ (М., „Наука“, 1966) գրքում: Առաջին փորձերն են արվում գրելու 1920-ական թվականների քննադատության պատմության ընդհանուր կարգը: Դրանցից մեկն է Լ. Ա. Կրոչինսկայայի „Борьба за теоретические основы советской литературной критики (1917—1932 гг.)“ աշխատությունը (Свердловск, 1967):

Յ. Խանգադյան, Հ. Սուրխաթյան, Ա. Տերտերյան, Թ. Ավդալբեգյան, Տ. Հախումյան, Դ. Տեր-Սիմոնյան, Գ. Վանանդեցի, Ն. Դաբալյան և ուրիշներ: Վերջապես իրենք գրողները՝ Ե. Չարենցը, Հ. Հակոբյանը, Գ. Աբովը, Վշտունին, Ն. Զարյանը, Վ. Թորոպենցը, Ալազանը...

Այս և ուրիշ գործիչների ջանքերով 1920-ական թվականներին ստեղծվել է գրականագիտական ու գրաքննադատական հրավալական ժառանգություն, որ կարոտ է լուրջ ու հանգամանալից ուսումնասիրության¹:

«Հայ քննադատական միտքը 1920-ական թվականներին» աշխատությունը նպատակ ունի ինչ-որ չափով լրացնելու այդ թերին:

¹ Այս բնագավառում միակ ուշադրավ փաստը, ինքես. այն շատ համառոտ ախնարին է, որ տրվեց «Սովետահայ դրականության պատմութեան» տոաջին հատորում (Երևան, 1960):

Գ Լ Ո Ւ Խ Ա Ռ Ե Ա Ջ Ի Ն

ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ
ՏԵՆԴԵՆՑՆԵՐԸ

Քսանական թվականների գրականությունը նոր էպոխայի սկզբնավորման գրականություն է. որպես այդպիսին, նա ունի իր ուրույն գծերը և առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում սովետահայ գրականության զարգացման պատմության մեջ: Որքան էլ ցավագին ղրղզագներով, համեմայն դեպս այդ տարիներին են ձևավորվել սոցիալիստական ռեալիզմի հիմնական սկզբունքները, թեև դրանց արմատները կային արդեն քսաներորդ դարի սկզբին, հեղափոխական գրականության մեջ: Այս իմաստով անհնարին է խոսել սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մասին, առանց ծանոթանալու սովետական գրականության այգաբացի գոնե հիմնական տենդենցներին:

Քսանական թվականների գրականության մեջ էսթետիկայի հարցերն աղերսվում էին գրական քաղաքականությանը, լայնանում, դառնում հասարակության զարգացման ճանապարհների համար մղվող պայքարի հարցեր: Ահա թե ինչու ուրիշ ոչ մի էտապում ներգրական պայքարն այնպիսի սուր բնույթ չի կրել, որքան սովետական կյանքի առաջին տարիներին և երբեք գեղարվեստն ու գրականությունը հարուստ չեն եղել այնպիսի որոնումներով, որպիսիք նկատված են այդ տարիների գեղարվեստի ու գրականության մեջ: Ավելին, այդ որոնումների արդյունքները կարող են նույնիսկ անակնկալ, տարօրինակ թվալ այժմ, տարիների հեռվից,

բոլոր նրանց համար, ովքեր գրականությունը բնում են առանց հիմնական պայմանի՝ պատմականության, ովքեր հակված են զարգացման բոլոր ելեէջները բացատրելու սոսկ այս կամ այն գրողի անհատականությամբ:

Խառնվածքի, գրողի տաղանդի, նրա ցանկությունների հարցն այստեղ առաջնային չէ, թեև դա ևս իր դերն ունի: Այստեղ շատ ավելի կարևորը իրականության պահանջն է, «սոցիալական պատվերը», որ հիմնական պայման է բոլոր դարերի գրականության համար և որ այնքան դիպուկ ձևակերպել է բանաստեղծը.

Թե ուզում ես երգդ լսեն՝

Ժամանակի շունչը դարձիր...

Գ. Վ. Պլեխանովը «XVIII դարի ֆրանսիական գրամատիկական գրականությունն ու նկարչությունը սոցիոլոգիայի տեսակետից» հանրաճանաչ աշխատության մեջ նպատակ է դնում պարզել, «թե ինչպե՞ս անդրադարձավ հեղափոխական կատաստրոֆը (խոսքը ֆրանսիական մեծ հեղափոխության մասին է) ժամանակակիցների էսթետիկական բմբռնումների վրա»:

Հարցի այսպիսի դրվածքն իսկ հուշում է գեղագիտության բնագավառում պատմական հայացքի անհրաժեշտությունը, մասնավորապես, երբ խոսքը վերաբերում է բախտորոշ իրադարձությունների էպոխաներին: Ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը, բնականաբար, հսկայական տեղաշարժեր պիտի առաջացներ էսթետիկայի բմբռնման բնագավառում: Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ «ժամանակի իդեալները բաղաբաղուց պահանջում էին այնպիսի լարված ու անընդհատ աշխատանք հօգուտ ընդհանուրի, որ էսթետիկական պահանջներն բստինքյան չէին կարող մեծ տեղ բռնել նրա կարևոր կարիքների ընդհանուր գոմարի մեջ: Այդ մեծ դարաշրջանի բաղաբաղին ամենից ավելի հիանում էր գործողության պոեզիայով, ֆալսապիստական ստեղծագործության գեղեցկությամբ: Եվ այդ հանգամանքը հերեմն բավական յուրօրինակ բնույթ էր տալիս ֆրանսիական «հայրենասերների» էսթետիկական դատողություններին»¹:

¹ Գ. Վ. Պլեխանով, Գեղարվեստ և գրականություն, Հայպետհրատ, 1949, էջ 129 (ընդգծումը հեղինակին է—Խ. Գ.):

նորոտակովել էին արիստոկրատական կարգն ու բարքը, բարոյականութեան արիստոկրատական նորմերը ոչ միայն այլեւ չէին կարող բավարարել, այլեւ դիտվում էին որպէս անհատի, հանրապետութեան քաղաքացու քաղաքական-հասարակական ազատութեան կապանք: Ամեն բան, որ հիշեցնում էր հին, անիծելի ժամանակները, կրքոտորեն մերժվում էր ոչ միայն արվեստի, այլեւ անգամ առտնին կենցաղի մեջ: «Պայքարը արիստոկրատիայի դեմ, որ այժմ հասել էր իր ծայրահեղ լարվածութեանը, ատելութուն է հարուցում դեպի արիստոկրատական բոլոր ճաշակներն ու ավանդութիւնները: 1790 թվականի հունվարին «La cranique de Paris» («Փարիզյան խրոնիկա») ժուռնալը գրում է. «Մեր բոլոր վայելուչ սովորութիւնները, մեր ամբողջ քաղաքավարութիւնը, մեր հարգանքի, նվիրվածութեան, հնազանդութեան փոխադարձ ալտահայտութիւնները. պետք է դուրս շարտվեն մեր լեզվից: Այդ բոլորը չափազանց շատ է հիշեցնում հին կարգը»²:

Պլեխանովը փաստեր է բերում այն մասին, թէ ինչպէս մարդիկ տառապում էին «արիստոկրատական» կոստյում հանգնելու պատճառով: «Կոստյումի հարցն այն ժամանակ դարձավ խզճի հարց»,— վկայում է Պլեխանովը: 1793 թվականին «Հավասարութեան համբավաբեր» ժուռնալը ամօթանք էր տալիս բոլոր նրանց, ովքեր երկուական կոստյում ունեն, մինչդեռ հանրապետութիւնը պաշտպանող դինվորները կիսամերկ են: Նույն ժամանակ կոնվենտը հրահանգում է հրաժարվել արիստոկրատական «դուքից», որովհետեւ. «Միմյանց դու ասելով մենք խորտակում ենք լպիրշութեան ու բռնութեան հին սիստեմը»—ինչպէս գրված էր քաղաքացի Շալէի կոնվենտին ներկայացրած քաղաքավարութեան կանոնների մասին տրակտատում:

Սրանք դասակարգային սուր պայքարի արտահայտման ձևերն էին կենցաղում, իսկ ինչպէ՞ս էր վիճակը էսթետիկայի բնագավառում:

«Բարբերի նման վիճակում,—գրում է Պլեխանովը,—միանգամայն հասկանալի է, որ արվեստը արիստոկրատական շրջանի

² Նույն տեղում, էջ 126:

բոլոր հին էսթետիկական ավանդույթները ժխտելու մեջ հասնի ծայրահեղ աստիճանի»³։

Անցյալի արվեստի բովանդակության կրքոտ ժխտումն իր հետ բերում է նաև ձևի, արվեստի գեղագիտության մերժում։ Թատրոնում ինչ-որ չափով ջնջվում է հանդիսատեսի ու բեմահարթակի միջև եղած միջնորմը։ Ինչպես վկայում է Գոնկուրը, «Հաղթանակած ազատությունը կամ տապալված բռնապետությունը» բնութագրական վերնագրով դրամայի ներկայացումներին մասնակցում էր ողջ հանդիսասարհը՝ հոտնկայս երգելով «Արիստոկրատներ դուք պարտված եք» երգը։ Նոր թատրոնի դերասանները «ծաղրում են հին ժամանակի դերասանների փրուն շարժումները և իրենք իրենց պաշտում են չափազանց ազատ, մտնում են լուսամուտից, փոխանակ դռնից մտնելու և այլն»⁴։

Քանդակագործության ասպարեզում կոնվենտում նստած «քաղաքացիներին» զրդուում էր անզամ այն փաստը, որ մարդիկ հեղափոխական իրադարձությունների օրերին «ժամանակ են վատնում» արձանագործությամբ զբաղվելու համար։ Ճարտարապետության մեջ պնդողներ կային, «թե բոլոր շենքերը պետք է լինեն պարզ, ինչպես քաղաքացու առաքինությունը։ Ավելորդ զարդեր հարկավոր չեն։ Երկրաչափությունը պետք է վերածնի արվեստը»⁵։

Ժխտման այս կիրքը արդյունք էր հաստատման կարևորության, ծնունդը նոր ժամանակների գեղագիտական պահանջի, որն, իհարկե, չէր կարող դեռևս այնքան բյուրեղացած լինել, որքան իր արտադրյալը՝ ժխտման տենդենցը։ Միանգամայն ճշմարիտ է Պլեխանովի դիտողությունը.

«Բայց շատ անիրավացի կլիներ նա, ով դրանց հիման վրա մձուեր, թե հեղափոխության շրջանը բոլորովին աննպաստ էր արվեստի զարգացման համար։ Կրկնում ենք, դաժան պայքարը, որ մղվում էր այն ժամանակ ոչ միայն «սահմանի վրա», այլև ամբողջ ֆրանսիական հողի վրա ծայրից ծայր, շատ քիչ ժամանակ

³ Գ. Վ. Պլեխանով, Դեղարվեստ և գրականություն, էջ 128։

⁴ Նույն տեղում, էջ 129։

⁵ Նույն տեղում, էջ 130։

էր տալիս քաղաքացիներին հանդիստ կերպով արվեստով զբաղվելու համար: Բայց նա բնավ չխեղդեց ժողովրդի էսթետիկական պահանջները, բոլորովին հակառակը: Հասարակական այն մեծ շարժումը, որ ժողովրդին տվեց իր արժանապատվության պարզ գիտակցությունը, ուժեղ, շտեմնված զարկ տվեց այդ պահանջների զարգացմանը: Դրանում համոզվելու համար բավական է անցնել Փարիզի «Musée Carnavalet»-ն («Կառնավալի թանգարան»): Հեղափոխության ժամանակը պատկերող այդ հետաքրքրական թանգարանի կոլեկցիաներն անհերքելիորեն ապացուցում են, որ արվեստը «սանկյունաքանդակ» դառնալով՝ ամենևին չմեռավ և չզոգարեց արվեստ լինելուց, այլ սողորվեց բոլորովին նոր ոգով: Ինչպես այն ժամանակվա ֆրանսիական «հայրենասերների» առաքինությունը (vertu) առավելապես փառափախան առաքինություն էր, այնպես էլ նրա արվեստը առավելապես փառափախան արվեստ էր»⁶:

Մեզ օգտակար է թվում Պլեխանովի բերած իրավիճակի համեմատությունն այն իրավիճակի հետ, որ ստեղծվեց Հոկտեմբերյան հեղափոխության ընթացքի և հաղթանակի ժամանակ: Սոցիալական մեծ հեղաբեկումը, որում դասակարգային պայքարի բարեկազմների երկու կողմերում էին մի կողմից քսաներորդ դարի ամենաառաջադեմ դասակարգը՝ պրոլետարիատը իր դաշնակցի՝ աշխատավոր գյուղացիության, մյուս կողմից՝ պատմական զարգացման նոր ժամանակաշրջանում հետադիմական ուժ դարձած բուրժուազիան, հասարակական բարոյականության նորմերի առումով համանման իրավիճակ էր ստեղծել երբեմնի ռուսական կայսրության անծայրածիր տերիտորիայում: Որքան էլ Հոկտեմբերյան հեղափոխության առաջադրած հարցերն այլ էին, որքան էլ ակնհայտ էր, որ սոցիալիստական հեղափոխության հաղթանակը նշանավորվում է ֆրանսիական հեղափոխությանը հաջորդած բուրժուական հասարակարգից տարբեր հասարակական կարգի (ուրեմն և հասարակական իդեալների) հաստատմամբ, այնուամենայնիվ, նմանություններ կային մասնավորապես հին կարգի էթիկական և գեղագիտական նորմերի

⁶ Գ. Վ. Պլեխանով, Գեղարվեստ և գրականություն, էջ 130—131 (ընդգծումները հեղինակին են—Խ. Գ.):

գնահատման ու գաղափարական պայքարի մեթոդների մեջ: Հատկապես հին էթիկայի ու գեղագիտության ժխտման կիրքը նույնն էր, կիրք, որ, ինչպես առաջին դեպքում, պայմանավորվում էր նորի հաստատման հեղափոխական ձգտումով: Եթե կենցաղի մեջ մերժվում էր կոստյումն ու փողկապը հօգուտ բանվորական արտահագուստի և թեթօժիք բլուզների, եթե «լենկեր»-ը փոխարինում էր ռուսական «сударь» և հայկական «պարոն» բառերին, ապա դա այն պատճառով, որ ինչպես ֆրանսիական հեղափոխության էպոխայում, ձեռք դիտվում էր որպես էություն, որպես հին, ատելի բովանդակություն: Եթե ձախ ֆուտուրիստները, «Կոմունայի արվեստ» թերթը, «Արվեստի դեհնած» գեկլարացիան ծառանում էին այն ամենի դեմ, ինչ ստեղծվել էր նախկինում, եթե Մայակովսկին պահանջում էր գեղակահարության պատի մոտ բերել Ռասսոբլիին և հին արվեստի ողջ «գեներալիտետը», ապա դարձյալ այն պատճառով, որովհետև հնի ժխտման կիրքն ըստինքյան համազոր էր նորի ստեղծման անկաշառ ձգտմանը ու դրա արտահայտությունն էր:

Այս առումով նույնն էր իրավիճակը Հայաստանում: Օրինաչափ էր ժամանակի մեծագույն բանաստեղծի «պատկերամարտը» անցյալի արվեստի «գեներալիտետի» դեմ: Նորի հաստատման խանդից էր ծնվում հնի ժխտման նրա պաթոսը, որ միաժամանակ հոգեկան տվյալների աղբյուր էր նրա համար: Գիշերները Տերյան կարդացող, ցերեկները Տերյանին այսպանող Չարենցը, Մայակովսկունման, կանգնում էր ինքն իր կոկորդին, նա ոչ այնքան ժառող էր, որքան ղոհաբերող, մարդ, որ հրին էր հանձնում հոգու թանկագին գանձերը հանուն նոր, ավելի թանկագին նպատակի, հրին էր հանձնում ապրելով խոր ողբերգություն: Այս տեսակետից այդ տարիների Չարենցը ամենաողբերգական կերպարն է հայ իրականության մեջ և նրա ստեղծագործությունը, մասնավորապես «Երկիր նաիրի»-ն մեկնաբանելիս չի կարելի մոռանալ հիշյալ հանգամանքը:

Ինչպես ֆրանսիական հեղափոխությանը հաջորդող տարիներին, այնպես էլ Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից հետո ժխտման կիրքը «բնավ չխեղդեց ժողովրդի էսթետիկական պահանջները, բոլորովին հակառակը: Հասարակական այն մեծ շարժումը, որը ժողովրդին տվեց իր արժանապատվության պարզ

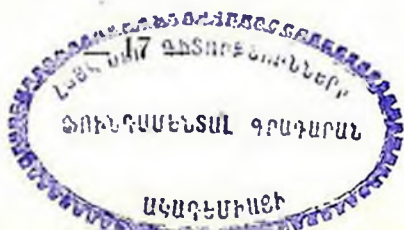
գիտակցութիւնը, ուժեղ, շտեմնված դարի տվեց այդ պահանջների դարգացմանը»։ Դրա ապացույցը Հոկտեմբերյան հեղափոխութեան էպոխայի և հեղափոխութեանը հաջորդող տարիների մեր գրական-նութիւնն ու արվեստն է՝ հագեցած քաղաքացիական հզոր պայթու-սով, ուսմանտիկ ոգեւորութեամբ, որ այդ տարիներին գրական երանգ էր՝ միանգամայն համապատասխան ժամանակի ոգուն։

Հասկանալի է, որ երկու էպոխաների մեր համեմատութիւնը չի հանգում դրանց նույնութեան դադափարին ո՛չ հասարակական օրէկիտիւլի և ո՛չ էլ էթիկայի ու էսթետիկայի բնագավառում։ Հասարակական դարգացման նոր ժամանակաշրջանը նշանավորվում էր նոր հեղափոխական դասակարգի՝ պրոլետարիատի պահանջների ուժով փաստով։ Տարբերութիւնները խորսխվում էին սոցիալական նոր հարաբերութիւնների վրա, արտադրամիջոցների ու արտադրահարաբերութիւնների, աշխատանքի ու դրա շահագործման, մասնավոր սեփականութեան հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի, էթիկայում՝ խղճի ու բարոյականութեան նկատմամբ բռնելիք դիրքի, մի խոսքով՝ դասակարգայնորեն տարբեր ծրագրերի վրա։

Շատ կարեւոր տարբերիչ գծերից մեկն էլ քաղաքական բյուրեղացած կազմակերպութեան՝ կոմունիստական կուսակցութեան առկայութեան փաստն էր Հոկտեմբերյան հեղափոխութեան էպոխայում։ Այս պայմաններում, նորի հաստատման ձգտումով բացատրելով, անցյալի էթիկական ու էսթետիկական նորմերի ժխտումը, դրա ծայրահեղութիւնները. կոնվենտում օրինականացվող օրենքներ չէին կարող դառնալ։

* * *

Քսանական թվականները բնորոշ են պոեզիայի բուն տեղաշարժերով։ «Պոեզիայի դարաշրջան» — այսպիսին են սովետական կյանքի առաջին տարիները։ Սրա պատճառները խորն են ու բազմազան։ Դրանց մեջ կարեւոր են և՛ հասարակական-քաղաքական սիստեմի հեղաբեկման փաստը, որը բոլոր գեպքերում բանաստեղծական աննախընթաց ոգեւորութիւն է ծնում, և՛ բանաստեղծական ժանրերի արտակարգ օպերատիվութիւնը, դրանց համոզական



ներգործունեությունը, և՛ կարճ ժամանակում շատ բան անելու, շատ բան ասելու ձգտումն ու կարելիությունը:

Բայց բոլոր պատճառներից ամենահիմնականը թերևս այն է, որ պոեզիան ավելի մեծ հնարավորություն է տալիս խոսելու ընդհանուրի, «վերացական» կատեգորիաների, մարդկանց ներաշխարհի վրա կյանքի երևույթների թողած առաջին տպավորության՝ «առաջին հարվածի» մասին: Մինչդեռ արձակը շատ ավելի է պահանջում այդ տպավորությունների միջնորդված արտացոլումը հերոսի կյանքում, կենցաղում, ընկերային փոխհարաբերությունների մեջ, առարկայական, «պրոպագանդային», երկրային ձևերով: Պոեզիան (մասնավորապես մեծ հեղաբեկումների ժամանակաշրջանում) շատ ավելի ղգացմունքային, «վերերկրային» է, բան պրոպան՝ «սառը», առարկայական գրականությունը: Հենց սրանով էլ պիտի բացատրել բանական իմաստների պոեզիայի առանձնահատկությունները՝ ումանտիկականությունը, էսթետիկական գունավորումը, վերացականությունը կամ, որ նույնն է, կոսմիկականությունը:

Արդեն բնական դարգացումը հայ դասական քնարերգության ներկայացուցիչներին հեղափոխության նախօրյակին հասցրել էր քնարական մեծ խոհականության: Հայ անվանի բանաստեղծները՝ Տերյանը, Իսահակյանը, Թումանյանը, որոնց ստեղծագործությունները միշտ աչքի են ընկել թեև լիովին կենսական, բայց ամենևին ոչ ուտիլիտար մոտիվներով, պատմական խոշոր իրադարձությունների ազդեցությամբ ավելի ու ավելի են ընթանում դեպի փիլիսոփայական լայն ընդհանրացումները: «Անէանալուց» առաջ Վ. Տերյանը, վերադառնում է «մենության խավար ղնդանից», անհատական քնքուշ քնարերգության տողերին խառնում վերադարձի ու հոկտեմբերյան երգերը, որոնցում ժողովրդի ու աշխարհի բախտն է հուզում բանաստեղծին՝ որպես բաղաբացիական խոհ: Այդ տարիներին, բանաստեղծի խոստովանությամբ, նրա հոգին այլևս «պարզված էր, անհուն աշխարհին էր»: Մարդկության լավագույն իղձերի համար մարտնչող հերոսների սխրագործությունը փոխել էր նրա ներաշխարհը, մտորումները դարձրել ավելի լայն, ավելի համամարդկային: Այդ տարիներին Տերյանը գրում էր.

Խենթ մարտիրոսներ, պայծառ հերոսներ,
Ձեր կարմիր ճամփան՝ քարերի միջին
Յրեց իմ հոգու տենչերը շնչին,
Բացեց իմ հոգուն ուրիշ փարոսներ:
Իմ ջլուտ հոգու վիշտը քարացավ,
Ես խորն զգացի իղձը ձեր հոգու:

1919 թվականին Ավ. Իսահակյանն աշխատում էր «Սասմա Մհեր» վիպերգի վրա, որում սիմվոլիկ ձևով անց էր կացնում ազատության (ոչ անհատի) փիլիսոփայական գաղափարը:

1916—1922 թվականներին Հ. Թումանյանը գրում էր իր քառյակներն ու խոհական բանաստեղծությունները, որոնցում ցավագնորեն աշխատում էր պարզել կյանքի ու մահվան խորհուրդը, պատմության խրթին փիլիսոփայությունը, «բարու» և «չարի» հավերժական մաքառումը:

Այսպիսին էր դասական բանաստեղծների ստեղծագործությունը մեծ իրադարձությունների ժամանակաշրջանում: Դրանում արտահայտվում էր պատմության ընթացքն ըմբռնելու, կողմնորոշվելու նրանց մեծ ճիգը:

Բայց սովետական առաջին տարիների պոեզիան ստեղծվում էր ոչ միայն (և ոչ այնքան) «հին» բանաստեղծների ջանքերով: Անցյալից եկող բանաստեղծները պարզապես հանրագումարի էին բերում իրենց ստեղծագործական կյանքը, վերջին խոհական ակորդներն էին հնչեցնում: Մինչդեռ նոր ժամանակաշրջանը ծնում էր իր նոր երգիչները, երիտասարդ, խանդավառ բանաստեղծներ, որոնք թեև դեռևս անփորձ, բայց համարձակ մխրձվում էին կյանքի մեջ, այրվում ժամանակի հրատապ հարցերով: Սկսվում էր նոր պոեզիան, որի ակունքում կանգնած էր մեր ժամանակի մեծագույն բանաստեղծը՝ Նդիշե Զարենցը:

Բանաստեղծների այս սերնդի համար ամենակարևոր խնդիրներից մեկը գեղարվեստական գրականության հասարակական դերի հարցն էր: Նրանց առաջին զգացումն այն էր, որ պոեզիայի ավանդական շրջանակները բավարար չեն նոր ժամանակների խոհերն արտացոլելու համար: Այդ պատճառով, ժխտելով անցյալի գրականության կանոնները, նրանք իրենց պարտավոր էին զգում ըն-

Յերցողների, իսկ ավելի շատ իրենք իրենց համար պարզել գրականության տեղը բաղաբացիական պատմության ոլորտում: Այդ է պատճառը, որ շքավարավելով գրականագիտական հոգիւածներով, պլատֆորմներով ու ղեկարացիաներով, նրանք ստեղծել են նաև մի յուրօրինակ պոեզիա, որ պայմանականորեն կարելի է անվանել գեղագիտական մտորումների, տեսակետների բանաստեղծական ձևակերպում, պոեզիա պոեզիայի մասին, պոեզիաբանավեճ կյանքի ճանաչողության, արտացոլման միջոցների, բանաստեղծի հասարակական դերի, բաղաբացիության հարցերի մասին, լիրո-էպիկական ծրագրային արվեստ:

Բավական է Յերթել Ն. Զարենցի, Ն. Զարյանի, Գ. Մահարու, Ա. Վշտունու և մյուս բանաստեղծների ժողովածուները համոզվելու համար, որ ընդամենը հեղինակների կարողությունների, նախասիրությունների, կյանքի հրատապ պրոբլեմների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի տարբերություններին, բոլոր գեպրերում գեղագիտական-ծրագրային հարցերն առկա են, նույնիսկ որակ են կազմում ստեղծագործություններում:

Աղատ Վշտունու

Մի Դանթե,

Կամ թե

Պուշկին՝ն ես դու,—

Զէ, ընկեր,

Ավելի ուժգին ես դու...

տողերը, Մահարու՝

Որպեսզի խոսքը բո շառաչով շողա,

Զուլված պետք է լինես կյանքի աջող շնչին...

Զարենցի բաղմամբիւ չափածո խոհերը, սկսած անցյալի արժեքների ֆուտուրիստական ժխտումից «Կապկազ» պոեմի նախերգում, մինչև «Բանաստեղծ բարեկամին» ուղղված «հարկավոր է ձուլվել դարին» հորդորը, մինչև Պուշկինի քնարի ուժին ու մտքի պայծառությանը հասնելու պահանջը «Օրերի վեճի միջից», «հիմնականը մանրից» զատելու համար:

Նույնիսկ Հ. Հակոբյանի «Բայլշէիկ է Շիր-կանալը» պոեմի

այն տողերը, որոնցում նա խոսում է բանաստեղծ ժողովրդի և ժողովրդի բանաստեղծի մասին, այս ներքին գեղադրական մաքառման արձագանքներն են:

Ուղիների այս տենդագին որոնումները, այս «էսթետիկականությունը» 20-ական թվականներին որբան հայկական, նույնքան և սուսական պոեզիայի հիմնական առանձնահատկություններից էին, և հետաքրքրական կլինեի այդ տարիների պոեզիան հատուկ ուսումնասիրել այս տեսանկյունից: Մյուս կողմից այս երևույթը առանձնակի կարեորություն ունի քննադատության պատմությանմբ զբաղվողների համար, բանի որ անմիջականորեն առնչվում է ժամանակի քննադատության, իսկ առավել ևս զրական խմբակցությունների շեկարացիաների ու հայտարարությունների հետ:

* * *

Քսանական թվականների պոեզիայի երկրորդ առանձնահատկությունը ոտմանտիկական պաթոսն է, որ առաջին տարիներին ոչ միայն հաջողությամբ մրցում էր ռեալիստական արտացոլման հնարանքների հետ, այլև որոշ առումով մենիշխանության տենդենցներ էր ի հայտ բերում: Բանն այն է, որ բանաստեղծների մեծագույն մասը, որ ոչ միայն ականատես, այլև մասնակիցն էր եղել պատմական խոշոր տեղաշարժերի, տեսել ժողովրդի հավաքական ուժի ահագնությունը, պոեզիայի առարկայի մասին կազմել էր յուրօրինակ պատկերացում: Նախասովետական դասական պոեզիան, որ տիպական անհատի հոգեկան ներաշխարհի արտացոլման ճանապարհում ընդհանուրի հոգեբանական բնութագրությունը տալու դարերով հղկված փորձ ուներ, չէր բավարարում նոր պոետներին: Հեղափոխության մեջ անհատի ազատագրության հարցը լուծվում էր միայն կոլեկտիվի ընդհանուր շահերի պաշտպանության ոլորտում: Հավաքական ուժը, որ հսկայական կարելիություններ ուներ քաղաքական մեծ տեղաշարժերում, չէր կարող չոգևորել բանաստեղծներին: Նոր բանաստեղծության մեջ փոխվում էին դերերը, այժմ ոչ թե տիպական անհատն էր հանդես գալիս որպես տիպական ընդհանուրի սիմվոլիկ ներկայացուցիչը, այլ ընդհանրապես, տիպական ընդհանուրը դիտվում էր որպես տիպական անհատների

սիմվոլիկ միակցութիւնն: Անհատի դերի հարցը հեղափոխութեան մեջ պոետները լուծում էին յուրօրինակ ելակետից: «Եսը ապրում է հզոր մենքի մեջ», — երկու տասնամյակ փայփայում էր այս գաղափարը Հ. Հակոբյանը: Նրա «Հավասարութիւն» և «Աստվածները խոսեցին» պոեմները այս տեսակետից յուրատեսակ ընդհանրացումներ են: Սրանցում անհատները «աստվածային» էակներ են, օժտված գերմարդկային հնարավորութիւններով: Նրանք կարող են նոր հուն տալ գետերին, լեռներ շրջել, ստեղծել այն, ինչ դարեր շարունակ երազել են ուրիշները: Բայց որքան էլ նրանք «աստվածներ» են, այնուամենայնիւ, բնավորութիւններ, կերպարներ չեն, որքան էլ մարդկային անուններ ունեն, այնուամենայնիւ, նրանք առաջին հերթին ընդհանուրի անանուն մասնիկներն են, անհայտ պոետականները: «Եսը ապրում է հզոր մենքի մեջ» քաղաքական ֆորմուլան զեղազիտական պրակտիկայում կարող էր ծնել ոտմանտիկական պաթոս, կարող էր կոլեկտիվի ուժի արտացոլման վառ պատկերների հասցնել, բայց չէր կարող տիպական անհատի կերպավորման հնարավորութիւն ընձեռել բանաստեղծին:

Եվ մի՞թե նույն բանի ապացույցը չեն Չարենցի 1918—1923 թվականների շատ ստեղծագործութիւններ՝ սկսած «Ամբոխները խելագարված»-ից մինչև ռադիոպոեմներն ու հետագայի մի քանի այլ գործերը:

«Ամբոխները խելագարված»-ի շարժիչ ուժն ամբողջովին կոլեկտիվն է, «տիպական ընդհանուրը»: Այստեղ համախմբված անհատները

Եթե ուզեն՝ արեւներին նոր տեմպ կտան ու նոր ուղի,
Եթե ուզեն՝ արեգակներ կշարտեն երկիրքն ի վեր,
Եթե ուզեն՝ վար կբերեն երկիրքներից արեգակներ:

Մի խոսքով, սրանք ևս օժտված են աստվածային կարողութիւններով: Բայց այստեղ ևս հիմնական գաղափարն այն է, որ հզորութիւնը միասնութեան մեջ է և այդ «աստվածներից» յուրաքանչյուրն առանձին-առանձին «անանուն» է, անհայտ ու անկարող:

Ես մենակ ի՞նչ եմ հիմա, չնչին,
Մենք բոլոր ձուլված իրար՝ մի տոկ,

Եվ հազար ու բյուր, հազար շնչին՝

Մի լեզու, մի շնչերակ, մի թոք...—

գրում է Ա. Վշտունին:

Այսպիսով, ժամանակի պոեզիայի ռոմանտիկականությունը պայմանավորվում էր առաջին հերթին պոեզիայի առարկայի փոփոխությամբ: Մարդու ներաշխարհն իր նրբերանգներով լուծվում, անէանում էր հզոր «մենք»-ի մեջ, իսկ «մենքն» իր հիրավի տիտանական ուժով ավելի շատ գայթակղում էր դեպի ռոմանտիկ պաթոսը, դեպի ոգևորված խոսքն ու «բանաստեղծական» մտածողությունը: Այսինքն՝ պոեզիայի ռոմանտիկան պայմանավորվում էր կյանքի ռոմանտիկական տեղաշարժերով, այս առումով, որքան էլ հակասական լիվա, այդ ռոմանտիկան կյանքի ռեալիստական վերարտադրություն էր:

Ռոմանտիկական պաթոսն ավելի մեծ տեղ էր գրավում հատկապես հեղափոխական տեղաշարժերին և քաղաքացիական կռիվներին նվիրված ստեղծագործություններում: Նույնն ենք նկատում նաև ժամանակի ռուսական պոեզիայի մեջ: Անդամ այնպիսի պոեմներում, որոնցում կյանքի ռեալիստական վերարտադրության տենդենցը խոշոր «կենսական տարածություններ» է գրավում (Բլոկ՝ «12-ը», Նսենին՝ «Բալլադ 26-ի մասին», Մայակովսկի՝ «Հենին» և այլն), առկա է ոգեշունչ խոսքը, ներքին ռոմանտիկական հույզը, պատկերի անակնկալ կառուցվածքը, ռիթմի հզոր թափը:

Սովետահայ պոեզիայի առաջին տարիների լավագույն երկերը, նույնիսկ նրանք, որոնք «տիպական անհատի» կերպավորման առաջին հաջողված նմուշներն են (Չարենց՝ լենինյան պոեմներ, Ն. Զարյան՝ «Հրանուշ», «Նոյեմբերյան օրերին» և այլն), հագեցած են նույն ռոմանտիկական պաթոսով:

Բալլադի՝ այդ «ռոմանտիկական» ժանրի, հանդես գալու փաստն իսկ ինքնին վկայում է 20-ական թվականների սովետահայ պոեզիայի ռոմանտիկ պաթոսի մասին: Թեև Չարենցի, Մահարու, Նորենցի, Տարոնցու և ուրիշների բալլադները հեղափոխության անձնազոհ մարտիկների մարտիրոսագործություններ են և որպես այդպիսին տրադիցիոն բալլադներից տարբերվում են իրենց ռեալ հիմքով, դերժ են միստիկականությունից ու «խորհրդավորու-

Ֆյունից», բայց, այնուամենայնիվ, դրանք իսկական բալլադներ են և առաջին հերթին իրենց ուժանտիկ տրամագրությամբ:

XX դարի առաջին տասնամյակները համաշխարհային մասշտաբով նշանավորվում էին նաև Արևելքի երկրներում ազգային-ազատագրական շարժման և դասակարգային ներհակոթյունների արտակարգ սրությամբ: Դրանց արձագանքները հասնում էին հայ բանաստեղծներին (դարձյալ ուժանտիկ գունավորումով) և նրանց մտածողության սիստեմում իսկույն առնչվում ռուսական հեղափոխության գաղափարներին: Հիրավի, Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը շտեմնված մեծ ոգևորության ալիք էր ստեղծել Արևելքում: Առաջադիմական ուժերի գործունեության մեծագույն ազդակ էր ազատագրված երկիրը, որ մարմնավորում էր միլիոնավոր ու միլիոնավոր մարդկանց իղձերը:

Արևելքի դարձյունքը բնականաբար բանաստեղծական մղում էր տալիս հայ պոետներին, որոնց հարադատ ու մտերիմ էր արևելյան ժողովուրդների կյանքն ու կենցաղը: Հնդիկ Ռամ-Ռոյի, չինացի ռիկչայի, պարսիկ Գյուլնարայի բախար ի վերջո նման էր դարերով ստրկական վիճակում եղած հայ աշխատավորների բախտին: Եվ ահա սիմվոլիկ զանգահարի զանգի ղողանջը հայ բանաստեղծի ականջին է հասցնում արևելյան այդ ժողովուրդների պայքարի երգը: Դա համակույղ, լուսավոր զգացում էր, որ առաջացնում էր ուժանտիկ պաթոս, «ընդհանուր» ազատության, աշխարհի սկսված վերափոխման զգացում: Այս զգացումով էին ստեղծվում տրադիցիոնցի Ալու և հնդիկ Ռամ-Ռոյի մասին գրվող երկերը: Այս զգացումով ստեղծվեց սովետահայ պոեզիայի նոր օրինակալը՝ առավելապես Ա. Վլադիմիր և Գ. Սարյանի ջանքերով:

Ե՛վ Վլադիմիր պոետներում, և՛ Սարյանի բալլադատիպ երկերում, և՛ մասնավորապես Չարենցի «Լենինն ու Ալին» պոեմի մեջ խոր կերպով զգացվում է ռեալ կյանքի սնող երակը, դրանք բոլորն էլ ի վերջո երկեր են ռեալ զգացմունքների, ռեալ մտորումների, ռեալ մարդկանց մասին, բայց բանաստեղծական ընդհանուր ուժանտիկ տենդենցը, արտահայտման ձևը, որ դեռևս գերիշխում էր հայ պոեզիայում, այդ տիպի երգերին հատուկ երանգ էր տալիս,

և իզուր չէ, որ զրանք իրենց մոբիլիզացնող ռոմանտիկայով գրավում էին հասարակության ամենալայն խավերին:

Հեղափոխության թևալի առնչությամբ որդեգրելով ռոմանտիկական ոճը, մեր բանաստեղծներն այնուհետև նույն հայեցակետից էին մոտենում նաև ուրիշ թևամաների, մանավանդ որ հեղափոխության հաղթանակից հետո առօրյա կյանքում տեղի ունեցած յուրաքանչյուր, նույնիսկ փոքրիկ տեղաշարժ իր մեջ վերափոխության հատիկն ուներ և դիտվում էր որպես «մեծ» գործի սկիզբ:

Բայց այս ազնիվ ռոմանտիկան, այս ոգեշունչ խոսքն իր հետ բերում էր նաև պոեզիայի այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք աստիճանաբար ավելի ու ավելի ուժեղանալով, խոչընդոտում էին նրա զարգացումը, սովետահայ պոեզիան տանում դեպի փակուղիներ: Մի անգամ որ դուր էր գալիս ռոմանտիկ վերացական պատկերը, մի անգամ, որ մարդու ներքին անհատականությունը փառազրկվում, մզվում էր երկրորդ պլան, թեկուզև հանուն կուլեկտիվի ընդհանրական ուժի, ոտանավորը դառնում էր պատկեր, դառնում էր շրինգ, սրտա, դառնում էր զաղափար (նույնիսկ լավ զաղափար), բայց ոչ բոլոր դեպքերում էր դառնում արվեստի գործ, որովհետև նրանից դուրս էր մզվում հոգին, կենդանի, կոնկրետ մարդը: Մեծ զաղափարները համապարփակ ձևերով արտացոլելու տենդենցը, ինչպես և անցյալի պոեզիայի ոչ միայն ոգուն, այլ նույնիսկ տառին հակադրվելու ցանկությունը, հաճախ էր պոեզիային տալիս սխեմատիկ բնույթ: Տաղանդավոր բանաստեղծների՝ Մալախովսկու ու Չարենցի այդ տիպի երգերը հնչում էին որպես իրենց տեսակի մեծ կատարելություններ, բայց նույն մոտիվների ու զաղափարների հարսասացությունները մեծ օժտվածություն չունեցող բանաստեղծներին զարմանալի միօրինակ էին դարձնում: Կրկնվում էին պատկերները, կրկնվում էին դարձվածքները, կրկնվում էին զաղափարները. արդեն կանոնիկ դարձող ֆորմաներում: Համոզվելու համար բավական է համեմատել Գ. Մահարու «Թռչող պոեզիան» («Մուրճ», 1922, № 2), Ա. Վառլանու «Մրրկող կանչ» («Մուրճ», 1923, № 4) և Գ. Աբովի «Դանակը բկին» (Մոսկվա, 1923) ստեղծագործությունները:

Աստիճանաբար գեղարվեստական խոսքը տեղի էր տալիս կոսմիկական պատկերներից հյուսված պլակատին, աստիճանաբար հեղինակազրկվում էր բանաստեղծությունը, մասնավորապես «Մուրճ» և «Քուրա» հանդեսների շուրջը համախմբված սկսնակների ոտանավորներում տվելի ու ավելի սակավ էր սկսում «գիշերել» արվեստը:

Ու՛ր կարող էր հասցնել պոեզիայի այսօրինակ «ընդհանրությունը», «համապարփակությունը»: Այն, ի վերջո, կարող էր բանաստեղծությունը կտրել իրականությունից, կոնկրետությունից, շնչող, ապրող, ստեղծագործող մարդու հարուստ ներաշխարհից:

Ժամանակի գրաբնագոտությունը նկատել է այս վտանգը: Բայց վտանգն զգում էին ոչ միայն բնագոտները, այլև իրենք՝ բանաստեղծները:

«Կարծում էինք,—1925 թ. մայիսին Բեռլինից Ե. Չարենցը դառնացած գրում էր «Վիշկա»-ի խմբագրությանը,—աշխարհը նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտականերով, որոնք շատ-շատ կարող են ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն: Եվ կարծում էինք, որ դա է այն իսկական արվեստը, որ հարկավոր է պրոլետարիատին: Իսկ գիտե՞ս ինչու էինք այդպես կարծում. որովհետև մեր ինտելիգենտական ողորմելի խելքով վերցնում էինք կենդանի բանվորներին և շինում էինք մի իբր թե «դասակարգային օգուտի» անկենդան շուշեխ, այդ «օգուտն» էլ վերցնում էինք ամբողջ մարդուց առանձին, օգում կախված,—չէ՞ որ մենք «հերքում էինք» կենցաղը և հոգեբանությունը»⁷:

Սա զրույց է Չարենցը, մի բանաստեղծ, որ նորը որոնելու ճանապարհին ուրբան էլ «հերքել» է կենցաղն ու հոգեբանությունը, ալիուամենայնիվ, երբեք չի կարողացել անտարբեր մնալ ո՛չ Տեր-յանի, ո՛չ Իսահակյանի, ո՛չ Թումանյանի ստեղծագործության նկատմամբ: Ոչ մի հայ բանաստեղծ այնքան ցավադին չի ապրել «կամուրջներն ալրելու» պատիր սկզբունքը, որքան Չարենցը: Սա պատիվ է բերում մեծ բանաստեղծին և խոսում է նրա բանաստեղծական հզոր խառնվածքի մասին:

⁷ Եղիշե Չարենց, Գրականության մասին, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակություն, Երևան, 1957, էջ 100—101:

Բայց, համենայն դեպս, Չարենցը ևս անցել է խոտորումների միջով ոչ միայն իր դավանած հայացքներում, այլև բուն ստեղծագործության մեջ:

Հասկանալով (վերը բերված խոստովանությունից դեռ շատ առաջ), որ «տիպական ընդհանուրը» չի կարող առմիշտ սնել զարգացող ու հաճափոփոխ պոեզիան, Չարենցը որոնել է բանաստեղծության այլ առարկա էս: Նա զգացել է կենդանի մարդու ներաշխարհի արտացոլման կարեւորությունը հատկապես բանաստեղծական ստեղծագործության մեջ: Այստեղ նրա հայացքը կանգ է առել կնոջ ու տղամարդու փոխհարաբերության հարցի վրա: Դա բնական էր: Հարցն առաջ էր քաշել ժամանակը՝ հեղափոխական իրադրությունը: Ժամանակի բոլոր բանաստեղծներին այլևս չէր բավարարում հարցի հին զրվածքն ու հին լուծումը անցյալի պոեզիայում (որը նրանք դիտում էին փոքր-ինչ գոհակացված սոցիալիզմի տեսանկյունից), իսկ նորը, ինչպիսի՞ն պիտի լիներ այդ նորը: Այս հարցին յուրաքանչյուր բանաստեղծ պատասխանում էր յուրովի, մեծ մասամբ նույն «տիպական ընդհանուրի» դիրքերից: Աբովի «Կինը» վերջին հաշվով հին, «սալոնական» կնոջ, «էգի» ու «ДОШІ СТѢН»-ի տարօրինակ մի խառնուրդ էր, երիտասարդ ու մի քիչ էլ «ուժեղ» տղամարդու հայացքով: Ու որքան էլ «Դանակը բկին» ժողովածուի առաջաբանում Աբովը պնդում էր, թե «Տերյանի ցնորքների դիցուհուն», ինչպես և նրա աշակերտների «աստղային բրոջը» «Միայն կինը» հակադրեց կենդանի ու շնչող գոյություն»⁸, այնուամենայնիվ, Աբովի ստեղծագործությունը շունի հարցի ոչ նոր և ոչ առողջ դրվածք, թեև այդպիսին գուցե երազել է հեղինակը:

Ալազանի, Վանանդեցու և մի շարք այլ բանաստեղծների համար կինը «հրե նժույգ» էր, «կարմիր բոց», «հուր», «աստղակիր» և այլն:

Ավելի միամիտ բանաստեղծները կնոջ ու տղամարդու փոխհարաբերությունները հասցնում էին պրիմիտիվ, սխեմատիկ «ընկերասիրության», որտեղ սերը փոխարինվում էր «գաղափարակցության» ու «աշխատանքային մտերմություն»:

⁸ Կ. Աբով, Դանակը բկին, Մոսկվա, 1923, էջ 5:

Գոյութիւն ուներ նաեւ այլ մոտեցում: Հակադրութեան մեջ էին զրվում «անհատականն» ու «ընդհանուրը», «մեծ օբյեկտիւն» ու «փոքր սուբյեկտիւն»: Տարածվում էր այն սխալ տեսակետը, թե սերը, այդ «համարյա թե մանրրութեական զգացումը», կարող է խանգարել մաքուր հասարակական գործունեութեանը, թե հասարակական գործունեութեանը զոհողութիւն է պահանջում, և իսկական գործիչը պետք է պատրաստ լինի դրան: Այս կարծիքը իր արտահայտութեանն է՝ դեռ նաեւ ժամանակի արձակում, իսկ պոեզիայում հանդիպում է ամեն քայլափոխի: Դա տեսնում ենք անգամ Ն. Զարյանի «Հրանուշ» պոեմում, որը մարդու ներաշխարհն արտացոլելու առաջին լուրջ փորձերից մեկն է քսանական իմաստաների հայ պոեզիայում:

Զարենցին ևս չէր բավարարում ո՛չ Խաչակյանի Զարոն և ո՛չ Տեր-յանի «ցնորքների դիցուհին»: Նա Ռումանյանի նման համոզված էր, որ «կրնկնի էգի գինը արդ» ու զրա փոխարեն կբարձրանա «ազատ-անկախ կինը մարդ»: Բայց միաժամանակ այս հարցում նա գտնվում էր մոլորութեան մեջ՝ նոր մարդկանց հասարակութեանը պատկերացնելով դրեթե աշնակ, ինչպէս Աբովը: Զարենցի շեկ ժենյան և զրա հետ «Ռումանս անսեր»-ի տղամարդ ձերոսի փոխհարաբերութեանը բատ էութեան կապ չունենին ո՛չ նոս հասարակութեան և ոչ հետագայի Զարենցի հետ: Դա մի անցողիկ էտապ էր նրա համար: Արդեն «Պոեզիոգրոն»-ում նա որոնում է հարցի մեկնաբանման ուրիշ ուղիներ, թեև դեռևս չի կարողանում պոկվել ժամանակի տարածված «տիպական ընդհանուրից» ու տուրք է տալիս վերը հիշատակված միամիտ «աշխատանքային ընկերասիրութեանը»:

«Աղջիկը շիկնել էր:

Կարծում եք սիրու՞ց էր նրա կարմրութիւնը...

Օ, ոչ,

Նա լսում էր շրջի շշուկները,

Զգում էր, որ սիրտը ուռչում է,

Պայթո՞ւմ է...

Բանվոր էր խոսողը:

Ու խոսքը—նման էր երգի:

Հսում էր աղջիկը—և տաք կողերում իր
Զգում էր մի բազր գրգիռ»⁹:

Եղիշէ Զարենցի որոնումները, նրա հայացքների ու բանաստեղծական ձգտումների հարափոփոխումները տիպական են ժամանակի ողջ սովետահայ պոեզիայի համար: Այդ որոնումների ամենապայծառ արգասիքը առարկայի վերահայտնաբերումն էր՝ մարդը իր բարդ ներաշխարհով, տիպական անհատը տիպական ընդհանուրի սիմվոլ, այստեղից էլ կոնկրետը՝ ունալը, ունալիստականը: Ռեմանտիկ ոճը, պաթոսը, որ մի անգամ ընդմիջտ նվաճել էին սովետահայ բանաստեղծները և որ «վերերկրային» պոեզիայի առատության մեջ աստիճանաբար խոչընդոտում էր իսկական պոետական արվեստի զարգացումը, այս նոր, ունալիստական պոեզիայում դարձավ դրական հանգամանք, շունչ տվեց, արտակարգ ոգևորություն ու երանդներ հաղորդեց սոցիալիստական ունալիզմի ձևավորվող պոեզիային:

Մարդը կենդանի, շնչող, ապրող էակ է և ո՛չ միայն զաղափար: 1923—1925 թվականներին այս նորն արդեն բաղաբացիություն նվաճեց, սկսվեց պոեզիայի նոր ժամանակաշրջանը:

Այս բանի համար բոլոր նախադրյալներն արդեն կային: Ռուսաստանում վերջացել էին բաղաբացիական կոիվները, կյանքը մտել էր իր նորմալ հունի մեջ, որում որքան հերոսական, նույնքան և աննկատ էր մասսաների կոլեկտիվ աշխատանքային սխրագործությունը: «Երևացող», կոլեկտիվ հերոսությունն արդեն պատմության գիրկն էր անցել, կոմերիտական շրջանային կոմիտեների գոներից անհետացել էին «շրջկոմը փակ է, բոլորը մեկնել են՝ ուղղմամբ» հայտարարությունները: Ռազմաճակատն այլևս չկար, թեև կյանքի յուրաքանչյուր բնագավառը լուռ ու անդադրում պալքարի ուղղմամբակատ էր: Այս պայմաններում ռուս (և ոչ միայն ռուս) բանաստեղծները մոտիկ անցյալի հեղափոխական հախուռն ղեպերը մեծ պաթոսով անդրադարձնելուց զատ, սկսում են գրել նաև «առօրյա» թեմաներով: Իսկ առօրյա թեման իր հետ այս կամ այն չափով բերում է նաև «կոնկրետություն», կոնկրետ մարդ:

9 Եղիշէ Զարենց, Պոեզիոլոգիա, Մոսկվա, 1922, էջ 10:

Մյուս կողմից, որքան էլ որ բանաստեղծները մաքառում էին ընդդեմ անցյալի մաշված ձևերի, դրանով շատ ավելի ըմբոստանալով բովանդակության, քան ձևի, էություն, քան երևույթի դեմ, այնուամենայնիվ, ամենատաղանդավորներն աստիճանաբար ներկատում էին, որ ձևի հարցում շատ է աղմուկը, մինչդեռ ունակ նորույթները ցավագնորեն բիշ են։ Այս ներքին երկմտությունը մի կողմից նրանց հրահրում էր ավելի ու ավելի կրքոտ հակամարտի՝ դեթ սեփական տարակուսանքը փարատելու համար, մյուս կողմից նրանց ուշադրությունը տանում էր դեպի «անցյալի» պոետների արվեստը։

Խաղաղվում էին կրքերը, պոեզիայի մեջ մտած նոր ուղղությունը, եթե կարելի է ասել «նոր քաղաքացիականությունը» մնաց որպես դարի բանաստեղծական նվաճումը, բայց բարեբախտաբար դուրս չմղեց ամեն ինչ, պոեզիան ապրում էր, բանի որ բազմակողմանի էր, բազմերանգ և ո՛չ միակից։

Աստիճանաբար, վախվիսելով, սկսեցին պարբերականների էջերը մուտք գործել լիրիկական, «անհատական» բանաստեղծությունները. «Թմբուկի» ու կոտրատվող տողերի կողքին (որոնք դեռևս առյուծի բաժին ունեին) երևացին յամբն ու բողաղոտը, «տրագիցիոն» բանաստեղծության տները, բառյակները, բեթները, տրիոլետները, դաստանները։

Բայց ձևն իր հետ շատ բան էր բերում նաև անցյալի պոեզիայի բովանդակությունից։ Սեփական զգացմունքները, սեփական մտորումները պրպտելիս նոր բանաստեղծները նկատեցին, որ շատ ու շատ բան զգում ու ապրում են ճիշտ այնպես, ինչպես Թումանյանը, Իսահակյանը, Տերյանը։ Սիրում են՝ Տերյանի նման, կարոտում՝ Թումանյանի, երազում, խոկում, տխրում, ուրախանում, ինչպես «մերժվածները»։ Շատ բանով տարբերվելով իրենց նախորդներից, նրանք միաժամանակ հետևորդներ, ժառանգներ էին այս բառի ամենակատարյալ իմաստով։ Այստեղ վերջապես նրանք ավելի խոր հասկացան ժառանգության գնահատման լենինյան դրույթը, ընդ որում նրանք այդ բանը պրակտիկայի մեջ զրին շատ ավելի վաղ, քան տեսություն։ 1917—1921 թթ. Չարենցը «տերյանական», «սայաթ-նովյան» բանաստեղծություններ էր գրել, մինչդեռ

22—23 թվականներին ղեկլարատիվ հոգւածներում գեռ «կուլում էր» անցյալի կուլտուրայի դեմ:

Պոեզիայի հետագա զարգացումը պարզեց, որ գրականության պատմութեան մեջ մնացին միայն նրանք, որոնք կարողացան խորապէս ըմբռնել «շրջանակների լայնացման» անհրաժեշտութիւնը. ո՛չ Վանանդեցին, ո՛չ Դաբաղյանը և ո՛չ իսկ Աբովը, որ առաջին տարիներին բանաստեղծներ էին, հետագա ճանապարհը շանցան, մինչդեռ «անցյալի ախտանշանն» ունեցող, անցյալի ձեւերով ու մոտիվներով հրապուրվողները դարձան հետագայի հայ բանաստեղծութեան նշանավոր դեմքերը: Այդպիսին էր Ե. Զարենցը, այդպիսին էր Ն. Զարյանը, այդպիսին էին «մանրբութուական» Գ. Մահարին ու Գ. Սարյանը:

Այս բանաստեղծները սիրում էին, հուզվում, կարոտում և իրենց զգացումը դնում էին շափածո տողերի մեջ՝ հաստատ իմանալով, որ ղժվարութեամբ են պաշտպանելու դրանց քաղաքացիական իրավունքը: Նույն «Մուրճ» ամսագրում ռոմանտիկ պաթոսով գրված կոսմոկական տողերի կողքին Ն. Զարյանը գրում է նաև «Մասիս» (№ 4) և «Ով է հիշում» բանաստեղծութիւնները, որոնք իրենց ձեւով հեռու են «նոր»-ից և հիշեցնում են անցյալի «մերժված» բանաստեղծութիւնը: Ահա «Ով է հիշում»-ը.

«Հեյ դու, հնացել ես,
Հիմա դու անցել ես
Հիմա արդեն ծեր ես,
Գյուղակ իմ հայրենի,—
Խառակոնիս:
Ո՞վ է հիշում հիմա...ես հազիվ եմ հիշում
Տնակներիդ նեղ-ցած,
Որ քով-քովի կպած
Պառաւնների նման
Զրուցում են մութում
Հնի՛ց, հնի՛ց, հնի՛ց...
Ո՞վ է հիշում զանգը իրիկնային ժամի,
Որ շրջում էր հիվանդ ճամփաների փողում:
Ու բեղարած կյանքը,

Ու նախիրները խոնջ տուն էր քշում:
 Հայն դաշտերի վրա մնում էր լուկ բամբին,
 Գեղերում էր մենակ, սոված գայլի նման
 Ու կծկված, գեղնած թփերի ափանջին
 Շշնջում էր «աշո՛ւն»:
 Ո՛վ է հիշում զանգը, օ՛, այդ կյանքը ախուր,
 Այդ գյուղերը մեռնող հիմա ով է հիշում,
 Քամու շնչից լացող այդ խուղերը խարխուլ,
 Սովերները բուրձոտ աշնանային մուծում,
 Զոխնչը սալերի հիվանդ և խուլ...
 Հիմա ով է հիշում...»¹⁰:

Ի՞նչ է սա և ի՞նչն է այստեղ հետաքրքիր: Այստեղ շենք տեսնում «տիպական ընդհանուրը», այս առումով սա հավաքական, «համայնական» զգացումի արտահայտությունն է, այլ բանաստեղծի ներքին հոգեկան ապրումի վերարտադրություն, ընդ որում՝ բավականաչափ «հնատարազ»: Մանկության հուշ է սա՝ տողամեջերում թաքնված կարոտով, որի տխրությամբ, ու թեև բանաստեղծն այդ կարոտն ու թախիծը աշխատել է որքան կարելի է խոր թաքցնել, այնուամենայնիվ, դրանք երևում են, քանի որ հենց դրանք են մղում տվել բանաստեղծին: Նա ձգտում է հավատացնել, թե անցյալի «գյուղական պատկերը» այժմ ոչ ոք չի հիշում, մինչդեռ ոտանավորը գրելու փաստն իսկ պնդում է հակառակը:

Մյուս կողմից այստեղ շենք տեսնում նաև կոսմիկական պատկերն ու տողի արտասովոր կառուցվածքը, ընդհակառակը, սա շատ կանոնավոր «բնութայնական» բանաստեղծություն է, ուր պատկերների ու համեմատությունների համար շինանյութը երկրային, հողեղեն իրերը, առարկաները, շնչավոր էակներն են:

Սա դրում էր ն. Զարյանը, որ իր մուտքի օրվանից մեծ շնչի տրիբուն բանաստեղծ էր:

Կարելի էր օրինակներ բերել նաև Վշտունույց, Նորենցից, Ալազանից և ուրիշ բանաստեղծներից:

Իսկ ինչպիսին էին Սարյանն ու Մահարին:

¹⁰ «Մուրճ, 1922, № 2, էջ 21:

Սարյանը լիրիկ էր ծնված օրից, նրան խորթ էր «տիպական ընդհանուրը», նա իր ամբողջ կյանքում գաղափարը չի արտացոլել ընդհանուր, ոչ շոշափելի գծերով, այլ միշտ բեկել է սեփական ներաշխարհի բյուրեղապակու մեջ: 20-ական թվականներին նա «բարեմտորեն ներվող» այն քնարերգուն էր, Պարսկաստանից եկած երիտասարդը, որին պետք էր «սփել պրոլետարիատի հնոցում», իսկ Մահարին բանաստեղծության մեջ այն «խենթն» էր, որ կարող էր գրել և՛ Վարուժանի «Հացին երգը» շարքի բանաստեղծությունների նմանություններ, և՛ ֆուտուրիստական շառաչուն տողեր, և՛ իմաժինիստ Եսենինի հոգեշահ երգերը հիշեցնող ոտանավորներ: Քնարերգությունը, մարդու հոգեկան ներաշխարհի նրբություններն արտացոլելու ձգտումը ոչ մի վայրկյան չի մարել Մահարու հոգում: Հենց այդ է պատճառը, որ նրա «կոսմիկական» երգերում իսկ հաճախ է հանդիպում երկրային պատկերը, իսկ լիրիկական բանաստեղծությունները, թիրախ լինելով գեհնիկ սոցիոլոգիական քննադատության համար, այնուամենայնիվ, տպագրվում են ժամանակի մամուլում, թեպետև, ինչպես նշվել է մեր գրականագիտության մեջ, «մտքերի փոխանակության կարգով»:

Սա պոեզիայի ընդլայնման, հարստացման մի փառավոր պրոցես էր: Որքան էլ քնարերգությունը դժվարությամբ հարթեր իր ճանապարհը, նա կենսադրյուններից մեկն էր, որ ծաղկեցնելու էր հայ բանաստեղծության ծառը:

Մի անգամ որ քնարերգությունը քաղաքացիական իրավունք է նվաճում, մի անգամ որ նա, համենայն դեպս, հանդուրժվում է իր հետ բերում է համարձակ մտքեր անցյալի կուլտուրայի վերագնահատման մասին, նաև բուն պոեզիայում լիրիկական անհատի բնավորության կերտման առաջին լուրջ փորձերը: Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ բանաստեղծությունը իր կոնկրետությամբ ու բնավորությունների (խարակտերների) կերտմամբ շատ բանով պարտական է զարգացման այս ընթացքին:

Պոեզիայում այս երևույթի առաջին լուրջ արձագանքներն են Ծ. Զարենցի լենինյան պոեմները: Եթե «Ամբոխները խելագարված»-ի ու ռադիոպոեմների մեջ շեշտը դրված է ժողովրդի հավաքական ուժի, «ընդհանուր» գաղափարի արտացոլման վրա, ապա

լենինյան պոեմներում կերպավորվում են տիպական անհատներ, որոնք ամբողջ դասակարգեր, ամբողջ խավեր են ներկայացնում: Տրապիզոնցի Ալին, օրինակ, մեր պոեզիայի առաջին խորակտերներից մեկն է: Պոեմում հատկապես ընդգծված է նրա հոգեկան աշխարհի մի կողմը, նրա սերը պրոլետարիատի առաջնորդի նկատմամբ: Բայց այդ հերոսն այլևս իր դասակարգային «ընդհանուրի», իր կոլեկտիվի անանուն ու անհայտ մասնիկը չէ, ընդհակառակը, մենք տեսնում ենք նրան որպես կենդանի, ապրող, հուզվող անհատ, որ սիմվոլիկ կերպով ներկայացնում է մի ամբողջ դասակարգ: Այս պատճառով էլ հենց նրա հոգեկան խռովքը փոխանցվում է մեզ, մենք ապրում, հուզվում ենք նրա հետ:

Քսանական թվականների վերջին տարիներին պոեզիան արդեն շատ էր հեռացել կոսմոկականությունից, մոտեցել կյանքին, հզորացել, դարձել սոցիալիստական ռեալիզմի պոեզիա, որն իր զինանոցում ուներ կերպավորման արվեստի բազմաթիվ ձևեր և որ չէր հրաժարվել նաև (և դա միանգամայն դրական երևույթ է) առաջին տարիների ռոմանտիկական պաթոսից, որն ավելի ու ավելի գեղեցկանում, նրբանում էր:

Այդ վերջին տարիներին ստեղծվեցին Չարենցի խոհական բանաստեղծությունները, պոեմները, ռուբայիներն ու բնյթերը: Այդ տարիներին ստեղծվեցին բարդ սյուժե ունեցող բանաստեղծական երկերը, Ն. Զարյանն, օրինակ, հղացավ «Ռուշանի քարափը»:

* * *

Քսանական թվականների սովետահայ պոեզիան ստեղծվեց առավելապես գրողների երիտասարդ սերնդի կողմից: Դրանք մարդիկ էին, որոնց համար անցյալի դրականության ավանդները ներփակված էին գրքերում, «դրսի աշխարհ» էին, որ կարելի էր ընդունել և կարելի էր չընդունել:

Հարցը փոքր-ինչ այլ էր արձակի և դրամատուրգիայի բնագավառում: Մինչև Բախունցի հանդես գալը, այսինքն՝ մինչև տասնամյակի երկրորդ կեսը երիտասարդ (նախահեղափոխական գրական վաստակ չունեցող) գրողների մեջ չկային արձակագիրներ, որոնք ռուսական դարձվածքով ապած՝ «եղանակ անեին», իսկ դրամատուրգիայի մեջ այդպիսիք ամենեկին չեղան: Բնութագրական է, որ

մինչդեռ բանաստեղծների մեծագույն մասը համախմբված էր պրոլետգրականության զանազան խմբակցությունների շուրջը, արձակի կարող ուժերը «ուղեկիցներ» էին: Ուղեկից բանաստեղծը Պահարեն էր, պրոլետ արձակագիրը՝ Սիրասը, Լթե Հաշվենք, որ պրոլետպոետները (Զարենցը, Մահարին, Ալազանը, Արմենը) մերթ ընդ մերթ ձեռք էին վարկում արձակին: Պրոլետ դրամատուրգը Անուշավան Վարդանյանն էր, ուղեկից դրամատուրգը՝ Դ. Դեմիրձյանը, Լթե Հաշվենք Զարենցի «Բամաշան»: Ուղեկից արձակագիրների (Դեմիրձյան, Զորյան, Մանվելյան, Կ. Միքայելյան, Մ. Թորոգմյան և ուրիշներ), ուղեկից դրամատուրգների (Շիրվանզադե, Դ. Դեմիրձյան) համար անցյալի գրականության տրադիցիան «գրսի աշխարհ» չէր, ալատեղ ընդունելու կամ չընդունելու հարց չկար, դա նրանց փորձն էր, նրանց ոճը: Մյուս կողմից՝ ո՛չ պոեզիայի չափ օպերատիվ ու հրատույ, ո՛չ նրա չափ գեղարվեստական պայմանականություններով հարուստ արձակն ու դրամատուրգիան, ձևական առումով, գրգռիչ քիչ բան ունեին: Այս իմաստով դարի խոստորումները ավելի քիչ դիպան դրանց, մասնավորապես արձակի բնագավառում «անճանաչելի» երկեր չեղան, մինչդեռ Գ. Սարյանը վկայում է, որ 1922 թվականին, Պարսկաստանից հայրենիք գալով, ժամանակի պոեզիայի շատ նմուշների մեջ «չի ճանաչել» պոեզիան:

Զիշտ է, առաջին տարիներին, երբ դրվում էր թատերական ժամանակակից ռեպերտուարի ստեղծման խնդիրը և առհասարակ ակտիվ վիճաբանություններ էին ծավալվում «նոր» թատրոնի ստեղծման շուրջն, ու թատրոնի «մասսայականացումը» հասկացվում էր միանգամայն ուտիլիտար ձևով, այն է՝ թատրոնը հանել շորս պատերի միջից, տանել բաց հրապարակներն ու փողոցները (դա մի յուրօրինակ «ատավիզմ» էր, դարձ դեպի նախահայրերը՝ դեպի մնջախաղն ու դեռևս հեթանոսական դարերի հրապարակային թատերախաղերը, մի բան, որ պահանջում էր նաև Զարենցը՝ Siandart-ը), ստեղծվում էին դրամատիկական ագիտական կամ դրանց սխեմաները (որտեղ հանդեսներին մասնակցող հասարակությունը, մասսան ինքն էր հանպատրաստից ստեղծելու հենքը), բայց դրանք, ըստ էության, դրամատիկական երկեր չէին և ճիշտ կլինի այդ շրջանն անվանել դրամատուրգիայի բնագավառում նախապատրաստական շրջան:

20-ական թվականների սովետահայ արձակին համեմատաբար քիչ դիպավ «տիպական ընդհանուրի» և կոսմոկական մտածողության հոսանքը: Դա բացատրվում է նաև ժանրի առանձնահատկություններով: Պոեզիայում կարող էր և համիշտակում էր ռոմանտիկ պաթոսը, ընդհանուր գաղափարի ձևակերպումը արտասովոր պատկերների մեջ, մինչդեռ արձակը չէր կարող յուր գնալ առանց «տիպական անհատի» ներաշխարհի գեղագիտական ուսումնասիրության, առանց ժամանակակից իմաստով կերպավորման արվեստի: Այս առումով չի կարելի համաձայնել բավականաչափ տարածված այն թեզին, թե քսանական թվականների արձակն ավելի թույլ է եղել պոեզիայից: Ընդհակառակը, քանակով ոչ շատ հարուստ, արժեքով ու զարգացման տենդենցով արձակն ավելի առողջ է եղել: Զպետք է մոռանալ, որ 20-ական թվականներին ստեղծվեցին Դեմիրճյանի, Զորյանի, Արաղու լավագույն երկերից շատերը, հանգես եկավ Բակունցը և վերջապես գրվեց «Երկիր Նաիրին»:

Հայ դասական արձակի էական գծերից մեկը հերոսի կերպարի մեջ լայն ու, որոշ իմաստով, ընդհանուր գաղափարները, զգացողություններն ու դասային առանձնահատկությունները վարպետորեն միավորելու սովորույթն է: Ո՛չ Սունդուկյանի «Վարենկին վեչեր»-ը, ո՛չ Թումանյանի «Գիքոր»-ը, ո՛չ Շիրվանզադեի ու Նար-Դոսի երկերը չեն ելնում «տիպական ընդհանուրից»: Ընդհակառակը, խորապես ռեալիստական այդ երկերում տիպական անհատները գործում են տիպական հանգամանքներում և նրանց ճակատագիրը փոխաբերաբար հատկանշում է տիպական ընդհանուրը: Արձակի անհատները երբեք չզարձան «ընդհանուրի» անանուն սիմվոլներ, նույնիսկ ռոմանտիկ շնչով գրված պատմա-գեղարվեստական երկերը փայլում են կերպարի ընդգծված անհատականությամբ (հիշենք Բաֆֆու «Սամվելը», Մուրացյանի «Գևորգ Մարզպետունին»), թեև այդ կերպարները գաղափարի արտացոլման միանգամայն որոշակի հեղինակային տենդենց ունեն:

Քսանական թվականների լավագույն արձակը հավատարիմ մնաց դասական գրականության այդ փայլուն ավանդին: Ավելին, եթե առաջին տարիների պոեզիան զբաղվում էր նոր՝ անցյալի պոեզիայից տարբեր ձևա-ոճական, արտահայտչական երանգների որոնումներով, ապա տաղանդավոր արձակագիրները մեկ անգամ

ընդմիշտ լռելյայն ընդունելով մարդուն որպես գրականության առարկա, որոնում էին նորը նրա մեջ, ձգտում էին հասկանալ նրա և նրա նախորդների տարբերությունները, այն հսկայական փոփոխությունները, որ խոշոր իրադարձությունների ոլորտում կատարվել էին ոչ միայն հասարակության ու հասարակական մորալի, այլև յուրաքանչյուր մարդու մեջ: Նրանք էլ որոնողներ էին, բայց ոչ առարկայի (առարկան նրանք երբեք չէին կորցրել), այլ նոր հերոսի:

Այս տեսակետից հետաքրքրական է, որ որքան էլ առաջին տարիներին Դեմիրճյանը, Զորյանը, Արադին և մյուսները արտացոլում էին հին, անցած ժամանակաշրջանի մարդկանց ու կյանքը, այնուամենայնիվ, զուգահեռաբար գրում էին նաև նոր մարդկանց նվիրված երկեր: Պոեզիան շնորհում էր հեղափոխության մասին ու նրա անունից, իսկ արձակը միջնորդված ձևով էր արտացոլում իրադարձությունը, արձակը պատմում էր, թե ինչպես է անդրադարձել հեղափոխությունը «հասարակ» ու «բարդ» մարդկանց հոգիներում: Իվ այժմ դժվար է ասել, թե պատմականորեն որն էր ավելի գնահատելին:

Քսանական թվականներին Խաչակյանը, Զորյանը, Դեմիրճյանը փակեցին հաշիվները «տխուր մարդկանց», «անցյալի ուրուների» հետ, վերջին տողերն ավելացրին նախահոկտեմբերյան դեմոկրատական գրականության հումանիզմի ու հայրենասիրության (ժողովրդասիրության) գրքում և բացեցին նոր գիրքը՝ նոր հասարակության ու նոր մարդու մասին: Այստեղ հումանիզմն ու հայրենասիրությունը (ժողովրդասիրությունը) երևացին նոր, աննախադեպ երանգներով, որովհետև կապվեցին մասնավոր սեփականատիրական հասարակության կաշկանդումներից ազատված մարդու հետ:

Մի բան է հասարակական-հումանիստական մորալը՝ գրված Դեմիրճյանի «Ավելորդը» պատմվածքի հիմքում, բոլորովին այլ բան նույն Դեմիրճյանի «Սաթոն», «Կայարանի Ակոփը», «Կրասնարմեյեցիներ» և նման պատմվածքներում: Մի բան է Զորյանի աշխարհընկալումը «Պատեհազմ» ու «Ցանկապատ» ժողովածուներում, բոլորովին այլ բան «Գրադարանի աղջիկը» և «Հեղկոմի նախագահը» վիպակներում:

Հայ արձակի պատմության մեջ առաջին անգամ գեղարվեստա-

կան ավարտուն կերպարներում երևում է Հոկտեմբերի ծնունդը՝ մարդ դարձող «էյ»-ը: Մենք տեսնում ենք կայարանի հասարակ պահակին, որի «կոշիկների ճռուցը լսվում էր ամբողջ գավառում», տեսնում ենք կորած-մոլորված, ցնցոտիապատ Մուկուչին, որ կոշեկտիվի թիկունքով դառնում է պետական անձ՝ «ընկեր Մուկուչ», տեսնում ենք անդրապետ, «խոնարհ» լվացարարուհուն, որ հեղափոխական ղեպերի կենտրոնում լինելով՝ աստիճանաբար ձեռք է բերում իր ոտնահարված արժանապատվությունը:

Այսպիսի երկերը հեղափոխական իրադարձությունների գեղարվեստական խոր անդրադարձումներ են:

Սրանք, այս երկերի հերոսները հենց նոր մարզիկն էին և ժամանակի արձակի ամենամեծ նվաճումը սրանց գտնելն էր:

Մի անգամ գտնելով հերոսին, մեր տաղանդավոր արձակագիրներն այնուհետև նպատակ են դնում արտացոլել նրա հոգեկան ներքին արձագանքը տարբեր-տարբեր իրադարձությունների հանդեպ, տարբեր պայմաններում: Ինչպիսին կլինի այդ նոր մարդը, ասենք, այնպիսի իրադարձության մեջ, երբ նրա քաղաքացիական պարտքն ու ընտանեկան-ինտիմ հարցերը բախվեն իրար («Հեղկոմի նախագահը»), ինչպիսին կլինի նա, երբ փորձության ենթարկվի նրա դիմացկունությունը, բնկերասիրությունը («Ընկերները»), ինչպիսին է նա տանը, աշխատանքում, փողոցում, մարդկանց մեջ (Դեմիրճյանի, Ջորջանի, Արազու և ուրիշների բազմաթիվ երկերը): Շատ ավելի հեշտ էր բացասական կերպարի ստեղծման հարցը: Դա հինն էր, ծանոթ ղեմքը՝ տերտերը, խանութպանը, կուլակը, ցարական գեներալը, բուրժուական մտավորականության այն ներկայացուցիչները, որոնց երազները խորտակվել էին հեղափոխության հարվածներից, որոնք ստիպեցին չէին ցանկանում «թաղել իրենց մեռելները» և աստիճանաբար «դժգոհ» ու «զազազած» անհատներից վեր էին ածվում վնասարարների, նէպոստների, քրեական տիպերի ու ռճրագործների: Երբ թերթում ևս սովետական առաջին տարիների մամուլը, հանդիպում ևս տասնյակ ու հարյուրավոր դատական պրոցեսների, որոնց մեջ նկարագրվում են գյուղթղթակիցների, ագիտատորների սպանություններ, ղեղծարարություններ, բարոյական աչլասերում, վնասարարություն, բանդիտիզմ, որոնց ղեմ ախտիվ պայքար էր մղում երիտասարդ սովետական պե-

տությունը: Այս բոլոր «հերոսները», հնի այս ներկայացուցիչները վխտում էին ամենուր: Սովետական զրոզը տեսնում էր դրանց, նկարագրում: Եվ դրանց ու նոր մարդու պայքարը կամ նույնիսկ պարզ հակադրությունը հասարակական տենդենցիոզության ուժեղ երանգ էր հաղորդում ժամանակի արձակին:

Քսանական թվականների արձակի մեջ տեղի էր ունենում մի երևույթ, որ պարզ է երևում մասնավորապես այժմ, տարիներ անց: Նախահեղափոխական հայ գրականությունը համեմատաբար քիչ է հետաքրքրվել այնպիսի «կիսագեղարվեստական» ժանրով, ինչպիսին էր ակնարկը: Մինչդեռ սովետական առաջին տարիներին, հենց նոր հերոսին գտնելու համար, զրոզը չէր կարող չթափառել երկրի տարբեր վայրերում, տարբեր արդյունաբերական ու գյուղատնտեսական օբյեկտներում: Նրան հարկավոր էր ոչ միայն ընդհանուր գաղափարը, այլև գաղափարի կրողը՝ իր ներաշխարհով, իսկ այդպիսիք նա չէր կարող տեսնել աշխատանոցի պատուհանից: Այդ է պատճառը, որ սովետահայ զրոզները անընդհատ շրջագայում էին վայրից վայր ու իրենց հետ բերում առաջին հերթին «կիսագեղարվեստական» ժանրի երկեր՝ ակնարկներ: Դրանցում ամենակարևորը կյանքի ռեալ, երբեմն լուսանկարչական պատճենավորումն էր, նյութ, որ կարող էր հիմք դառնալ լիարժեք գեղարվեստական կտավի համար: Այդպիսիք են, օրինակ, Հ. Հակոբյանի ակնարկներն ու նոթագրությունները («Մի պտույտ երկաթուղու գլխավոր արհեստանոցներում», «Լիկանիի ապարանքում», «Բորժումն ու իր գործարանները», «Թվերի պոեզիան» և այլն), Բակունցի «Գավառական նամականին», «Նամակներ գյուղից» շարքը, Դեմիրճյանի և Թոթովենցի ակնարկները:

Քսանական թվականների արձակը ուներ բավականաչափ թվաշատ մի թև. դրանք «կոմերիտական» զրոզներն էին (Արաքս, Անուշ, հետագայում նաև Ալազանք, Արմենը և ուրիշներ): Սրանք մյուս արձակագիրներից տարբերվում էին առաջին հերթին նրանով, որ «սպեցներ» չէին, նոր էին մտնում գրական ասպարեզ, ընդ որում մտնում էին կյանքի իմացության փոքր պաշարով, հեղափոխական իրադարձությունների ազդեցությամբ ու մի թեթև «գլխապտույտով»: Ինչպես պոեզիայի «երիտասարդները», սրանք ևս մեծ ավյունի, «ծխտելու» և «ստեղծելու» եռանդով բռնված

մարդիկ էին, որոնք իրենց երկերում ղնում էին առաջին հերթին երիտասարդ մարդու հասարակական մորալի վերանայման հարցերը: Լավն այն էր, որ սրանք շրջապատում նկատում էին ապագա սոցիալիստական հասարակության ամենատիպի վերաբերման, երիտասարդ էնտուզիաստների, տեսնում էին նրանց մաքառումը կյանքի դժվարությունների դեմ: Սակայն նրանք չէին կարողանում կերպավորել, տիպականացնել իրենց հերոսներին: Հասկանալի զրաժ պատմվածքներում, վիպակներում ավելի շատ նկարագրում էին կյանքի մակերեսը, հերոսի ձգտումը, գաղափարն ու արտաքինը: Իսկ նոր մորալի հարցերում այս երիտասարդները հաճախ էին սխալվում՝ սիրո, ամուսնության, ընտանիքի, ընկերության պրոբլեմները պարզունականացնելով, դարձնելով զուտ աշխատանքային ընկերության կամ «սկզբունքային» գաղափարակցության հարցեր (օրինակ, Արաքսի «Կոմերիտուհու նամակները»):

Բնականաբար, սրանք էլ հենց ամենից շատ էին ենթարկվում զտնազան լավ չհասկացված ֆորմուլաներին ու լոզունգներին:

Այսպես, երբ կուսակցությունը հիշեցնում էր կյանքի պահանջը՝ կապվել կյանքի հետ և արտացոլել կենդանի մարդուն իր ամբողջ բարոյությամբ, սրանք հասան «կենդանի մարդու» հայտնի տեսությանը, որում փաստորեն չկար այդ կենդանի մարդը և ավելի շատ շեշտվում էր բնազդական ազդակների կարեորությունը մարդու գործունեության մեջ:

Քսանական թվականների արձակը նշանավորվեց երգիծանքի առատությամբ: Դա բացատրվում է քաղաքական պայքարի ուժգնությամբ իդեոլոգիայի բնագավառում: Այդ տարիների երգիծանքը հանդես էր գալիս իր բոլոր երանգներով՝ սկսած շարժից և կենցաղային ֆեխիտոններից, մինչև սուր քաղաքական պանֆլետն ու սատիրական վեպը: Լայն էր ընդգրկվում, միաժամանակ բազմազան էին թեմաներն ու գեղարվեստական հնարանները: Եթե Դ. Դեմիրճյանն իր ֆեխիտոններում ձաղկում էր սովետական հիմնարկներում նստած «չինովնիկներին», բյուրոկրատիզմն ու քաջբշուկը, ապա Լեո Կամսարի ֆեխիտոնների ղգալի մասն ուղղված էր դրսի թշնամու՝ սպիտակ վտարանդիների ու «ղեղին» մամուլի դեմ: Եթե Մ. Դարբինյանը նկարագրում էր իր շվեյկատիպ Կիկոսի արկածները պատերազմի դաշտում, ապա Զարենցն ու

Բակունցը սատիրայի զենքով խարազանում էին հաւաղգի . «փրկիչներին», «հայտնի գործիչներին»:

Երգիծանքը սովետահայ գրականութեանը տվեց նրա լավագույն երկերից մեկը՝ «Երկիր Նաիրին», որտեղ հաջողութեամբ լուծվեց տիպական հանգամանքներում տիպական խարակտերների կերտման գեղագիտական պրոբլեմը: Պատմական իրադարձությունների ռեալիստական, թեև շատ հաճախ գրոտեսքային-սատիրական նկարագրությունների մեջ այստեղ գծվեցին այնպիսի կերպարներ, որոնք իրենց գունեղութեամբ այնուհետև մնացին անմոռաց:

Երգիծական պլանով ստեղծվեց նաև Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը», որով, փաստորեն, սկսվեց սովետահայ դրամատուրգիան: Ո՛չ Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին» ու «Վերջին շատրվանը», ո՛չ Ա. Վարդանյանի ու Մ. Դարբինյանի պիեսները չեն ունեցել այն արժեքն ու չեն խաղացել այն դերը, ինչ «Քաջ Նազարը»: Դեմիրճյանի երկը տարբերվում էր նաև ժամանակին գրված բազմաթիվ ագիտականերից: Դա, նախ և առաջ, «թամաշա» չէր, թեև նրանում քիչ չէին հիշյալ ագիտականների տարրերը: Դա կուռ, ամբողջական կատակերգություն էր իր «երկաթե» դիալոգներով, իր նշանակալից ռեմարկներով, իր հեքիաթային-ռեալիստական միզանցիսներով և առաջին հերթին իր ընդգրկմամբ ու տիպական խարակտերներով: Հեռանալով բանահյուսական նյութից, Դեմիրճյանը տասնյակ կերպարներ ստեղծեց, որոնք «հավաքական» բնավորություն ու արժեք ստացան: Սատիրական երկում գրվեցին սոցիալական ներհակութեան, ինչպես և անհատի ու ժողովրդի, «ընտրյալի» և «ամբոխի» փոխադրաբերության պատմա-փիլիսոփայական հարցերը: Այստեղ գեղարվեստական այլ ելակետից Դեմիրճյանը հասավ այն գաղափարին, որ արծարծել էր դեռևս «Էնեի Թեմուր» պոեմում. բռնակալները կզան ու կզան, բայց անմահ է ժողովուրդը, պատմության ստեղծողը:

Քսանական թվականների երկրորդ կեսին հանդես եկավ հայ արձակի նշանավոր դեմքերից մեկը՝ Ա. Բակունցը: Նա միանգամից մտավ սովետական գրականության պատմության մեջ, որպես առավելապես հայ ժողովրդի մոտավոր անցյալի կյանքի լիարյուն գեղարվեստական արտացոլման վարպետ: Բակունցը բնավորությունների ստեղծման անզուգական օրինակներ տվեց, գեղարվեստական խոսքի հմայք ու երկի լիրիկական-փիլիսոփայական խորք:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԳ

ԳՐԱԿԱՆ ԽՄԲԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

1920-ական թվականները հայ քննադատական մտքի բուռն զարգացման տարիներ էին:

Պայքարը դժվարին էր, լի մակընթացություններով ու տեղատվություններով, թերիմացություններով ու շեղումներով, ուժմանտիկական պարզունակությամբ, սոցիոլոգիական չափազանցություններով, որոնք բացատրվում էին ոչ միայն գրողների հաճախ բավականաչափ անձուկ տեսական պատրաստությամբ, այլև հեղափոխական ուժմանտիկ ոգևորությամբ ու այն ճանապարհներով, որոնցով անցել էին գաղափարական ճակատի տարեց ու երիտասարդ գործիչները, մինչև սոցիալիստական հեղափոխությանը հասնելը: Դրանք բացատրվում էին նաև այն պատկերացումներով, որ ունեին հասարակական տարրեր խավերի ներկայացուցիչները հեղափոխության մասին, այն սպասելիքներով, որ նրանք ունեին նոր հասարակարգից:

Բայց այդ պայքարը դժվարին ու երկարատև եղավ, որովհետև դա պայքար էր գաղափարական ճակատում՝ հանուն նոր հասկացողությունների, մինչդեռ հին հասկացողությունները, հասարակական հին մորալի գծերը զեռես ամուր նստած էին շատ մարդկանց գլուխներում:

«Կուլտուրական խնդիրը»,—1921 թ. գրում էր Լենինը,—չի կարող այնպես արագ լուծվել, ինչպես քաղաքական ու ռազմական

խնդիրները: Պետք է հասկանալ, որ առաջխաղացման պայմաններն այժմ այն չեն: Ճղնաժամի սրման դարաշրջանում կարելի է քաղաքականապես հաղթել մի քանի շաբաթվա ընթացքում: Պատերազմի ժամանակ կարելի է հաղթել մի քանի ամսում, իսկ կուլտուրապես հաղթել այսպիսի ժամկետում չի կարելի. գործի բուն էությունը պահանջում է այստեղ ավելի երկար ժամկետ և հարկավոր է հարմարվել այս ավելի երկար ժամկետին՝ դասավորելով իր աշխատանքը, երևան բերելով ամենամեծ համառություն, հաստատակամություն ու սիստեմատիկություն»¹:

1920-ական թվականները (մասնավորապես տասնամյակի առաջին տարիները) բնութագրական էին որպես գրական թարմ ուժերի վարժողության ու «նորի» տենդագին որոնումների տարիներ: Ընդ որում, որոնումներն արտահայտվում էին առավելապես հասկացողությունների, գաղափարների բնագավառում, թեև պայքարի մեջ զրանք երբեմն ընկալվում էին իբրև զուտ ձևի, ֆորմայի փոփոխություններ:

Հենց այս հոգի վրա էլ ստեղծվում էին գրական խմբակցությունները:

Դա աճման մի ժամանակաշրջան էր, երբ գրական խմբավորումներն առաջանում էին իրար կողքի կամ հաջորդաբար, իրենց խաչտարդեալ պլատֆորմներով, մանիֆեստներով ու ղեկավարացիաներով, որոնցում ընդհանուրը հաճախ մնում էր միայն ելակետը, զրանք բոլորն էլ հանդես էին գալիս նոր ժամանակների արվեստի անունից:

Մեզանում գրական խմբավորումները պրոլետարական հեղափոխությունն անկեղծորեն ընդունած մարդկանց քաղաքական-գրական կազմակերպություններ էին, որոնք ղեկավարում էին կարողանում կողմնորոշվել շատ կարևոր հարցերում, թեև մաքառում էին հանուն գրա:

Այդ մաքառման մեջ նրանք երբեմն փոխ էին առնում արեմույսն այս կամ այն գրական դպրոցի հավատամքի տարրերը, աշխատելով զրանք հարմարեցնել նոր հասարակարգի պահանջներին: Այդ պատճառով նրանք թույլ էին տալիս բազմաթիվ սայթաքումներ

¹ Վ. Ի. Լենին. Երկեր, հ. 33, էջ 73:

ու սխալներ, որոնցից մեկն է (գուցե ամենաէականը) անցյալի արվեստից լիակատար սահմանազատվելու միտումը:

Անցյալի գրականության, արվեստի և կուլտուրայի հախուռն ժխտումը ելնում էր այն թյուր հասկացողությունից, թե նախահեղափոխական բոլոր արժեքները ստեղծվել են բուրժուական մտրալի պաշտպանության համար, թե նոր մտրալի հաստատումը պահանջում է ոչնչացնել հին հասարակության կուլտուրան ճիշտ այնպես, ինչպես հեղափոխությունը ոչնչացրել էր այդ հասարակության պետական-քաղաքական մեքենան:

Վ. Ի. Լենինը միանգամայն օրինաչափ էր համարում տարերային մաքառումը՝ հանուն սոցիալիստական արվեստի: Նա դրա մեջ տեսնում էր կուլտուրական առաջընթացի կենսունակ ընձյուղներ:

«Նոր ուժերի արթնացումը,—հիշում է Կ. Յետկինը Լենինի խոսքերը,—նրանց աշխատանքն այն բանի վրա, որպեսզի սովետական Ռուսաստանում ստեղծվի նոր արվեստ և կուլտուրա, այդ լավ է: Մենք պետք է ձեռք բերենք այն, ինչ բաց է թողնված հարյուրամյակների ընթացքում, և մենք այդ ուղում ենք: Քաոսային խմորումը, նոր լոգոնգների որոնումը, լոգոնգներ, որոնք այսօր արվեստի և մտքի բնագավառում եղած որոշակի հոսանքների նկատմամբ «օլ-սանսո» են հռչակում, իսկ վաղը բղավում «խաչիր նրան»—այս ամենը անխուսափելի է»²:

Բայց Լենինը միաժամանակ կտրուկ կերպով պահանջում էր գլխավորել տարերային պայքարը: Նա մատնանշում էր գաղափարական սալթարումները, մասնավորապես արևմտյան նեո-բուրժուական դպրոցների սկզբունքները փոխ առնելու և դրանք որպես նոր ժամանակների միակ ճիշտ սկզբունքներ ներկայացնելու միտումը, դասական արվեստի բոլոր հաստատված կանոնները փշրելու պարտիզանական էնտոզիազմը, «նոր» արվեստի անունից ողջ «հին» արվեստը ժխտելու պատրաստ, հիրավի ոչ-պրոլետարական, անկոմպլին ուղղությունների ծաղկումը, և դրանց դեմ կազմակերպված պայքարի էր կոչում:

«Բայց հասկանալի է, մենք կոմունիստներ ենք: Մենք չպետք

² Վ. Ի. Լենին, *Կուլտուրայի և արվեստի մասին*, Երևան, 1958, էջ 626:

է ձեռքներս ծալած կանգնենք և թույլ տանք քառսին ծալալվելու ամենուրեք: Մենք պետք է ամբողջութեամբ պլանաչափ կերպով ղեկավարենք այդ պրոցեսը և ձեռնորոնք դրա արդյունքները: Մենք դեռևս հեռու ենք դրանից, շատ հեռու: Ինձ թվում է, որ մենք էլ ունենք մեր դոկտոր Կարլշտադները: Մենք չափից դուրս մեծ «տա-պալողներ ենք արվեստի մեջ»: Գեղեցիկը հարկավոր է պահպանել և վերցնել, որպես նմուշ ելակետ ունենալ այն, նույնիսկ եթե դա «հին» է: Մենք ինչու՞ պետք է երես թեքենք իրոք լավից, հրաժար-վենք նրանից որպես հետագա զարգացման ելակետից, միայն այն բանի համար, որ նա «հին» է: Անհեթեթութիւնն է, կատարյալ ան-հեթեթութիւն: Այստեղ շատ երկերեսանիութիւն կա և, իհարկե, անգիտակից հարգանք Արեւմուտքում իշխող գեղարվեստական մոդայի նկատմամբ: Մենք լավ ուղեցիրոններն ենք, բայց չգիտես ինչու մենք մեզ պարտական ենք զգում ասպցուցելու, որ մենք նույնպես կանգնած ենք «ժամանակակից կուլտուրայի բարձունքի վրա»: Իսկ ես քաջութիւն ունեմ ինձ «բարբարոս» հայտարարելու: Ես անուշ եմ էքսպրեսիոնիզմի, ֆուտուրիզմի, կուբիզմի և այլ «իդե-րի» ստեղծագործութիւնները համարելու գեղարվեստական հանճա-րի բարձրագույն դրսեւորումը: Ես դրանք չեմ հասկանում: Ես նրան-ցից ոչ մի հաճույք չեմ ստանում»³:

* * *

Նոր ժամանակաշրջանի գրաքննադատութեան առջև երկու հիմնական խնդիր էր դրւած.

ա) Ինչպիսին պետք է լինի նոր էպոխայի գրականութիւնը:

բ) Ինչպես պիտի վերաբերվել անցյալի գրական ժառանգու-թեան հարցին:

Երբ մանրամասն ծանոթանում ենք ժամանակի գրաքննադա-տական արտադրանքին, նկատում ենք, որ գրական բոլոր խմբա-վորումներին, գրական-քաղաքական մի տեսնչակից ավելի պար-բերականների շուրջը համախմբւած գրողներին, գրականագետ-ներին, քաղաքական ու կուլտուրական գործիչներին, տեսաբան-ներին ու քննադատներին զբաղեցրել են հատկապես այս երկու պրոբլեմները: Քսանական թվականների սկզբներին գրողներն ու

³ Վ. Ի. Լենին, Կուլտուրայի և արվեստի մասին, Երևան, 1958, էջ 627:

առհասարակ կուլտուրայի բոլոր մշակները այս երկու պրոբլեմները լուծելու համար էին միավորվում, կամ եթե խնդրին մոտենանք այլ կողմից, միավորվում էին ըստ այն պատասխանների, որ տալիս էին այս երկու հարցերին: Ըստ այդ պատասխանների բնորոշվում էր ոչ միայն նրանց գեղագիտական, այլև սոցիոլոգիական հայացքների ոլորտը:

Այս հարցերին պատասխանելու առաջին լուրջ փորձն արեցին երեքը՝ Նզիշև Չարենցը, Ազատ Վշտունին և Գևորգ Աբովը, հանրահայտ գեղարարացիայում, որ սուպերվեց 1922 թ. հունիսի 14-ին «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 130-րդ համարում: Երեք հանդես եկան Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից գրեթե հինգ տարի անց, երբ սովետական Ռուսաստանում կուլտուրայի ճակատում մղվող գաղափարական պայքարն այլևս տարիների փորձ ուներ, երբ արդեն ձևավորված էին ուստ պրոլետարական ու ոչ պրոլետարական գրականության գրեթե բոլոր հիմնական թեմերը և դրանց գեղարարացիաներն ու պլատֆորմները քաջ հայտնի էին մեզանում:

Ինչ վերաբերում է հայ իրականությանը, ապա, իհարկե, երեքից առաջ մեզ մոտ ևս արդեն կազմակերպվել էին գրական խմբակցություններ ու միավորումներ, ինչպես, օրինակ, Թիֆլիսի «Հայ դրշի մշակների ընկերությունը» և Երևանի «Հայ գեղարվեստական աշխատավորների միությունը»: Բայց այդ միավորումները իրենց առջև խնդիր չէին դնում ոչ բնութագրել անցյալի արվեստը և ոչ, մասնավորապես, ձևակերպել իրենց տեսակետները գալիք արվեստի մասին: Երևանի «Հայ գեղարվեստական աշխատավորների միության» ծանուցման մեջ, միություն, որին մասնակցում էին Պ. Մակինցյանը, Յ. Խանդադյանը, Հ. Սուրխաթյանը և ուրիշներ, կարդում ենք.

«Միության նպատակն է նպաստել հայ ինքնուրույն և թարգմանական գրականության զարգացմանը, առաջ բերել նորանոր գրական արժեքներ և ի մի ժողովել գեղարվեստական գրականության անկադմակերպ ու ցրված աշխատավորներին»⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ խոսք չկա գրականության զարգացման ուղիների մասին և ոչ իսկ փորձ՝ տարակարգելու դրող-

⁴ «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», Երևան, 1957, էջ 52:

ներին ու գրական արտադրանքը: Խոսքն այստեղ բոլոր գրողներին «ի մի ժողովելու» և առհասարակ գրական նոր արժեքներ «առաջ բերելու» մասին է: Ու թեև գրական զանազան ասուլիսներում, այս կամ այն գրողի հիշատակին նվիրված երեկոներում (Տերյան, Աղայան և այլն), ինչպես նաև այդ խմբակցությունների անդամների գրավոր ու բանավոր առանձին ելույթներում արժարժվում էին գրականության վիճակի և հեռանկարների հարցերը, այնուամենայնիվ, դրանք չէին հասնում քիչ թե շատ մշակված գրական-քաղաքական պլատֆորմի աստիճանի:

Իրենք՝ երեք բանաստեղծները դեկլարացիայից առաջ այս կամ այն առիթով հանդես էին գալիս գալիքի արվեստը բնութագրելու փորձերով: Այսպես, դեկլարացիայի հրապարակումից մեկ ամիս առաջ, 1922 թ. մայիսի 12-ին, Ա. Վշտունին «կարմիր աստղ» թերթում տպագրեց «Աշխատավորական պոեզիա» հոդվածը, որտեղ խոսում էր պրոլետարական գրականության ակունքների ու հեռանկարների մասին:

«Քաղքենի պոեզիան իր բոլոր ձևերովն ու ասացվածքներով շատ է զառամել,—կարդում ենք հոդվածում:—Իսկ պրոլետարական պոեզիան պետք է ձևակերպի հենց ինքը՝ պրոլետարիատը: Ինչ փուլից, թե տուաչին նվազ ձևակերպումը կլինի երբեմն թույլ, երբեմն ոչ-գեղարվեստական ու միտումնավոր, նոր իշխող դասակարգը կունենա իր սխալներն ու թույլ կողմերը, մինչև որ կյանքը ցույց կտա բնական ուղին, մինչև որ հետզհետե բանվորական կոլեկտիվիստական գրականությունը կհղկվի, կզարգանա ու կունենա բանվոր դասակարգի ապագա հեռանկարների նրբություններն ու գեղեցկությունները»:

Իսկ Չարենցը 1922 թվականին Սիմֆերոպոլի «Կոմունայի ղանգ» թերթում տպագրեց «Ինչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» հոդվածը⁵, որտեղ ի միջի այլոց գրում էր.

«Մենք պետք է կազմակերպված պայքար մղենք հին արվեստի տրադիցիաների դեմ, հասկացնենք մեզ հարազատ սկսնակներին հին արվեստի անընդունելի լինելը, որովհետև ներկայումս, երբ

⁵ Հոդվածը տպագրվել է նաև «Խորհրդային Հայաստան» թերթում, 1922, №№ 132, 135, 136:

մեր տնտեսական ու կուլտուրական կենցաղում զեռւս որոշ շափով մնում են նախկին, մանրբուրժական ձևերը—ուժեղ է հին արվեստի ազդեցությունը սկսնակների վրա: Այս ամենը դուրս բերելու համար հարկավոր է կազմակերպել կուսակցական ագիտացիային հավասար գեղարվեստական երեկոներ, միտինգներ և ցույցեր և այլն»:

Սակայն, որքան էլ այս ելույթներում արծարծվում են երեքի գեկլարացիայի դրույթներից մի բանիսը, որքան էլ սրանցում պարզվում է հեղինակների վերաբերմունքը և՛ ժամանակակից պոեզիայի զարգացման ուղիների, և՛ անցյալի գրականության ավանդների նկատմամբ, այնուամենայնիվ, կազմակերպված խմբակցության պլատֆորմներ չլինելով, դրանք չէին կարող առաջացնել այնպիսի հակազդեցություն, ինչպիսին առաջացրեց գեկլարացիան: Դա ազդակ եղավ պրոլետարական արվեստի հարցերի լայն քննարկման համար, քննարկում, որին մասնակցեցին հայ մշակույթի ականավոր ներկայացուցիչներ և որի ժամանակ ճեղքվեց երեքի միավորումը՝ որպես «համախոհների» միատարր կազմակերպութուն:

Ահա գեկլարացիան.

Դեկլարացիա երեքի

Ներկա հայ բանաստեղծությունը մի թոքախտավոր է, որ անխուսափելիորեն դատապարտված է մահվան:

Նրա գոյության միակ արդարացումը մահամերձ լինելն է:

Նրա տրագիցիաները նման են թոքախտավոր երեխաների, որոնք բացի վարակումից ոչինչ չեն առաջացնելու:

«Հայրենիք», «Սեր անբիծ», «Անտալատ ու մենություն», «Մթնշաղենի նրբակերտ», «Մոռացում ու երազներ»—ահա մեր գրական թոքախտի մանրէները, որոնց առաջացրած պտուղներն են նացիոնալիզմ, ռոմանտիզմ, պեսիմիզմ և սիմվոլիզմ:

Մենք հանդես ենք գալիս որպես ախտահանողներ:

Մենք բերում ենք մեզ հետ մաքուր օդ ու երկաթե առողջություն: Քաղբենի նացիոնալիզմին մենք հակադրում ենք պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը:

«Անբիծ սիրուն» մենք դեմ ենք դնում սեռական առողջ բնազդի:

Մեզ համար «անապատները» դարձել են բազմաժխոր քաղաքներ:

Իսկ մեր երակների մեջ մենք զգում ենք բազմահազար ամբոխների հուզը:

«Նրբակերտ միջնադներին» այսօր հաջորդել է բոսոր արշալույսը և պայքարող դասակարգի մարտական շփոթումը մեզ արթնացրել է «մոռացման երազներից»:

Մեր մեջ ստեղծագործում է բազմությունների տեմպը և մենք դեպի բազմություններն ենք իջեցնում մեր ստեղծագործությունը: Մենք պահանջում ենք.

1. Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և գրքերից դեպի կենդանի խոսքը:

2. Արտահայտել այն, ինչ որ այժմեական է,—շարժում, դասակարգային պայքար, երկաթ ու կարմիր:

Այդ նպատակներին հասնելու համար բանաստեղծության մեջ պետք է կիրառել՝

1. ռիթմը որպես շարժում.

2. պատկերը (օբրազ) որպես կենցաղի բնորոշում.

3. ոճը և լեզուն որպես տվյալ նյութի և խառնվածքի արտահայտություն:

Մեր օրվա լողունգն է.

Կորչեն գրական արիստոկրատ շկոլաները, առանձնասենյակային գրողները, գրադարակներում ննջող գրքերը և սալոնային կանայք:

Կեցցե գեղարվեստական կենդանի խոսքը ստեղծագործող բազմություններում:

Կեցցե ստեղծագործող բազմությունը իր հզոր ռիթմով:

Կեցցե պրոլետարական հեղափոխությունը:

Նիկիե Ջաբենց, Ազատ Վշտունի, Դևոբ Աբով
6 հունիսի, 1922 թ., Նրևան

Սա՛ առաջին գրական պլատֆորմն էր հայ իրականության մեջ և, որպես այդպիսին, երկար ժամանակ զբաղեցնում էր մտքերը: Բայց թե՛ ժամանակին և թե՛ ավելի ուշ գրականագիտությունն

անդրադարձել է առավելապես այդ պատմական փաստաթղթի առաջին կեսին, որտեղ փորձ է արվում նոր արվեստը սահմանազատելու անցյալի «բուրժուական» արվեստից և այս տեսակետից, ինչպես ասում են, տաշտակից լվացքաջրի հետ դուրս է նետվում նաև երեսան: Նկատվել է, որ այստեղ ակնարկվում է Թումանյանի, Խաչատրյանի և հատկապես Տերյանի արվեստը և այդ արվեստի դեմ մաքառելու գեղագիտական դրույթ է առաջադրվում: Մի անգամ չէ, որ խոսվել է գեղարարացիայի այս կողմի մասին, սրա դեմ մարդիկ ըմբոստացել են փաստաթղթի հրապարակումից ու դրա կապակցությամբ Չարենցի, Աբովի և Վշտունու կարդացած դասախոսություններից՝ «շեփորահանդեսներից» հետո:

Դեղարարացիայի այս կողմի վրա մանրամասն ծանրանալուց առաջ հարկ է խոսել դրա մեկ այլ կողմի մասին, որ ձևակերպված է փաստաթղթի վերջին պարբերություններում: Հարկ է մտորել, թե հիրավի ինչու՞ առաջացավ գեղարարական, արդյո՞ք դա դուռ հեղինակների նորարարական մղումի պտուղն էր, արդյո՞ք դա միայն ռուսական «ձախ ֆուտուրիստների», «Կոմունայի արվեստ» թերթի ու «Արվեստի գրենաժ» գեղարարացիայի (1918 թ.) պարզունակ կրկնությունն էր Հայաստանում: Կոմ գույնն դա ռուսական պրուլետկուլտի դրույթների լոկ մի արձագանքն էր հայ մշակույթի մեջ:

Մի այլ առիթով Ա. Կարինյանը Չարենցի տրամադրությունները կապում է նաև իմաժինիզմի, հատկապես Մարիենհոֆի և Շերշենևիչի հայացքների հետ:

«Ծանոթացել է Երևանի բանաստեղծը Մոսկվայի քաղբենիության վերջին պոետների՝ Մարիենհոֆի և Շերշենևիչի հետ, նեոֆիտի միամտությունից կուլ է տվել յրանց ինտելիգենտական անարխիզմը և խայտաբղետ գոռոզուժը, խառնել է այդ բոլորը ի մի յուրօրինակ կերպով ըմբռնված «կոմունիզմի» հետ և ապա ստեղծել է խառնիճազանք ուսանավորների այն ժողովածուն, որ կրում է «Ռոմանս տնսեր» անունը»⁶:

Խոսքն այստեղ գեղարարացիայի դրույթների օգտագործման մասին է բանաստեղծական պրակտիկայում: Եվ որքան էլ Չարենցը

⁶ «Պայցար», Երևան, 1923, № 2, էջ 17:

պատասխան հողվածներում սահմանադատվում է ռուսական իմաժինիդմից, վկայակոչելով «ձախ» ֆուտուրիստներին ու հատկապես Մայակովսկուն⁷, այնուամենայնիվ, չի կարողանում արդարացնել ոչ այդ ժամանակի իր պոեզիայի գեղագիտական սկզբունքները և ոչ իսկ անցյալի կուլտուրայի հախուռն ժխտման տենդենցը, որ արտահայտված է ղեկարացիայում:

Սակայն մեզ հետաքրքրողն այժմ ոչ թե ղեկարացիայի ժխտողական տենդենցներն են, այլ հաստատման տենդենցները: Ի վերջո ժխտման պաթոսն անգամ այստեղ ծնվել է հաստատման բուռն ցանկությունից:

Իհարկե, անհնարին է ժխտել ժամանակի ռուսական պոեզիայի ու զրական շարժման ազդեցությունը ղեկարացիայի վրա: Ինչպես տեսանք, ինքը՝ Չարենցը ևս այդպիսի միտում չունի: Սակայն ղեկարացիան ու այն փոթորիկը, որ բարձրացրին երեք խիզախները հայ գրականության ու գրաքննադատության մեջ, լուկ ներմուծված դադափարների արգասիք չէին: Դրանք ժամանակի իրավիճակով ու գրականության զարգացման պրոցեսով պայմանավորված հայկական մշակութային երևույթներ էին:

Հիմնականն այստեղ ոչ այնքան «արվեստի կուռքերը» տապալելու մոլուցքն էր, որքան նորը ստեղծելու ոգևորությունը: Առաջինն Կառնեցովն էր, մինչդեռ երկրորդը այն կարևորն էր, որից ժամանակի իրադարձությունների ազդեցությամբ անփորձ ոգեշնչվածները Կառնեցովն էին սխալ առաջինը:

Կատարվել էր մեծ հեղաբեկումը, փոխվել էր հասարակարգը, հասարակության մեջ փոխվել էին յուրաքանչյուրի հարաբերությունները: Երեքն առանց դրսի օրինակի էլ զգում էին, որ նոր էպոխայում հին արվեստի նորմերն այլևս չեն կարող բավարարել, որ հարկավոր է ստեղծել նորը՝ պրոլետարականը, որը հետագայում վերաճելու, դառնալու է համամարդկային արվեստ: Այս զգացողության մեջ նրանց խիզախման ուժն էր, իսկ կոնկրետ ճանապարհ-

⁷ «Եթե հարկ կա ասելու, ես կարող եմ հայտարարել, — գրում է նա, — որ շատ բան սովորել եմ Մայակովսկուց, որին պարծանքով կարող եմ համարել իմ ուսուցիչը» («Պայքար», Երևան, 1923, № 3, էջ 45):

ներն ուղենշող շատ դրույթներում՝ ժամանակի հաղար ու մի օբյեկտիվ հանգամանքներով պայմանավորված նրանց թուլութունը³։

Դեկլարացիայի հրապարակումից անմիջապես հետո հայ գրաքննադատությունն ամբողջապես ուղղվեց դրա դրույթների մանրամասն ու կրքոտ քննարկմանը։ Եվ բանի որ դեկլարացիայում աչքի էին ղարնում անցյալի արվեստի ժխտման տարրերը, բնականաբար կրքերն ավելի շատ այս հարցի շուրջն էին բորբոքվում։ Մյուս կողմից դեկլարացիայի դրույթները քննարկելու ամենահեշտ եղանակը փաստաթուղթն ստորագրած բանաստեղծների ստեղծագործության վերլուծությունն էր՝ դեկլարացիայի ձևակերպումների տեսակետից։ Ինչպիսի՞ն է երևի բանաստեղծների գրական արտադրանքը, արդյո՞ք այն համապատասխանում է նրանց տեսական պահանջներին։ Այս տրամաբանությունը մոտեցման մեր շատ բնագիտակցող դեկլարացիային, և ինչպես համոզված էին, բարձր բարի վրա չմնաց։ Այսպիսի մոտեցման հետևանքով անտեսվեցին դեկլարացիայի հրապարակման շարժառիթները և այդ հետաքրքիր փաստաթղթի նպատակները։ Փաստորեն մնաց միայն մի ընդհանուր գաղափար, թե դեկլարացիան, այնուամենայնիվ, ինչ-որ բան նշանակում է, ինչ-որ ճիգ է աշխարհը գեղագիտական նոր տեսանկյունից ընկալելու։ Դա ձևակերպվեց մի քանի հարևանցի ասված նախադասություններով։

«Հանդանակի ընդգծված նպատակներն ընդհանուր առմամբ միանգամայն այժմեական են,—գրում էր Ա. Ս.—«Մի գրական դեկլարացիայի առթիվ» հոդվածի մեջ,—հարկավ «Ֆուտուրիստներ-

³ Այս առումով, իհարկե, լուրջ չէ Ա. Կարինյանի վերը բերված միտքը, թե Զարենցի մտորումները բնաշխարհիկ հիմք չունեն և պարզապես գավառական նեոֆիտի խոնարհումն են Մարինենոֆի ու Շերշենևիչի նման մայրաքաղաքայինների առաջ, ինչպես նաև չի կարելի համաձայնել Յ. Խանդադյանի (Գրասերի) տեսակետին, թե երեքի դեկլարացիան կարևոր երևույթ չէ հայ պոլետարական մշակույթի զարգացման պատմության մեջ և արդյունք է երիտասարդ բանաստեղծների տհասության, թե դեկլարացիայի սխալները պայմանավորված են «այն բաղմակողմանի և անհամար թյուրիմացություններով, որոնց ցանցի մեջ դժբախտաբար թևաբեկ թպրտում է ջահելների տհաս միտքը» (Տե՛ս «Պայքար», 1923, № 3, հոդվածը վերնագրված է «Աշխատանքի գրական դպրոց»)։

րին» հատուկ անպատասխանատու մեծադղորդ տոնը հայտարարույթներին՝ պիտի թողնել մի կողմ»⁹։

Այնուհետև դեմ-դիմաց մնացին ղեկավարացիան և երեք պոետների ստեղծագործությունները։

Դրանց համադրության ու զուգահեռ քննարկման ամենամբողջական փորձը կատարեց Պ. Մակինցյանը «Հայկական Բուսոն և Նրա արբանյակները՝ թվով երեք ու կես» հոդվածում¹⁰։

Այստեղ Մակինցյանը մեկ առ մեկ բերում է ղեկավարացիայի գրույթները, ապա Չարենցի պոեզիայից մեջ բերում հատվածներ ու ապացուցում, որ այդ գրույթների պահանջներով առաջնորդվելու դեպքում պոետը հրաժարվելու է իր ամբողջ ստեղծագործությունից։

Ահա «կատուտաշյա հայրենիքը»։ «Դանթեական առասպելից» բերելով մի քանի հատված, Մակինցյանը հարցնում է.

«Այս ո՞վ է այսպես պատկերում ու վշտաշունչ երգում հայրենիքը—Հովհաննիսյա՞նը, Թումանյա՞նը, Իսահակյա՞նը, Դեմիրճյա՞նը, Տերյա՞նը կամ դուցե Ահարոնյա՞նի տողերն են հանգերի վերածված։ Ոչ։

Այսպես է պատկերել ու երգել հայրենիքը մեր «կարմիր պոետը»՝ Եղիշե Չարենցը»։

Ահա «անբիծ սերը»։ Բերելով Չարենցի մի ոտանավորը, հոդվածագիրն ավելացնում է.

«Այս անբիծ հարսնացուն էլ ոչ Տերյանինն է, ոչ Դեմիրճյանինը, ոչ էլ Իսահակյանինը, այլ նույն երկաթե պոետ Եղիշե Չարենցինը»։ Դառնանք դեպի «Անապատն ու մենությունը»։

Դարձյալ մի հատված Չարենցից.

Ես սիրում եմ նստել մենակ ու անձայն,

Աչքս հռել հուրհրատող երազին...և այլն։

Եվ դարձյալ տրամաբանական հարցը.

«Իրիկնաժամի այս երազը, աղբյուրների կարկաշը թերևս վահան Տերյանի տողե՞րն են։ Ոչ։ Տերյանն ունի նույն բովանդակությամբ տողեր, բայց ավելի նրբահյուս, ավելի վարժ վարպետի

⁹ «Նոր աշխարհ», 1922, № 1, էջ 82։

¹⁰ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 157։

վրձինով նկարած: Իսկ այս կտորի մեջ եղիշե Չարենցն է երազում մենություն (իմա՝ անապատ, մենաստան)»:

Եվ եզրակացությունը.

«Եվ այսպես անվերջ կարելի է քաղել «Յոթախտի մանրէներ»... Ոչ թե Տերյանի, այլ «առողջ պոետ» Չարենցի բանաստեղծություններից: Եվ եթե Չարենցը հանգես է դալիս որպես ախտահանող, ամենից առաջ իրեն պիտի ախտահանի»:

Այսպես, «հաշիվը մաքրելով» Չարենցի հետ, Մակինցյանն անցնում է Աբովին ու Վշտունուն և, բնականաբար, սրանց հետ ավելի անողոր է ու սրանց ավելի հեշտ է կարողանում ջախջախել:

Այնուհետև նա անդրադառնում է «ախտահանության» միջոցներին: Դեկլարացիայի ժխտման ու հաստատման տենդենցներին, կոչերին: Այստեղ ևս նա հետևում է նույն տրամաբանությանը. բերում է Չարենցի տողերը.

«Ձկարժեք, որ չնչին մի

Կայեն,

Լիր արբա,

Ճառուտ մի հիմար...»:

Եվ ամբողջ ուժով ըմբոստանում անցյալի գրական արժեքները ժխտելու տենդենցի դեմ: Բերելով Մարքսի օրինակը, որը «Շեքսպիրին այնքան ջերմորեն հանձնարարում էր պրոլետարիատի ուշադրությանը», հողվածագիրը կշտամբում է Չարենցին Աթիլայի գովերգության համար, մի բան, որ Չարենցին փոխ է տվել Վյաչեսլավ Իվանովը՝ «շատ հայտնի միստիկ մոնարխիստ և վառ արտահայտված մի հակահեղուփոխական» (Պ. Մակինցյան):

Չենք ուզում ծանրանալ Չարենցի Աթիլայի վրա, մեր կարծիքով Պ. Մակինցյանը նրա մեջ ավելի կենսական բաներ կարող էր տեսնել, քան «հոների վայրենի արքայի» գովերգությունը: Բայց տվյալ դեպքում դա նշանակություն չունի: Մեր նպատակն է հետևել քննադատ-ընդդիմախոսի տրամաբանության ընթացքին:

Այս տրամաբանությունը (եթե դեն նետենք բանավիճողի կիրքը) բերում է երկու հետևություն.

ա) Որքան էլ հակառակը ցանկանա, այնուամենայնիվ, Չարենցն իր մեծ հետևորդների ժառանգն է, կենսականորեն կապված նրանց ավանդների հետ: Այս իմաստով նրա ստեղծագործությունը տրամագծորեն հակառակ է նրա ստորագրած փաստաթղթի ժխտման տենդենցներին:

Եվ

բ) Հավ է, որ այդպես է: Անցյալի արվեստի լուսավոր ավանդները կենսատու աղբյուր են նոր արվեստի համար:

«Այսպես բողոքում է պոետ Չարենցն իր բանաստեղծությունների յուրաքանչյուր տողում պոեզիայի օրենսդիր Չարենցի դեմ... «Ես խեղկատակ եմ հիմա»,—ասում է Չարենցը: Սակայն ե՞րբ: Ստեղծագործելու՞ պահին, թե՞ թևորիա ու կանոններ հրամցնելիս: Պոետ Չարենցն է խեղկատակ, թե՞ արվեստի թեորետիկոս և հրամանագրող Չարենցը: Կարծես թե երկրորդը, ընթերցո՛ղ, չէ՞»¹¹:

Այնուհետև.

«Մենք պարծենում ենք Չարենցով, որպես մեր պոետով, բայց սկսում ենք ամաչել նրանից»:

Պ. Մակինցյանին երկրորդում է «Նոր աշխարհ»-ի հոգվածագիր Ա. Ս.-ն: Նա ևս Չարենցին առաջարկում է հրաժարվել «տեսական մարզանքներից»:

«Եթե Ս. Չարենցը հրաժարվի ֆուտուրիստական միջոցներից ու եռանդը գործ դնի նոր ստեղծագործություններով վերջնականապես հաղթահարել իր մեջ դեռևս մնացած մանրբուրժուական «տարերքը», ապա նրա անունը որպես մեր մեծ ալիկոծումների դարաշրջանի երգիչներից մեկը, կապված կլինի մեր օրերի գրական նոր երևույթների հետ»¹²:

¹¹ Պ. Մակինցյանը բառացիորեն նույն միտքն արտահայտել է նաև «Նորք»-ի առաջին դրբում Չարենցի երկհատորյակի մասին տպագրած գրախոսության մեջ: Այստեղ խոսելով դեկլարացիայի մասին, նա ընդգծում է, որ դրա պահանջների տեսակետից հնարավոր չի քննարկել Չարենցի ժողովածուն: «Բայց ի՞նչ դուրս կղա դրանից,—գրում է նա,—այն, որ ավելի հեշտ է ոչ թե երեք, այլ երեք հարյուր պահանջ առաջադրել, քան մեկը իրագործել: Այն, որ պոետ Չարենցը հաճախ ու հաճախ է հակասում պոեզիայի օրենսդիր Չարենցին: Այն, որ ինքը Չարենցը պրոլետարական պոետ չէ» («Նորք», 1922, նոյեմբեր-դեկտեմբեր, գիրք առաջին, էջ 288):

¹² «Նոր աշխարհ», 1922, № 1, էջ 91:

Նույնն է տրամաբանական եզրակացությունը Ա. Կարինյանի երկու հոդվածներում¹³, որոնց մեջ Չարենցի ստեղծագործությունը քննվում է գեկլարացիայի պահանջների դիրքերից և փորձ է արվում բնութագրել պոետի կրած ազդեցությունների շրջանակը:

Առաջին հայացքից ոչինչ չի կարելի հակադրել այս «երկաթն» տրամաբանությանը: Հիրավի դժվար է առարկել և՛ Պ. Մակինցյանի, և՛ Ա. Կարինյանի, և՛ մյուսների փաստարկներին: Այն ժամանակ, երբ Չարենցը դասական պոեզիայի շարունակողն էր, նրա երկերն անհամեմատ բարձր էին, ուղղակի երևույթ էին հայ պոեզիայում, մինչդեռ. գեկլարացիայից հետո (կամ գեկլարացիայի օրերին) Չարենցը գրում է «Ռոմանո անսերն» ու դրա նման երկեր, որոնք իհարկե «դարագլուխ կալմող» երկեր չէին, որքան էլ պոետը կրքով պաշտպանում էր դրանք¹⁴:

Բայց այս տրամաբանության մեջ, համենայն դեպս, կան ճեղքվածքներ:

Նախ՝ բանաստեղծի ստեղծագործության և նրա ստորագրած գեկլարացիայի դրույթների այսօրինակ հակադրությունը շատ հաճախ փաստորեն խուսափումն է հարցի բուն էությունից, որ ներփակվում էր երկու հիմնական դրույթների մեջ՝ ինչպիսին պետք է լինի արդի հայ գրականությունը և ինչ հարաբերության մեջ պետք է լինի այն անցյալի արվեստի ավանդների հետ:

Երկրորդ: Բոլոր գրաքննադատներն աշխատել են գեկլարացիան բացատրել միայն ռուսական իրականության մեջ տարածված գրական շարժման ազդեցությամբ, ռուսական համանման պլատֆորմներով: Մենք այդ հարցի մասին արդեն մեջ ենք բերել Ա. Կարինյանի կարծիքը: Համանման կարծիք է հայտնում նաև Պ. Մակինցյանը.

«Սակայն Չարենցը չի սիրում գիրքն ու գրությունը: Նա Մոսկվայում ակնաքի ծայրով լսել է Մայակովսկու կես-գեկադեհնտային, կես-յիմաժինիստական ղրույցները և ահա թե ինչ խղճուկ դաս է առել»:

¹³ ա) «Վտանգավոր սայթաքում» («Ռոմանո անսերն», Եղիշե Չարենց, Մոսկվա, 1922), «Պայքար», 1923, № 2, բ) «Նորից Չարենցի մասին», «Պայքար», 1923, № 3:

¹⁴ Տե՛ս նրա հոդվածը «Prodomo sua» («Մի պրովոկացիայի առթիվ»), «Պայքար», 1923, № 3, էջ 43—45:

Այսինքն, գրական շարժումը փաստորեն համարվում է փոխառություն, կտրված բուն հայ իրականությունից:

Սրանից էլ բխում է երրորդ և ամենահիմնական ճեղքվածքը: Դեկլարացիան ստորագրած պոետների ոչ մի սխալը ներել չցանկացող ընդդիմախոսները ի վերջո չեն կարողանում տեսնել նորը ստեղծելու նրանց մեծ ճիգը, չեն տեսնում, որ որոնումները բխում են մի բարձր ու կենսական հասկացողությունից, թե նոր ժամանակները նոր արվեստ են պահանջում: Ի՞նչ կլիներ, եթե հետեւելով «նոր աշխարհ»-ի քննադատին, Չարենցը որոնումների փոխարեն «իր եռանդը գործ դնել նոր ստեղծագործություններով վերջնականապես հաղթահարել իր մեջ դեռևս մնացած մանրբուրժուական տարրերը»: Չարենցն իսկական բանաստեղծ էր և որպես այդպիսին պետք է մշակեր իր աեսությունը, այլապես չէր կարող գտնել ճանապարհը, ուր մնաց, որ նա (և գրաքննադատը) չէր կարող ու չէր հասկանում, թե որն է այդ «իր մեջ դեռևս մնացած մանրբուրժուական տարրերը»:

Բայց դա հարկավոր էր ոչ միայն Չարենցի համար: Ողջ հայ գրականությունը չէր կարող առաջ ընթանալ առանց որոնումների (և ոչ միայն հայ գրականությունը), դա հասկանում էին բոլորը, դրա համար էլ մինչև 30-ական թվականների սկիզբը օրակարգից չհանվեց «ինչպիսին պետք է լինի պրոյետարական գրականությունը» հարցը: Այս հարցն արժարժվեց բոլոր գրական խմբավորումների պլատֆորմներում:

* * *

Երեքի հանդես գալու ժամանակաշրջանը որոնումների մի էտապ էր ոչ միայն գեղարվեստական գրականության, այլև գրաքննադատության համար: Եթե երեքն իրենց դեկլարացիայով ու գրան հետևող ելույթներով աշխատում էին գտնել նոր արվեստի դրույթները, եթե նրանք մտահոգված էին նոր ժամանակաշրջանի արվեստի հիմնական սկզբունքների մշակմամբ, ապա գրաքննադատները հենց նույն շարժառիթներով պետք է ձևակերպեին գեղարվեստական գրականության գնահատման նոր սկզբունքները: Ի վերջո երեքի դեկլարացիայի և ժամանակակից գրականության (առավելապես պոեզիայի) բազմակողմանի քննարկումը իր մեջ ունի նաև այս կենսական

հարցը, հողվածներում խոսվում էր ոչ միայն այն մասին, թե ինչպիսին պետք է լինի ժամանակի գեղարվեստական գրականությունը, այլև զուգահեռաբար այն մասին, թե ինչպիսին պետք է լինի ժամանակակից գրաքննադատությունը: Հողվածներ էին տպագրվում նվիրված զուտ գրաքննադատության և գրականագիտության հարցերին. դրանք մարքսիստական սոցիոլոգիայի նոր ձևակերպումներն էին մեղանում նախահեղափոխական բուլճերիկյան գրաքննադատության ձևակերպումներից հետո, ընդ որում դրանցում առանձնակի շեշտվում էին օբյեկտիվ իրականության ու անհատական ստեղծագործության, կյանքի ճշմարտության ու արվեստի ճշմարտության հարաբերության, պատճառականության ու այլևայլ փիլիսոփայական մեկնակետեր:

Այս հարցերն զբաղեցնում էին հատկապես հայ մարքսիստական սոցիոլոգիայի ականավոր ներկայացուցիչ Ա. Ֆ. Մյասնիկյանին, որը պետական գործունեությունը զուգակցում էր լայն կուլտուր-հասարակական գործունեությանը: Այս տեսակետից ծրագրային նշանակություն ունի Մյասնիկյանի (Ալ. Մարտունի) «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» հողվածը, որ տպագրվեց 1922 թ. օգոստոսին:

Ալ. Մյասնիկյանն այս հողվածում առաջադրում է երկու հիմնական հարց.

ա) ի՞նչ է գեղարվեստը, գեղարվեստական գրականությունը և բ) քննադատության հասարակագիտական մեթոդի հարցը:

Արդ, ի՞նչ է գեղարվեստը: Սա հարցերի հարցն է գեղագիտության (էսթետիկայի), հիմնական գրույթը: Նույնիսկ հեղափոխության հաղթանակից հետո այս ու այնտեղ, կամա թե ակամա, որոշ գրաքննադատներ տուրք էին տալիս մետաֆիզիկական իդեալիստական այն սկզբունքին, թե իբր գեղարվեստը ինքնակա, ինքնաբավ մեծություն է, կտրված օբյեկտիվ ռեալականությունից և ուրեմն նրա մեկնաբանությունը պետք է մոտենալ իրեն իսկ՝ գեղարվեստի ներքին առանձնահատկություններից ելնելով: Հենց այս էր նշանակում «ինչ»-ի և «ինչպես»-ի փոխհարաբերության այն սխալաստիկ վեճը, որ Տ. Հախումյանը, օրինակ, լուծում էր հօգուտ «ինչպես»-ի¹⁵:

¹⁵ Տե՛ս Տ. Հախումյանի հողվածը՝ «Ի պաշտպանություն» «Չորրորդ աստիճանի հոտենտոտի», «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 141:

Նախազգուշացնելով, որ չի կարելի գեղարվեստի սոցիոլոգիական ուսումնասիրության հարցը շփոթել գրաքննադատության սոցիոլոգիական ուղղությունների հետ, Ալ. Մյասնիկյանը ձևակերպում է արվեստի մարքսիստական սոցիոլոգիան, այստեղ իսկ անգրադառնալով վերը նշած փիլիսոփայական դրուժներին:

«Գեղարվեստը,—գրում է նա,—կյանքի արտացոլումն է: Կյանքը տալիս է առօրյա երևույթներ, իսկ գեղարվեստը առօրյականի սինթեզը, խտացումը, նա տալիս է առօրյականի տիպարը, իդեալը. քնդհանուրի միջից հղկվածը, կերտվածը, գեղեցիկը: Կյանքը բաղմամպիսի է, մասսայական, խաժամուժ, իսկ գեղարվեստը՝ էզակի, պարզորոշ, գեղեցիկ: Մեկը դուրս է գալիս մյուսից: Տարերայինը, խառնիճաղանջը, կոպիտը դառնում է կերպարանավորված, արվեստական ու բնքուշ: Սա է նրանց միջև գտնվող տարբերությունը: Սակայն նրանց միացնողը մի մեծ օղակ է, դա հասարակական կյանքն է, դա սոցիալականն է»¹⁶:

Այսպես, գեղարվեստի և օբյեկտիվ ռեալականության փոխհարաբերությունը բնութագրելով, Ալ. Մյասնիկյանն այնուհետև անցնում է իր առաջադրած երկրորդ պրոբլեմին, քննադատության մեթոդին:

«Հասարակագիտորեն պիտի լինի գեղարվեստի քննությունը,—հայտարարում է նա,—մանավանդ գրական քննադատությունը: Ի՞նչ է նշանակում զուտ գեղարվեստական քննադատություն. արսուրդ՝ այն չափով, ինչ չափով որ գեղարվեստականը անբաժանելի է հասարակականից»¹⁷:

Բացելով այս հիմնական ձևակերպումը, Ալ. Մյասնիկյանը շարադրում է մարքսիստական գրականագիտական մեթոդի հանդուցային հարցերը: Նա անդրադառնում է նախ և առաջ գրական ստեղծագործության փիլիսոփայական ելակետին, այլ խոսքով՝ օբյեկտիվ ռեալականության և սուբյեկտի փոխհարաբերությանը:

«Հասարակական կյանքին պետք է նայել ոչ թե անհատական ցանկությունների և անձնական նկատառումների տեսակետից, այլ քնդհանուրի, արտաքին երևույթների, առարկայական պրիդմալի-

¹⁶ «Նոր աշխարհ», 1922, № 1, էջ 80:

¹⁷ Նույն տեղում:

միջով: Որոշողը սուբյեկտը չէ, այլ օբյեկտն է: Սուբյեկտը չէ, որ գուցն է տալիս հասարակական կյանքին, գունավորողը օբյեկտն է: Այլ խոսքով, արտաքին առարկայական աշխարհն է, որ կերպարանք է տալիս ներքին կյանքին, սուբյեկտին, օբյեկտի այդ մասնիկին»¹⁸:

Սա սոցիոլոգիական ընդհանրացման առաջին մասն է, մատեն-
րիալիստական ելակետի հարցը: Բայց Մյասնիկյանը կանգ չի
առնում այստեղ, թեև թվում է, թե այսքանով էլ նա կարող էր պա-
տասխանել «ինչ»-ի և «ինչպես»-ի գեղագիտական վեճին: Նա անց-
նում է արտացոլման դիալեկտիկական մեթոդի հարցերին: Ինչպես
օբյեկտիվ ունակահանությունը, այնպես էլ դրա արտացոլման
պրոցեսը Ալ. Մյասնիկյանը դիտում է իրենց հարաշարժություն
մեջ, «այն, ինչ որ անշարժ է, միաժամանակ շարժվում է, այն, ինչ
որ կա, և չկա», հիշում է նա հին փիլիսոփայի դիպուկ ձևակերպումը
և պահանջում արվեստի երևույթները մեկնաբանելիս ելնել դիա-
լեկտիկական այս սկզբունքից:

Ահա այս երկու հիմնական հարցերն է դնում Մյասնիկյանը հայ
գրաքննադատության առջև: Այս իմաստով նա պահանջում է
գրաքննադատության սոցիոլոգիզմ. «գրական քննադատությունը
չի կարող չլինել սոցիոլոգիական»,—հայտարարում է նա: Բայց
այս պահանջը կապ չունի գոնհիկ սոցիոլոգիզմի հետ, մի բան, որ
արդյունք էր ճիշտ սկզբունքների ծայրահեղացման, որ այլևս ուղ-
ղություն էր, մինչդեռ, ինչպես տեսանք, ինքը, Մյասնիկյանն էր
պահանջում արվեստի սոցիոլոգիան տաբերել սոցիոլոգիական
ուղղություններից:

Գոնհիկ սոցիոլոգիզմը բավականաչափ թանձր գույներով էր
ներկայանում արդեն երեքի դեկլարացիայում և նույն երեքի գրա-
կան շեփորահանդեսներում: Այս նույն սոցիոլոգիզմը շարունակեց
ապրել նաև երեքի, որպես գրական խմբակցության, տարրալուծու-
մից հետո: 1922 թվականի աշնան ամիսներին երեքի խմբակցու-
թյունն այլևս չկար, ավելին. դրան անմիջապես չհետևեց որևէ ձևա-
վորված գրական խմբակ: Բայց այդ ամենևին չի նշանակում, թե
դադարել էր խմորումը, ընդհակառակը, դա շրջան էր, երբ ստուգվում
էր յուրաքանչյուր գրական գործչի դիրքորոշումը դարձյալ հիմնական

¹⁸ «Նոր աշխարհ», 1922, № 1, էջ 80:

հարցերի՝ նոր գրականության բնույթի և անցյալի ժառանգության գնահատման խնդրում: Մյուս կողմից, եթե մեզանում միևնույն զիրքորոշմանը հարող գործիչները դեռևս չէին պաշտոնականացնում իրենց միությունները, ապա ռուսական իրականության մեջ պաշտոնական խմբակցությունների պակաս չէր զգացվում:

Ռուսական իրականության մեջ ֆուտուրիզմի, իմաժինիզմի, սիմվոլիզմի կողքին քսանական թվականների սկզբին արդեն գոյություն իրավունք էր նվաճել այսպես կոչված բանվոր գրողների բավականաչափ ստվար խումբը (Ա. Գաստե, Վ. Կիրիլով, Մ. Գերասիմով, Ս. Օբրատովիչ, Պ. Արսկի, Ն. Պոլետաև և այլն): Սրանք պրոլետկուլտի և ապա «Կուլչինցա»-ի պոետներն էին, որ տեսության մեջ պաշտպանում էին բողոքականության «կոլեկտիվ փորձը», մեխանիկական ուժի, պսիխոլոգիական միամտածողության, այսպես կոչված դասակարգային պսիխոլոգիզմի գրույթները:

Զի կարելի ասել, թե այս գրողները չէին ելնում նոր արվեստի ուղիները որոնելու պահանջից, չի կարելի ասել, թե իրենց մտքում նրանք չէին փայփայում ապագայի արվեստի պայծառ հեռանկարները: Սրանց ամենաջերմ ու անկեղծ ցանկությունն էր արժանի լինել պրոլետարական հեղափոխությանը: Բայց ահա թե նրանք ինչպես էին հասկանում իրենց պատմական դերը:

«Մարդկային ճանապարհը,—գրում էր «Կուլչինցա»-ի գործիչներից մեկը՝ Անդրեյ Պլատոնովը,—նրա գործունեության տեսակետից հանդիսանում է վերացականից դեպի իրականը, այսպես ասած՝ հոգուց դեպի նյութը: Մենք ատում ենք բոլոր տեսակի հասկացողությունները՝ նույնիսկ մատերիայի մասին: Մեզ համար գնահատելի են ոչ թե մեր պատկերացումները, այլ իրերը: Նյութի տակ մենք հասկանում ենք գործնական երևույթների ամբողջությունը»¹⁹:

Պլատոնովի կարծիքով կարիք չկա գլուխ կոտրել հասկանալու համար, թե ինչ է պրոլետարական պոեզիան և ընդհանրապես արվեստը, պարզապես «պետք է հասկանալ պրոլետարիատի պատրաստի պատասխանը և չլսել ինտելիգենցիային»²⁰:

¹⁹ «Մուրճ», 1922, № 1, էջ 23:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 24:

Իսկ ո՞րն է այդ պատասխանը, «Բանվորազարկի պոեզիայի» (Ս. Գաստև) ներկայացուցիչների համար պոեզիան աշխատանքն է, նրա ուրիշը, մեքենան, գործարանը, արդյունաբերությունն քնդհանուր առմամբ:

«Գործարանում բանվորների գործադրած աշխատանքը կարելի է համարել մեր պրոլետարական պոեզիայի սկիզբը: Բայց իսկական և կատարյալ պրոլետարական պոեզիա միայն նախատեսվում է: Նա կգա, երբ աշխարհը նրա անընդհատ աշխատող ձեռքերի մեջ կհնչի գորշագույն երաժշտությամբ, երբ նա իրականության ճորտի գրությունից կանցնի այն ափսոսի կացության, որը սիրում է իր աշխատանքը:

...Այժմ մենք չբավոր գրությամբ և աղբատի նման աշխատում ենք մեր գործարաններում, թույլ մեքենաներով նյութի կազմակերպման համար: Բայց երբ մենք գործի կգնենք այնպիսի լավ ու կատարելագործված մեքենաներ, որոնք իրենց ստեղծագործության մեջ ավելի խելոք կլինեն մարդկանցից և որոնց համար արգելքներ և օրենքներ չեն լինի, որոնք կխաղան բնության հետ մշտաժիժաղ երեխաների նման,— ահա այն դեպքում կլինի պրոլետարական համամարդկային մի անասելի գեղեցիկ արվեստ:

Մենք ահա ընթանում ենք դեպի այդ գեղարվեստը:

Նոր մեքենաների կառուցումը, նոր երկաթյա գործող կոնստրուկցիայի ստեղծագործումը,— ահա պրոլետարական պոեզիան:

Առաջ մենք զգացմունքի ծանրության տակ սեղմում էինք բառերը և դա անվանում էինք ուրիշ: Այժմ մենք նյութը սեղմում ենք գիտակցության ծանրության տակ և դա հանդիսանում է պրոլետարական պոեզիայի ուրիշը:

Յուրաքանչյուր մի նոր մեքենա հանդիսանում է պրոլետարական մի պոեմ: Եվ յուրաքանչյուր մի աշխատանք, որ թափվում է բնության փոփոխության համար՝ հանուն մարդկության, հանդիսանում է պրոլետարական պարզ, դուրըմբռնելի և հաջող մի պրոզա:

Մեր գեղարվեստի գլխավոր վտանգը հանդիսանում է աշխատանքի թերումը դեպի աշխատանքի մասին հորինած երգը:

Էլեկտրիֆիկացիան— ահա պրոլետարական առաջին վեպը, մեր հսկայական դիրքը երկաթյա կազմով: Մեքենաները մեր բանաստեղծություններն են, իսկ մեքենայի արտագրությունները

սկիզբ են այն պրոլետարական պոեզիայի, որը հանդիսանում է մարդկության ապստամբությունը ամբողջ աշխարհի դիմաց՝ հանուն յուր շահերի»²¹։

Անդրեյ Պլատոնովի հոգվածում, թեկուզև անհարկի պաթոսով, համենայն դեպս ճիշտ է բնութագրված պրոլետկուլտի, «Կուզնիցա»-ի և հայ իրականության մեջ դրանց ներկայացուցչության՝ «Դարբնոց», «Մուրճ», «Քուրա» ամսագրերի շուրջը համախմբված գրողների հավատամբը պրոլետարական պոեզիայի մասին։

Դժվար չէ նկատել, որ պլատֆորմի նշանակությունն ունեցող այս հոգվածում (որի մեջ, իհարկե, կա նաև շատ ազնիվ ու մանտիվ և արվեստի ու գրականության առջև դրված բարդ խնդիրները քննարկելու ճիգ) և՛ նորի անխուսափելիության ու անհրաժեշտության պահանջը, և՛ հին արվեստի վրա համարձակորեն դրոհելու պատրաստակամությունը շեշտվում են հանուն նոր մարդու։ Բայց դժվար չէ նկատել նաև, որ այստեղ փաստորեն կորչում է այդ մարդը, ճորտագրվում մեքենային, տեխնիկական պրոցեսին, անտեսվում է նրա ներաշխարհը, նրա անհատականությունը, այն լուծվում է հզոր «մենք»-ի, դասակարգային պոլիտիկայի վերացական հասկացողության մեջ։ Այսինքն՝ օբյեկտիվ ռեալականության ներգործության դերագնահատումը, փաստորեն, արվեստը զրկում է գոյության իրավունքից, քանի որ չի ընդունում իրականության արտացոլումը դրողի անհատականության պրիվմայի միջով։ Այս նույն պատճառով լուելյայն անց է կացվում «անցման էսոթսայում» իսկական լիարյուն արվեստ ստեղծելու անկարելիության զաղափարը, քանի որ արվեստի օբյեկտը համարվում է ոչ թե մարդն իր ներաշխարհով, այլ նրա ձեռագործը՝ մեքենան։ Այստեղ նույնացվում են կյանքի ճշմարտությունն ու գեղարվեստական ճշմարտությունը, նույնացվում է առօրյա աշխատանքային պրոցեսը գեղարվեստական ստեղծագործության հետ և, նույնիսկ, դրվում կտրուկ պահանջ՝ գեղարվեստի մեջ պայքարել «գլխավոր վտանգի» դեմ, որն իբր հանդիսանում է «աշխատանքի թեքումը դեպի աշխատանքի մասին հորինված երգը»։

Այստեղ, թեև ակնարկով, թերագնահատվում է հեղափոխու-

²¹ «Մուրճ», 1922, № 1, էջ 25։

թյան մեջ պրոլետարիատի դաշնակիցների գրականության ու արվեստի գերը, կոմսնապարծական նակազ է տրվում՝ «չլսել ինտելիգենցիային»:

Ռուսական իրականության մեջ այս բոլորը նորոգվումն չէր: Այս ոգով էր ընթանում Պրոլետարողների առաջին համառուսական համագումարը 1922 թ. հոկտեմբերին: Բայց դրանից զեռես երկու տարի առաջ՝ 1920 թվականի հոկտեմբերին, պրոլետկուլտե համառուսաստանյան առաջին համագումարում արդեն կար մշակված պլատֆորմը, որի դեմ ստիպված եղավ բանաձևով հանդես գալ Վ. Ի. Լենինը: Լենինն իրեն հատուկ խորաթափանցությամբ ըմբռնում էր, թե ուր կարող է տանել բողոքանության «կոլեկտիվ փորձն» ու պսիխոլոգիզմը: Նա ամբողջ ուժով ծաղանում էր դարերի ընթացքում մարդկության ստեղծած կուլտուրայից պատասպարվելու դեմ, ցույց էր տալիս գրականության օբյեկտը արհեստականորեն փոխելու հսկայական վտանգը, մատնանշում էր զարգացման ուղին:

«Մարքսիզմը,—կարդում ենք Լենինյան բանաձևի 4-րդ կետում,—որպես ռեոլյուցիոն պրոլետարիատի իդեոլոգիա, իր համաշխարհային պատմական նշանակությունը նվաճեց նրանով, որ մարքսիզմը բնավ դեն չենակց բուրժուական դարաշրջանի ամենաարժեքավոր նվաճումները, այլ, ընդհակառակը, յուրացրեց և վերամշակեց այն ամենը, ինչ արժեքավոր էր մարդկային մտքի և կուլտուրայի ավելի քան երկու հազարամյա զարգացման մեջ: Միայն այդ հիման վրա և այդ իսկ ուղղությամբ տարվելիք հետագա աշխատանքը, որ ոգեշնչվում է պրոլետարիատի դիկտատուրայի՝ որպես ամեն տեսակ շահագործման դեմ պրոլետարիատի վերջին պայքարի, գործնական փորձով,—կարող է ճանաչվել որպես իրոք պրոլետարական կուլտուրայի զարգացում»²²:

«Ոչ թե նոր պրոլետկուլտուրայի մտացածին բան,—գրում է Լենինը նույն բանաձևի նախադրում,—այլ փոյուրջուն ունեցող կուլտուրայի լավագույն օրինակների, տրադիցիաների արդյունքների զարգացումը՝ մարքսիզմի աշխարհայացքի և պրոլետարիատի կյանքի ու պայքարի պայմանների տեսակետից՝ նրա դիկտատուրայի դարաշրջանում»²³:

²² Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 31, էջ 389:

²³ Ленинский сборник, т. 35, стр. 148

Ռուսական պրոլետարականության բազմաթիվ խմբակցություններին ու կազմակերպություններին դեռևս երկար ժամանակ հարկ եղավ հիշեցնելու Լենինի ձեռնարկումը: Ինչ վերաբերում է հայ իրականությանը, ապա գաղափարական ճակատի մակերևացություններն ու տեղատվությունները մեզ հասնում էին որոշակի ուշացումով: 1922 թվականի աշնանը «Դարբնոց»-ի և «Մուրճ»-ի շուրջը համախմբված գրողները կամա թե ակամա դեռևս կանգնած էին պրոլետիկոսի հիմնական գրույթների վրա: Այդ է վկայում թեկուզ Անդրեյ Պլատոնովի վերը հիշատակած հոդվածի տպագրությունը «Մուրճ»-ի առաջին համարում: Այդ է վկայում նույն համարում տպագրված Բոգդանովի «Պրոլետարական ստեղծագործության մասին» Պրոլետգրողների առաջին համագումարում կարդացած զեկուցման գրույթների շարադրանքը, որ դժվար թե լիովին ըմբռնում էին Ա. Վշտունին և նրա շուրջը համախմբված երիտասարդները: Սրանում առկա է և՛ «իմացական կոլեկտիվիզմը», և՛ ձևի ու բովանդակության հարաբերությունը որպես «տեխնիկայի հարաբերությունը գեղարվեստին» ըմբռնելու միտումը:

Բայց Երեքի դեկլարացիայի ժամանակաշրջանն անցել էր այլևս: Երեքի անհանդուրժողականությունը անցյալի գրական ժառանգության ավանդների նկատմամբ, որ այնքան բուռն քննարկման ենթարկվեց սովետահայ գրաքննադատության մեջ, այլևս զրկվել էր քաղաքացիական իրավունքից, թեև մարդկանց մտքում ու պրակտիկ գործունեության մեջ դեռևս համառորեն մնում էր որպես նորը ստեղծելու գործի պայման: Պրոլետգրողների համառուսաստանյան առաջին համագումարը իր պաշտոնական փաստաթղթերում այլևս մեծ ուժով չէր հարձակվում մարդկային դարավոր կուլտուրայի վրա: Կարծես թե մարդկանց գիտակցությանն էր հասնում Լենինի վերը հիշատակված գրույթը: Բայց, համենայն դեպս, անցյալի արվեստը շարունակում էր դիտվել որպես խորթ արվեստ: Այժմ խոսվում էր այդ արվեստի «տեխնիկական» կողմերի նվաճման մասին: Ավելի ու ավելի հաճախ էին հնչում «մենք պիտի կորզենք», «մենք պիտի նվաճենք» հասկացողությունները: Մնում էր այն դառը տպավորությունը, թե խոսքը թշնամու բանակից ռազմական ավար ձեռք բերելու մասին է: Մոսկվայի պրոլետրանաստեղծների դեկլարացիայում, օրինակ, որը

մեղանում տպագրվել է «Մուրճ» ամսագրի առաջին համարում, հանդիպում ենք այսպիսի բնութագրական ձևակերպումներին:

«Պրոլետարական գրականության ուղին այլ է, նա ձգտում է ստեղծել իր մեթոդները և ստեղծագործության ձևերը՝ յուրացնելով ին անցյալի և ին ներկայի արվեստի բոլոր տեխնիկական նվաճումները»:

Կամ. «Մեր նշանաբանն է ուսումնասիրել և հաղթահարել նախորդ բոլոր գեղարվեստական ուղղությունները»:

Այսպիսի ձևակերպումները, ընդհանուր գրական պրոցեսից ու պրակտիկայից անջատ, կարող են դիտվել որպես միանգամայն ընդունելի դրույթներ, բայց դրանց իմաստը խորապես ըմբռնելու համար պետք է ելնել ոչ միայն գեղարատիվ փաստաթղթերից, այլև հիշյալ դրույթների մասնավորումներից քննադատական և գեղարվեստական պրակտիկայում:

Հիրավի, խոտելի ոչինչ չկա այն բանում, որ բանաստեղծները ցանկանում են յուրացնել «արվեստի բոլոր տեխնիկական նվաճումները» և «հաղթահարել նախորդ բոլոր գեղարվեստական ուղղությունները»: Բայց տեսության բնագավառում դրա մասնավորումը նշանակում էր Անդրեյ Պլատոնովի հոգվածը, նշանակում էր Մոսկվայի պրոլետգրողների գեղարացիան ստորագրած Ն. Լյաշկոյի «Պրոլետարական գրականության» հոգվածը, որի թարգմանությունը սիրով տպագրել է «Մուրճը», որտեղ թեև կարդում ենք՝

«Պրոլետարական գրողները գլուխ են խոնարհում գրական ժառանգության այն մասի առաջ, որ բովանդակում է պատմականորեն անհրաժեշտ հոգեկան արժեքներ: Դրական ժառանգության այդ մասում ժամանակակից պրոլետարը հաճախ է պատահում, որ գտնում է նույնիսկ իրեն հարազատ մոտիվներ»²⁴:

Սակայն որտեղ հանդիպում ենք բողոքանքի նույն կոնկրետ պոետիկային և նույն մեքենայականությանը (մաշինիզմ)՝

«Պրոլետարական գրականության երրորդ հատկանշական գիծը մեքենայականությունն է (մաշինիզմ), մետաղային թեման: Ներկայիս հետամնաց անկատար մեքենան պրոլետարիատին դարձնում է ինքնաշարժի (ավտոմատ) դերակատար, իսկ մյուս կողմից այդ

²⁴ «Մուրճ», 1923, № 4, էջ 21:

մեքենան է, որ ապագայում պիտի դառնա հանրային ընկեր-մեքենա: Պրոլետարական գրականությունը մեքենան և աշխատանքը չի աստվածացնում և ստրկորեն չի էլ պաշտում նրան»:

Ն. Լյաշկոյի վերջին միտքը կարծես թե դարձ է դեպի արվեստի նյութը՝ դեպի մարդը: Սակայն շարունակության մեջ նա շտապում է բացատրել և պարզվում է, որ նրա խոսքը «ներկայիս», «անկատար» մեքենայի մասին է:

«Ներկայիս իրենց տեսքով նրանք անխուսափելի մի աստիճան են այն ճանապարհին, որ տանում է ուրախ աշխատանքին, ազատարար մեքենային»²⁵:

Իսկ բանի դեռ չկա այդ ուրախ աշխատանքն ու ազատարար մեքենան, ինչպիսին պետք է լինի «ընթացիկ», «անցման շրջանի» գրականությունը: Այս հարցի մասին «Մուրճը» տպագրել է Հ. Ազատյանի «Սոցիալիստական կուլտուրայի շեմքին» շատ բնութագրական վերնագրով հոդվածը, որտեղ արտահայտվում են այլ գրաբնագատության խոշոր թևի, «Մուրճ»-ի (ոչ միայն «Մուրճ»-ի) շուրջը համախմբված գրողների հայացքները:

Հոդվածում ճիշտ են թվարկվում այն բոլոր տարրերը՝ և՛ նյութական, և՛ հոգևոր, որոնք անհրաժեշտ են պրոլետարական-սոցիալիստական կուլտուրայի ստեղծման համար: Երեքի դեկլարացիան իրավացիորեն դիտվում է որպես «մի չափազանց նշանավոր երևելույթ»: Հ. Ազատյանը, հակառակ ուրիշ քննադատների, գտնում է, որ հարցը «նրանց թուլությունների ու սխալների մեջ չէ, այլ այն դրական գործի, որ կատարեցին «Երեքը» իրենց դեկլարացիայով»:

Բայց միաժամանակ, թեև ոչ այլևս Երեքի դեկլարացիայի սուր բնութագծումներով, այստեղ, համենայն դեպս, անցյալի կուլտուրան դիտվում է որպես բարիկադի այն կողմում եղած մարդկանց կուլտուրա, անջրպետվում է «նորը» «հնից», անտեսվում են բուրժուական հասարակության ընդերքում ստեղծվող կուլտուրայի տարաբաժանումները, վերջապես «հավերժական», համամարդկային գաղափարների առկայությունը կուլտուրայի ու գրականության մեջ անկախ (իսկ հաճախ նաև հակառակ) տնտեսական-քաղաքական ֆորմացիաներից:

²⁵ «Մուրճ», 1923, № 4, էջ 20:

Յուրաքանչյուր ֆորմացիայում կուլտուրան ու գրականությունը գիտելով որպես լուր ղենը մի դասակարգի ձեռքին մյուս դասակարգին շահագործելու համար, հոգվածագիրը փաստորեն ժխտում է անցյալի կուլտուրան:

«Զէ՛» որ ավատական շրջանում առաջացած ու արմատացած իրավունքն ու զեղարվեստը այդ դարի իշխող դասակարգերի ձեռքում մի-մի գործիք էին հանդիսանում, որոնցով նրանք պահպանում ու ամրացնում էին իրենց իշխող դիրքերը, նրանց միջոցով աշխատավոր մասսաներին շահագործում, կեղերում, բխացնում էին...»²⁵:

Հենց միայն իրավունքի և զեղարվեստի այսպիսի նույնացումը իր մեջ ներփակում է այն, զուցե և փոքր-ինչ մեղմացած, գոհճիկ սոցիոլոգիզմը, որ այդ տարիներին ու հետագայում խոչընդոտում էր գրականության ու կուլտուրայի զարգացմանը: Այդ տարիներին գուցե քչերի համար կարող էր տարօրինակ լվալ իրավունքի նման հասարակական-պետական կառնկորիայի և զեղարվեստի նման ստեղծագործական կառնկորիայի այսօրինակ զուգակցումը:

Ուսումնասիրելով նույն ժամանակաշրջանի երկու այլ պարբերականները՝ «Դարբնոց»-ը և «Քուրա»-ն, որոնք ապագրվում էին Քիֆլիսում ու Մոսկվայում և համապատասխանաբար հանդիսանում այդ երկու վայրերի հայ գրական խմբակցությունների (պրուլետարական գրողների ասոցիացիաների) օրգանները, նկատում ենք, որ անկախ մասնակի տարբերություններից, դրանցում արժարժվում են նույն գաղափարները:

«Դարբնոց»-ը, օրինակ, մանրամասն շարադրում է համառու-սական պրուլետոկուտի և Բոգդանովի պսիխոմոնիզմի տեսակետները, խմբագրականում (որը գրել է Հ. Հակոբյանը) փորձում է ճշտորոշել պիտույան և զեղարվեստի առարկայի սահմանները, ընդ որում, զեղարվեստը համարում է գիտություն և առողջ փիլիսոփայություն:

«Իրոք, ի՞նչ է զեղարվեստը,—կարգում ենք խմբագրականում,—նա գիտություն է և առողջ փիլիսոփայություն: Եթե գիտու-

²⁵ «Մուրճ», 1922, № 1, էջ 28:

ըլունը կամ դասակարգային իդեոլոգիան ապացուցում է, գեղարվեստը մատնացուցում է. տարբերությունը այս դեպքում բովանդակության մեջ չէ, այլ ձևակերպումների. գեղարվեստը ընդհանրապես կազմակերպում է մեր կյանքը կենդանի, պատկերավոր նկարագրությունների միջոցով, գիտությունը՝ իր մտահայեցողության, լոգիկայի միջոցով: Հետևապես գիտությունը և գեղարվեստը իրար չեն հակասում, չեն անջատվում իրարից, այլ իրար լրացնում, իրար ամփոփում են»²⁷:

Ինչպես տեսնում ենք, այս ձևակերպումը ևս մշուշապատումներ (եթե շատ են սխալներ) ունի իր մեջ: Դարբնոցականները, իհարկե, ճիշտ են պնդում, որ գիտությունն ու գեղարվեստը չեն հակասում միմյանց, սակայն երբեք չի դրվել նույն հակառակ թեզը: Հետաքրքիր է, ինչու՞ է հարկավոր եղել խմբագրությանը գիտության ու գեղարվեստի այսպիսի զուգորդումը: Այս հանգամանքի արմատները դարձյալ թաքնված են պրոլետկուլտի մեջ: Նույնացնելով գիտության ու գեղարվեստի առարկան և տարբերությունը տեսնելով սոսկ արտահայտչական ձևերի մեջ, դրանով դարբնոցականները հարկ են վճարում նույն մաշինիզմին, նույն տեխնիցիզմին: Ինչպես տեսանք, Ա. Պլատոնովի հոգվածում տեխնիկան, նույնիսկ դրա պրոլետկուլտը՝ մեքենան էր նույնացվում պոեզիայի հետ:

«Դարբնոցում» փակագծերը բացվում են Մելիքի «Պրոլետարական գեղարվեստը» հոգվածի մեջ. այստեղ, ինչպես Հ. Աղատչանի վերը հիշատակված հոգվածում, ընդհանուր պատմական ճշմարտությունը, թե «ամեն մի ժողովրդի գրականություն համապատասխանում է նրա քաղաքական ու տնտեսական կյանքի զարգացման աստիճանին», ընդունվում է միանգամայն ուսուխտար ձևով.

«Երբ արդյունաբերությունը ծաղկման շրջան է ապրում, արդյունաբերական բուրժուազիայի գեղարվեստն էլ վաշխչության ու ներդաշնակության կնիքն է կրում, իսկ երբ տիրող դասակարգը հետզհետե կորցնում է իր գերը արդյունաբերության մեջ, նույն դասակարգի գեղարվեստն էլ հետզհետե դունատվում և մարում է»²⁸:

²⁷ «Դարբնոց», Թիֆլիս, 1922, № 1, էջ 3:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 23:

Բայց դառնանք խմբագրականին, գիտության ու գեղարվեստի առարկայի նույնացմանը: Արդ, եթե նույնն է առարկան, ապա ինչպես վարվել անցյալի գիտության նվաճումների հետ: Հայտնի է «Դարբնոց»-ի ու դարբնոցականների ժխտողական վերաբերմունքը անցյալի գեղարվեստի նկատմամբ, իսկ ինչպե՞ս վարվել գիտության հետ, որ տարբերվում է գեղարվեստից միայն նրանով, որ «գեղարվեստը ընդհանրապես կաղմակերպում է մեր կյանքը կենդանի, պատկերավոր նկարագրությունների միջոցով, իսկ գիտությունը իր մտահայեցողության, լոգիկայի միջոցով»: Հին արվեստից վերցնենք ձևը՝ «պատկերավոր նկարագրությունները», իսկ հին գիտությունից՝ միայն նրա մտահայեցողությունը, լոգիկան, ստեղծենք նոր պրոլետարական ֆիզիկա, մաթեմատիկա, տեխնիկա...

Ինչպես տեսնում ենք, ծայրը ծայրին չի հասնում:

«Քուրա»-ի առաջին համարը լույս է տեսել շատ ավելի ուշ, 1923 թ. մարտին, բայց նույն շեղումները նկատվում են նաև այստեղ: Ավելին, այստեղ դրանք մշտնապատ չեն, այլ միանգամայն որոշ և բխում են մոսկովյան պրոլետարական խմբակցությունների պլատֆորմներից: Այստեղ այնքան է նույնացվում գեղարվեստի ու արդյունաբերության առարկան, որ տրվում է ուղղակի ցուցում.

«Ներկա պրոլետարական գրողը, բանաստեղծը նախքան գրող լինելը պետք է որ առաջին հերթին ունենա քաղմակողմանի դարգացում, իսկ ամենից առաջ լինի **ПРОИЗВОДСТВЕННИК**:

Միանգամայն քիչ ու անբավարար կլինեն, եթե պրոլետարական գրողը եղել է ղինվոր քաղաքացիական պատերազմի ընթացքում, եռանդուն աշխատակից շինարարական աշխատանքների մեջ, նա պիտի լինի տեղյակ տեխնիկայում, հեղափոխության տեխնիկայի մեջ»²²:

Իսկ ի՞նչ անեին Հայաստանի գրողները, որ նույնիսկ ցանկության դեպքում չէին կարող «**ПРОИЗВОДСТВЕННИК**» լինել, բանի որ նրանց շրջապատում չկար կամ գրեթե չկար զարգացած արդյունաբերություն: Նրանք չեն կարող լինել պրոլետգրողներ, նրանք պետք է սպասեն «հեղափոխական տեխնիկայի» առաջացմանը:

²² «Քուրա», Մոսկվա, 1923, № 1, էջ 11 (Ար. Բուրուխ. Պրոլետարական պոեզիա):

Այսինքն, թեև տալում է շատ ավելի պարզունակ ձևով, բայց հետև-
վում է ծանոթ է. «անցման» էտապում մենք չենք կարող ստեղ-
ծել պրոլետարական արվեստ³⁰:

Այստեղից հասկանալի է «Քուրա»-ի շուրջը համախմբված
գործիչների կիրքը Չարենցի և նրա համախոհների դեմ: Լինելով
Մոսկվայի նման արդյունաբերական կենտրոնում, Գ. Հայկունին և
նրա ընկերները իրենց համարում էին «производственник» և իրենց
այդ «առավելություն» բարձունքից շանթ ու կրակ էին թափում
«կղերական, շովինիստական, պոռնոգրաֆիկ, հետադիմական»
Չարենցի և նրա համախոհների վրա:

Բայց «Քուրա»-ն, համենայն դեպս, պետք է մշակեր իր պլատ-
ֆորմը, թող որ դրանում ոչինչ ինքնուրույն չլիներ, թող որ հավա-
տամբն ամբողջովին վերցված լիներ ռուսական այս ու այն խմբակ-
ցության (մասնավորապես «Կուլնիցա»-ի) ղինապահեստից: Այդ
պլատֆորմը կա. ահա այն.

«Պրոլետարական պոեզիան ունենալու է հետևյալ էական
կետերը.

1. Ինդիվիդուալիստական աշխարհայացքից վերջնականապես
կտրվել և լինել կոլեկտիվ արտահայտիչ:

2. Նախ գրական երկը պիտի ունենա բովանդակությամբ, որը
և որոշում է ձևը:

3. Բուրժուական և մանրբուրժուական իդեոլոգիային հակադրել
իր պրոլետարական իդեոլոգիան:

4. Հեղափոխական տեխնիկան է խոսելու նրա ստեղծագոր-
ծությունների մեջ:

5. Մարտական, հեղափոխական կոտ լեզու:

6. Հանգերից, վանկերից պետք է անցնի բովանդակության
դինամիկային ու տա միայն ուժ, որը համապատասխան է
ինդուստրիալ արդյունաբերության ուժին ու ոգուն:

7. Դասակարգային անհանձն, անդուլ կոֆիլ³¹:

Նկատի ունենալով «Քուրա»-ում տպագրված նյութերը և հան-
դեսի շուրջը համախմբված մարդկանց (Գ. Հայկունի, Ա. Արշարունի

³⁰ Այսպես կոչված «անցման» ժամանակաշրջանի արվեստի որակավորման
հարցն ավելի մանրամասն քննարկում ենք աշխատության չորրորդ գլխում:

³¹ «Քուրա», Մոսկվա, 1923, № 1, էջ 11—12:

և ուրիշներ) գրական գործունեությունը, քննենք այս սլատֆորմի հիմնական կետերը.

«Ինդիվիդուալիստական աշխարհայացքից վերջնականապես կտրվել և լինել կոլեկտիվ արտահայտիչ»:

Ի՞նչ էին հասկանում այդ ֆորմուլայի տակ «Քուրա»-ի գործիչները: Եթե խոսքն այստեղ բուրժուական «ինդիվիդուալիզմի» եսապաշտության մասին է, ապա ու՞մ է ուղղված այն: Գ. Հաչկունին նրա շուրջը համախմբված մարդիկ հավակնություն ունեին իրենց հարյուրտոկոսանոց պրոլետարական գործիչներ համարելու, ավելին, նրանք իրենց խմբակցությունից դուրս չէին տեսնում հայ պրոլետարական գրականության որևէ խմբակցություն, ուրեմն ի՞նչ բուրժուական ինդիվիդուալիզմի մասին կարող էր խոսք լինել խմբակցության ներսում:

Բանն այն է, որ «ինդիվիդուալիստական աշխարհայացք» ասելով նրանք հասկանում էին այն բոլորը, ինչ դրված էր անցյալի գրական ժառանգության մեջ: Սա ժամանակին ոչ նոր էր, ոչ էլ զարմանալի: Քսանական թվականներին հաճախ ենք հանդիպում հոգվածների, որոնց մեջ ինդիվիդուալիստական է համարվում և՛ Տերյանի, և՛ Թումանյանի, և՛, առավելապես, Իսահակյանի պոեզիան: «Հղոր մենքի» պաշտպանները չէին հանդուրժում մարդու հոգեկան աշխարհի արտացոլումը, որովհետև նույնացնում էին գեղարվեստական ճշմարտությունն ու կյանքի ճշմարտությունը և գրական կերպարի մեջ տեսնում էին սոսկ անհատ և ոչ հավաքականություն: Այսինքն, այսպես կոչված, «ինդիվիդուալիստական աշխարհայացքից» վերջնականապես կտրվելու այս պահանջը կոլեկտիվ միամտածության, դասակարգային պոխտոլոգիզմի նույն բողոքանովյան պահանջն էր նոր դունավորումով, վերջնական հրաժարումը անցյալի կուլտուրայի նվաճումներից:

«Հեղափոխական տեխնիկան է խոսելու նրա ստեղծագործության մեջ»:

«Մարտական հեղափոխական կուռ լեզու»:

«Հանգերից, վանկերից պիտի անցնի բովանդակության դիմամիկային ու տա միայն ուրիշ, որ համապատասխան է ինդուստրիալ արդյունաբերության ուրիշին ու ոգուն»:

Այս կետերը փաստորեն նախորդի մասնավորումներն են, մի տեսակ բացատրությունները, բայց սրանցում փորձ է արվում նաև անդրադառնալու գեղարվեստական ձևերին:

Այն, որ կրկին հանդիպում ենք «հեղափոխական տեխնիկային», զարմանալի չէ, սա պոեզիայի առարկայի փոփոխության նույն պահանջի սոսկ մի նոր արտահայտությունն է, իր բոլոր տրամաբանական եզրահանգումներով (մաշինիզմ, «անցման» ժամանակաշրջանում լիարյուն պոեզիայի անհնարինություն, «ПРОИЗВОДСТВЕННИК»-ության պահանջ և այլն): Հենց դրա տրամաբանական եզրահանգումներից մեկն է «մարտական հեղափոխական կուռ լեզուն»: Լեզվի այս միամիտ դասակարգանցումը մի արտահայտությունն է անցյալի կուլտուրայից՝ «ինդիվիդուալիստական աշխարհայացքից» կտրվելու ցանկության: Դին նետելով բուրժուազան դադափարախոսությունը, բուրայականները (և ոչ միայն նրանք) դեն էին նետում նաև ձևը: Քաղաքացիական ընդունված հագուստը փոխարինվում էր կիսազինվորական հագուստներով, տղամարդու փողկապն ու կնոջ մետաքսե շրջազգեստը զիտվում էին որպես բուրժուական կամ առնվազն մանրբուրժուական դադափարի սիմվոլներ, էլ ինչպես կարելի էր հանդուրժել այն լեզուն՝ այն հագուստը, որ հագած ուներ անցյալի կուլտուրան՝ այդ «ինդիվիդուալիստական աշխարհայացքը»: Դրանով պիտի բացատրել, որ ժամանակին չի հանդուրժվել նույնիսկ Հ. Հակոբյանի լեզվի բառամթերքը: Չեն հանդուրժել նույնիսկ բուրայականները, որոնք իրենք իրենց ուղիղ գծով սերված էին համարում Հ. Հակոբյանից:

Բայց ինչպես հասկանալ այդ «հեղափոխական» լեզուն: Քուրայականների համար դա Գ. Հայկունու «Կարմիր հրեշ»-ի լեզուն էր, որ «ազատ» էր սովորական դպրոցական շարահյուսությունից, լի անիմաստ բառակուտակումներով:

Լեզվի հետ սերտորեն առնչվում է գրական ոճի հարցը: Այստեղ բուրայականներն ավելի առաջ են դնում. նրանք պահանջում են հրաժարվել հանգերից ու վանկերից և անցնել «ինդուստրիալ արդյունաբերության ուղիով» ու ոգուն»: Ակնհայտորեն շփոթելով բովանդակության ու ձևի հարցերը, իրար խառնելով «ռիթմն ու ոգին», նրանք, փաստորեն, ձևազրկում էին արվեստն ու բովանդակազրկում իրենց իսկ թեման՝ «ինդուստրիալ արդյունաբերությունը»:

Դեռևս քսանական թվականների սկզբից արվեստի ու գրականության զանազան բնագավառներում նորի, պրոլետարականի որոնումները հաճախ էին հանգեցնում ուտիլիտարիզմի զաղափարին: Պլեխանովի մատերիալիստական ձևակերպումը, ին «էսթետիկական հաճույքի հիմքում միշտ էլ գտնվում է օգուտը, եթե այն չլիներ, առարկան չէր թվա գեղեցիկ», հաճախ հասկացվում էր բավականաչափ միակողմանի ու գոհճիկ: Արվեստի ուտիլիտար օգտակարությունը դիտվում էր որպես նրա միակ նպատակը: Այդ գոհճակացումը հսկայական վնաս էր պատճառում: Գրականության մեջ տոօրյա պայքարը գաղափարական հարցերի ամենաշնչին տեղաշարժերը, չափից դուրս խոշոր նշանակություն ստանալով, դուրս էին մղում գեղարվեստական կերպարները, բնավորությունները, հոգեբանությունը: Հոգեբանական վեպը, պատմվածքը մերժվում էր, որպես առնվազն ոչ ձեռնառու շոսյուլություն, ազիտական ավելի ու ավելի մեծ իրավունք էր նվաճում, քանի որ գրականությունը դիտվում էր իբրև զենք ու նրա ֆունկցիաների միջից ջնջվում էր արտացոլումը՝ որպես հիմնականներից մեկը:

Նույնն էր թատրոնի բնագավառում: Ռեպերտուարից աստիճանաբար դուրս էին մղվում ընդունված հասկացողությունները՝ դրամատիկ երկերը, բուֆը, ազիտ-դրաման փոխարինում էր հոգեբանական սիեսին:

Մեծ փոփոխությունների էր ենթարկվում բեմը, փողոցը, շուկան դառնում էին բեմահարթակ, արտիստական անսամբլն իր տեղը զիջում էր մասսային, հանպատրաստից ասված խոսքը՝ դրամատիկ երկախոսությանը:

Ճարտարապետության մեջ մարդկանց հրապուրում էր կոնստրուկտիվիզմը, որ մտավորականության որոշ ներկայացուցիչներ ձգտում էին ներկայացնել որպես պրոլետարական ուղղություն: Այստեղ էլ առաջնորդողը նույն ուտիլիտարիզմն էր, որ նշանակում էր «խնայողական» կառույցների շարք, որտեղից արտաքսվում էր ազգային ոճը:

Այս պայմաններում 1924 թ. գարնանը Մոսկվայում հանդիպեցին հայ գրականության ու արվեստի երեք ներկայացուցիչներ՝

Նդիշէ Չարենցը, Կարո Հալաբեյանը և Միքայէլ Մաղմանյանը: Ստեղծագործական ավյունով լի այս երեք երիտասարդները անխոնջորոնողներ էին, իսկ մոսկովյան միջնորոտը հրապուրանքների լայն հնաքավորութիւնն էր ընձեռում:

Հենց այդ հրապուրանքների (ու հուսախաբութիւնների) մեջ ծնւեց «Ստանդարտ» ամսագիրը 1924 թ. մայիսին: Հիշյալ երեքը մշակեցին ու ստորագրեցին «Ստանդարտ»-ի պլատֆորմը, այսպես կոչված «կուրսը»: Այստեղ նրանք նախ և առաջ բացատրում էին այն շարժառիթները, որոնցով առաջնորդվել էին պարբերականի գործը ձևոնարկելիս: Դրանց մեջ հիմնականը դժգոհութիւնն է եղած պարբերականներից, որ նրանք դասակարգում են երկու խմբի մեջ. «վիճիգրետային»—«նորք», «Պայքար», «Վերելք», և «պրոլետնէյնիստական»—«Մուրճ», «Դարբնոց»: Փաստորեն այս դասակարգումն իսկ բովանդակում է «Ստանդարտ»-ի ծրագիրը:

«Առաջին տեսակի պարբերականը մեզ բավարարել չէր կարող հենց այն պարզ պատճառով, որ նրանում բացակայում է ամեն մի կոմօրգանի նախապայմանը՝ դասակարգային միատարր բովանդակութիւնը, պրոլետարական անխառն իդեոլոգիան:

Երկրորդ տեսակի պարբերականը մեզ համար անընդունելի է ամենից առաջ իր ընդհանուր ուղղութիւնով, որ մենք որակել ենք որպէս «պրոլետնէյնիստական»: Մենք գտնում ենք, որ վաղուց արդեն անցել է կոմունիստիզմի շրջանը և ժամանակն է, որ պրոլետարականութիւնը ևս, ելնելով մեր տնտեսա-քաղաքական այսօրվա աննշխարների ընդհանուր կուրսից՝ թողնի իր ուժանտիկ նեյնիմները և զբաղվի կոնկրետ խնդիրներով, առօրյա շինարարութիւնով, իհարկե, պերսպեկտիվ ունենալով մեր վերջնական նպատակները՝ կոմունիզմը»³²:

Այստեղ ամենահիմնականը պրոլետարական գրականութեան և արվեստի առաջին էտապի շատ ձեակերպումներից և արտադրանքի զգալի մասից հիասթափվելու հանգամանքն է: Այն, ինչ «Ստանդարտը» որակում էր որպէս կոմունիստիզմ, ոչ այլ ինչ էր, քան եթէ «հզոր մենքի» և «մաշինիզմի» արվեստը հերոսական ագիտան, կոսմիկական, սխեմատիկ պոեզիան:

³² «Ստանդարտ», Մոսկվա, 1924, № 1, էջ 1:

Սակայն «Ստանդարտն» ինչով էր փոխարինում այս «կոմուն-մանտիզմը»: Այստեղ է ծրագրի հիմնական թերությունը, բանի որ ուտիլիտարիզմը նույն կոմունմանտիզմն էր՝ շրջված: Ավելին, այստեղ արդեն բացարձակորեն կոխվ է հայտարարվում հոգեբանու-թյանը՝ զրականություն մեջ:

«Գրականության և արվեստի ասպարեզում «Ստանդարտը» որպես հիմնական ուղեգիր՝ առաջադրում է՝

Տեսականում՝ ֆորմալ և սոցիոլոգիական մոտեցում, գործնա-կանում՝ սոցիալական ակտուալ թեմա՝ դասակարգային անխառն իդեոլոգիա՝ արվեստի տվյալ ճյուղի ֆորմալ նվաճումի վերջին խոսքը»:

Եվ՝

«Գրականության ասպարեզում «Ստանդարտն» ընդունում է.

— Ագիտական, պրոլետ գիտատուրայի ժամանակաշրջանից վերցրած արկածային վեպը, սատիր-ագիտը, հերուական պրոլե-տարիատի մեծագործությունները վեր հանող) ագիտ-գրաման»³³:

Բայց չէ՞ որ սա ոչնչով չի տարբերվում «պրոլետնեյիմիզմից»: Այս բոլորը կար պրոլետգրականության մեջ և «Մուրճ»-ի, «Դարբ-նոց»-ի փախուղին ոչ թե այս հատկանիշների բացակայությամբ, այլ, թերևս, առատության հետևանքն էր:

Իսկ ինչի՞ն էր դեմ «Ստանդարտ»-ը:

«Ամեն տեսակի հոգեբանական վեպերի, տպոլիտիկ կենցաղա-դրություն, ձախ, էսպես աջագույն անարխո-ֆուտուրիզմին (Կարա-Դարվիշ, Վասիլի Կամենսկի, Կրուչոնիխ), պրոլետնեյիմիզմին («Մուրճ», «Դարբնոց»), մաքուր ֆորմալիզմին (Շիլովսկի, Ժի-մունսկի, Ռոմա Յակորսոն)»³⁴:

Ստորակետներով իրարից բաժանված այս «մերժելի» երևույթ-ները միմյանց հետ առնչություն չունեն: «Ամեն տեսակի հոգեբա-նական վեպերը» դասական գրականության ստեղծագործություն-ներն են կամ իր՝ Զարենցի «Երկիր Նաիրին», որ որքան էլ հեղինակը ցանկանար ներկայացնել որպես սատիր-ագիտ, գրավում էր հենց իր հոգեբանական ու թերևս նաև կենցաղագրական առանձնահատ-

³³ «Ստանդարտ», № 1, էջ 1:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 4:

կուխյուններով: Սրանց հետ կապ չունի «տնարխտ-ֆուտուրիզմը», որ հայ իրականության մեջ մեկ, այն էլ ոչ ազդեցիկ ներկայացուցիչուներ՝ հանձին Կարա-Դարվիշի (իզուր չէ, որ օրինակների համար «Ստանդարտ»-ի կուրսը մշակողները դիմել են ուսա իրականությանը), կամ գուցե ամոթխածորեն Չարենցը հրաժարվում էր սեփական ստեղծագործության մի թևից («Ռոմանս անսեր» և այլն), այդ զեպքում իրավացի էին բուրաշականները Կարա-Դարվիշին նրա հոգևոր հայրը համարելիս: «Պրուլետնյանիզմի» հարցը նկատեցինք վերում, իսկ «մաքուր ֆորմալիզմի» ներկայացուցիչ, ինչպես երևում է բերած հատվածից, ստորագրողներն իրենք չեն գտել հայ գրականության մեջ:

Առհասարակ ե. Չարենցի ստեղծագործական պրակտիկան (այդ տարիներին և հետո) ապացուցում է, որ գործնականում «Ստանդարտ»-ի պլատֆորմը խորթ էր բանաստեղծին: Այստեղ իսկապես գրող Չարենցը ազադակող հակասության մեջ էր տեսաբան Չարենցի հետ, որը կարող էր հայտարարել. «Հոգեբանության փոխարեն՝ տրյուկիզմ»:

«Ստանդարտ»-ում Չարենցը ձգտում է ավելի լայնորեն բացատրել իր միտքը՝ մասնավորելով այն գրականության համար: Այդ պատճառով նա տպագրում է «Ստանդարտի» գրական ծրագրի մասին» ծավալուն հոդվածը: Սակայն այս ծրագրային-բացատրական հոդվածից հանվող առաջին տպավորությունն այն է, որ հեղինակն աշխատում է համոզել նախ և առաջ ինքն իրեն: Ընդ որում նրա դատողությունները մշուշապատվում են, երբ պրակտիկ գրող Չարենցը հանկարծ կանգնում է տեսաբան Չարենցի առաջ: Այսպես, օրինակ, կրկին հայտարարելով, թե «պրուլետարիատի գիկտատուրայի ժամանակաշրջանում արվեստը պետք է ոչ թե արտացոլի, այլ ամենաակտիվ, ամենագործնական ու ամենաանմիջական ձևով պայքարի»³⁵ և այդ ֆունկցիան կատարելու համար ամենահարմար ժանրը համարելով ագիտակն, Չարենցը տեղն ու տեղը ժխտում է իրեն.

«Մենք գիտենք, — գրում է նա, — որ «ագիտկա» բառը կարող է խրտնեցնել մեր ոչ միայն «ապագա սակարգայիններին», և այլ

³⁵ «Ստանդարտ», էջ 21

դրանց հանգստացնելու համար մենք ամենից առաջ կհիշեցնենք դեռ Հայնրիխ Հայնեի այն խոսքը, թե «Տիցիանյան Վեներայի կոներրը և Լյութերի վիտտենբերգյան թեղիսները պատմականորեն նույն դերն են կատարել», որ ասել է՝ ազիտակ է ամեն ինչ ու ոչինչ չկա, բացի ազիտկայից. հարցի ամբողջ ֆոկուսը նրանում է կայանում, որ կան տարբեր տեսակի ազիտկաներ, ինչպես կան սպեկուլյացիայի տարբեր—պարզ ու բարդ, անմիջական ու բողարկված ձևեր: Տիցիանյան Վեներայի կոներրի և Լյութերի թեղիսների միջև եղած գլխավոր տարբերությունը նրանում է կայանում, որ նրանք միևնույն հասարակական ֆունկցիան կատարել են տարբեր ձևով՝ մեկը (Վեներան) բողարկված, ոչ անմիջական, իսկ մյուսը՝ (թեղիսները)՝ ոչ բողարկված, անմիջական ձևով: Սրանում է կայանում հարցի ծանրության կենտրոնը»³⁶:

Ի՞նչ է ստացվում: Եթե Լյութերի թեղիսներն ու Տիցիանի Վեներան նույն ֆունկցիան են կատարում և տարբերությունն այն է, որ մեկն այդ ֆունկցիան կատարում է անմիջականորեն (թեղիսները), իսկ մյուսը՝ միջնորդված ձևով (Վեներան) և եթե այդ երկուսից Չարենցը Վեներան է դիտում որպես արվեստի նմուշ, ապա էլ ու՞ր մնաց «ամենաակտիվ, ամենագործնական ու ամենաանմիջական ձևով» պայքարին մասնակցելու պահանջը: Ծթե, վերջին հաշվով, «ազիտակ» է նաև Տիցիանի վեներան, ապա ինչու՞ է մերժվում հոգեբանական վեպը, չէ՞ որ նա ևս կոչված է կատարելու նույն ֆունկցիան, ինչ Տիցիանի կոթողը, ընդ որում կատարելու հենց նույն միջնորդված ձևով և ոչ Լյութերի թեղիսների նման «ամենաակտիվ, ամենագործնական ու ամենաանմիջական» ձևով:

Չարենցի և «Ստանդարտ»-ում նրա ընկերակիցների սխալն այն էր, որ նրանք ոչ միայն անջատում, այլև միմյանց հակադրում էին արվեստի ֆունկցիաները, նրանք, ինչպես կրակից, վախենում էին «էսթետիկական հաճույք», «արտացոլում» տերմիններից, մինչդեռ արվեստի ներգործոն, անմիջական հատկությունը չափազանցում էին մինչև զրոտեսք: Ծիշտ է, նրանք դա աշխատում էին բացատրել պայքարի ուժգնությամբ և այդ պայքարի մեջ օպերատիվ ժանրերի խաղաղած կարևոր դերով, բայց ստացվում էր բավականաչափ

³⁶ «Ստանդարտ», էջ 3:

հեղհեղուկ մի կոնցեսսիա, քանի որ հասարակութեան զարգացման տարբեր ժամանակաշրջանների արվեստի համար ընդունվում էին տարբեր չափանիշներ, այսինքն՝ փաստորեն ժխտվում էր արվեստի զուգահեռ-գործոցների հարատեման կարելիութիւնը և ուրեմն անհնարին էր դառնում բացատրել, թե ինչու հասարակական պայքարի ու թեկուղ խաղաղ զարգացման նախորդ ժամանակաշրջանների արվեստի կոթողները, այնուամենայնիվ, խորապես ազդում են նոր պայմաններում:

«Մարտնչող դասակարգը,—գրում է Ե. Չարենցը,—կամ ամեն մի դասակարգ իր վերելքի սկզբին դիմել են արվեստի անմիջական օգտագործման հղանակին, մերկացրել են արվեստի անմիջական ֆունկցիան և առանց բաշվելու ու վախենալու՝ արվեստը դարձրել են իրենց սոցիալ-քաղաքական շահերի անմիջական սպասավոր: Մարտնչող դասակարգերի արվեստը դատողական է, քաղաքական, նրանց քիչ է հետաքրքրում արվեստի այն կողմը, որ «էսթետիկական հաճույք» է պատճառում, որովհետև մարտնչող դասակարգերը շատ լավ են իմանում, որ գեղեցիկ է այն, ինչ օգտակար է՝ բառիս ոչ թե անհատական, այլ հասարակական դասակարգային իմաստով»³⁷:

Իսկ երբ այդ դասակարգերն այլևս «մարտնչող չեն» կամ երբ նրանք զարգացման բուռն վերելքի էտապն արդեն անցել են, այդ դեպքում ինչպիսի՞ն պետք է լինի կամ ինչպիսի՞ն է լինում նրանց արվեստը: Այստեղ Չարենցն այլևս ուրիշ չափանիշով է մոտենում արվեստին:

«Մենք ող կամ իրենց անկման շրջանն ապրող դասակարգերը, ելնելով իրենց սոցիալական շահերից՝ միշտ էլ ֆոդարկել են արվեստի (ինչպես և փիլիսոփայութեան, գիտութեան, կրոնի և այլն) հասարակական անմիջական ֆունկցիան (իրենց շահերի շուրջը ագիտացիա մղելը) և միշտ էլ աշխատել են համոզել ներհակ դասակարգերին, որ արվեստը «ոչ ուտիլիտար» կատեգորիա է, այսպես կոչված «էսթետիկական անշահ հաճույքի» աղբյուր, ինքնանպատակ ու ինքնարժեք, պարզ՝ նրանք կողմնակից են եղել «արվեստը արվեստի համար» տեսակետին»³⁸:

³⁷ «Ստանդարտ», էջ 4 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

³⁸ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

Այստեղ ակնհայտորեն շփոթվում են երկու հարց. բուրժուական էսթետիկայի պայքարի ձևերից մեկը՝ «արվեստը արվեստի համար» լոզունգը, որի իմաստը շատ լավ է բացատրում Չարենցը, և արվեստի արտացոլման տեսությունը: Գործնականում էրբեք չմոռանալով արվեստի բազմազանությունը, արտացոլման ֆունկցիան իր բոլոր մանրամասներով, տեսության մեջ Չարենցը արվեստը նույնացնում է հրացանի հետ:

«Մարտնչող դասակարգին արվեստը հարկավոր է դառնում ոչ թե նրա համար, որ նա տալիս է «էսթետիկական հաճույք», այլ բրովհետե «գեներ» է և պայքարում է անմիջական ձևով, օգնում իր պայքարին որպես թնդանոթը կամ թերթը»³⁹:

Նա չի նկատում նաև այն ակնհայտ հակասությունը, որ կա իր եղբրահանգման և պատմական իրականության միջև: Նույնիսկ, եթե վերցնենք իր իսկ՝ Չարենցի բերած օրինակը՝ Տիցիանի Վենեթյան, որ իր ֆունկցիան կատարել է «քողարկված, ոչ անմիջական ձևով», և նկատի ունենանք նրա ստեղծման հանգամանքներն ու ժամանակաշրջանը, ապա կհանգենք Չարենցի կարծիքին ճիշտ հակառակ եղբրակացության: Ե՛վ Տիցիանի Վենեթյան, և՛ վերածնության էպոխայի արվեստի մյուս գլուխ-գործոցները ստեղծված են բուրժուական «մարտնչող» դասակարգի «վերելքի սկզբին»: Դրանցով անհնարին է ապացուցել, թե «մարտնչող դասակարգը կամ ամեն մի դասակարգ իր վերելքի սկզբին դիմել են արվեստի անմիջական օգտագործման եղանակին, մերկացրել են արվեստի անմիջական ֆունկցիան և առանց քաշվելու ու վախենալու՝ արվեստը դարձրել են իրենց սոցիալ-քաղաքական շահերի անմիջական սպասավոր»:

Եվ, ընդհակառակը, բուրժուական դասակարգի անկման, կոլտուրական վաշտեջքի ժամանակաշրջանում «արվեստը արվեստի համար» լոզունգը, այսինքն՝ արվեստի ներգործոն ուժի քողարկման միտումը, պայքարի միակ ձևը չէ: Այդ էտապում բուրժուադիան ամենևին էլ ձեռք չի քաշում ագիտկայից, անհամար են «արվեստի գործերը», որոնցում բուրժուական իդեոլոգներն անսքող պրոպագանդում են բուրժուական ապրելաձևը:

³⁹ «Ստանդարտ», էջ 4 (ընդգծումները հեղինակին են —Խ. Գ.):

Չարենցն իր միտքը խորացնում է հատկապես հոգվածի «Մաս-նավոր բացատրություններ» բաժնում, որտեղ անդրադառնում է իր օգտագործած «պրոլետնեյնիմիստական», «ազիտակա», «կենցաղագրություն», «պսիխոլոգիզմ» տերմիններին և գրական ֆորմային: Այստեղ հետաքրքրականը վերջին հարցն է, որին հեղինակը մոտենում է միևնույն սոցիոլոգիական ելակետից.

«Մեր հիմնական պահանջներից մեկն էլ գրական կատարելագործված ֆորման է, ձևը, տեխնիկան: Մենք կողմնակից ենք գրական կատարելագործված տեխնիկայի ոչ այն պատճառով, որ կատարելագործված ֆորման «էսթետիկական հաճույք» է պատճառում, այլ այն պարզ ու գործնական նկատառումով, որ ընդհանրապես վատ շինված իրը չի հասնում իր նպատակին»⁴⁰:

«Ստանդարտի» կուրսը Երեքի ղեկավարացիայի արձագանքը չգտավ: Վերջինս նորի անհրաժեշտության ու անխուսափելիության համարձակ հռչակումն էր, մինչդեռ «Ստանդարտի» կուրսը, որ, Չարենցի խոստովանությամբ, կոչված էր լրացնելու Երեքի ղեկավարացիայի հիմնական բացը, լինելու «վերջինիս զարգացումը, կոնկրետացումը, նրա իդեոլոգիական և ձևական ղետալիզացիան»⁴¹, նրա գրականը չունենալով, փաստորեն խորացրեց նախորդի բացասականը, առաջագրեց պրոլետարական գրականության զարգացման սխալ ճանապարհ, որով, բարեբախտաբար, չգնաց նաև ժամանակի խոշոր պոետը՝ Եղիշե Չարենցը: «Ստանդարտ»-ի հրապարակումից անմիջապես հետո Չարենցը հրաժարվեց «Ստանդարտ»-ից:

* * *

Բայց հարցը կրկին բաց էր, մնում էր օրակարգում: «Ստանդարտը» հարցի լուծման մի անհաջող փորձ էր միայն, և Չարենցն ու ժամանակի հայ մշակույթի մյուս գործիչները չէին կարող բավարարվել դրանով: Ուստի զարմանալի չէ, որ «Ստանդարտ»-ից հետո եկած ժամանակաշրջանը ներգրական պայքարի նույնպիսի բուռն էտապ եղավ: 1924 թ. կեսը և 1925 թվականը էսթետիկական հայացքների նոր փորձաշրջան էր: Ընդ որում ինչպես Ռուսաստան-

⁴⁰ «Ստանդարտ», էջ 6:

⁴¹ Նույն տեղում:

նում, այնպես էլ հայ իրականության մեջ պրոլետարական գրականության ընդհանուր շարժումը միատարր չէր: Պրոլետարական գրականության շատ ներկայացուցիչներ (այդ թվում նաև Ե. Զարենցը), որոնք նախորդ էտապում հախուռն կերպով ժխտում էին անցյալի արվեստի ավանդույթը, աստիճանաբար սթափվում էին: Գրական պրակտիկայում իրենց համար էլ աննկատ վերականգնելով պոեզիայի առարկան՝ մարդն իր ներաշխարհով, և գիտակցելով անցյալի արվեստից սահմանադատվելու վտանգավորությունը, նրանք ավելի ռեալ մոտեցում էին հանդես բերում թե՛ դեպի անցյալի կուլտուրան, թե՛ դեպի նորի ստեղծման ճանապարհներն ու կարելիությունները: 1925 թվականին Զարենցն այլևս չէր ստորագրի ո՛չ Երեքի դեկլարացիան և ո՛չ էլ «Ստանդարտ»-ի կուրսը:

Բայց անցման այս պրոցեսը ամենևին էլ հեշտ ու խաղաղ չէր, ոչ էլ դյուրին էր հրաժարվելը մեկ-երկու տարի առաջ դավանած սկզբունքներից: Մյուս կողմից պրոլետարական գրականության ոչ բոլոր ներկայացուցիչներին էր հատուկ այս աստիճանական անցումը: Ընդհակառակը, այն, ինչ Զարենցի և նրա համախոհների համար անցած էտապ էր, կամ առնվազն այլևս ոչ «սրբազան» համոզմունք, շատերի համար դեռևս իսկական «պրոլետարական» տեսակետ էր: Ուստի, թե՛ Ռուսաստանում և թե՛ մեզ մոտ անցման պրոցեսն ուղեկցվում էր գոհճիկ սոցիոլոգիական պոռթկումներով, որոնց դեմ հարկ էր լինում պայքարել նույնիսկ պետականորեն:

Այսպես, օրինակ, 1925 թվականի հունվարի 7-ին Մոսկվայում բացվեց պրոլետարական գրողների համամիութենական առաջին խորհրդակցությունը, որը թե՛ տեսականորեն և թե՛ կազմակերպչորեն համագումարի նշանակություն ուներ, քանի որ իր առաջ խնդիր էր դրել «մի ընդհանուր գործի մեջ և այդ գործի համար» (Դ. Բեդին) միացնել պրոլետարական գրականության մեծ ու փոքր խմբակցությունները:

Այս խորհրդակցությունում, ահա, հանդես եկավ Դ. Բեդին «Պրոլետարական գրականության մասին» ճառով, որի դրույթներից մի քանիսին ստիպված եղավ անդրադառնալ «Պրավդա»-ն⁴²:

⁴² Տե՛ս «Правда», 1925, 15 հունվարի, № 12:

Դ. Բեդնու արտահայտած տեսակետն, ընդհանուր գծերով, հանգում էր հետևյալին.

ա) «Պրոլետարական գրողներ, մեր գալիք գրականության հիմնադիրներ—դուք ոչ մի բուրժուական չափանիշով, թե ով է ձեր ընթերցողը, մասսայական, բազմամիլիոն ընթերցողը, չափանիշով մոռանալու և ձեր փոխհարաբերությունների մասին այդ ընթերցողի հետ: Թե ինչպես պետք է գրեք և ինչ պիտի գրեք,—այս հարցերին կարող եք պատասխանել, եթե իմանաք, թե ում համար եք գրում և ինչ նպատակով եք գրում:

բ) Պարզ և հասկանալի լեզուն—հաղթողի, ինքն իր վրա վստահ ռեժիսորի լեզուն է: Մանվածապատ, ճոռոմ լեզուն վախկոտության, հուսալքման լեզուն է: Իսկ «ուղեկիցների» մեծագույն մասի լեզուն հենց այդպես է: Այդ պարոններից պրոլետգրողները սովորելիք չունեն:

գ) Դուք պրոլետարական հայաբույրյուն պիտի ունենաք, դուք համոզված պիտի լինեք, որ ձեր աշխատանքով վեհ գործ եք կատարում: Մայրահեղ գեպրում կարելի է երևակայել, որ մենք կավելանք, կհեռացնենք հին կուլտուրայի ողբասացներին: Առանց նրանց կարող ենք կառավարվել: Բայց, ասացեք, խնդրեմ, կարելի՞ է արդյոք պատկերացնել հեղափոխական-խորհրդային գրականությանն առանց պրոլետարական գրողների, կարելի՞ է արդյոք երևակայել, որ հեղափոխության վարպետ դասակարգը համր, անլեզու լինի: Անկարելի է: Եվ մենք ունենք պրոլետգրողներ: Թող որ առաջնակարգ չեն: Թող որ փսլնքոտ լինեն ու թվով երեք,—բայց մերն են:

դ) Կոմունիստական կուսակցությունն աշխատում է «գեպի գյուղ պատուհան բաց անել»: Դուք ուշադիր պիտի լինեք գեպի այն ձայները, որ գալիս են այդ պատուհանից: Գյուղթղթակիցները լսում են այդ գյուղի շշուկները: Դուք էլ պիտի սովորեք լսել, բայց և պիտի սովորեք խոսել այնպես, որ ձեզ լսող լինի, գրել այնպես, որ ձեզ կարդան...»⁴³:

⁴³ Մեջբերումներն արված են «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1925 թ. № 19-ում տպագրված հաղորդումից:

Փաստորեն սա «На посту» խմբակցության (համանուն պարբերականի շուրջը համախմբված) գրական-քաղաքական պլատֆորմն էր հիմնական գծերով: «Պրավդա»-ն ևս այդ չի դիտում որպես մեկ, թեև ինչպես նշանավոր գրողի տեսակետ, ահա ինչու ճառը տպագրելով հարկ է համարում իր մեկնաբանություններն ու դիտողությունները տալ:

«Պրավդա»-ն պլատֆորմի մեջ նկատում է այն առաջընթացը, որ կատարված է պրոլետկուլտից, մասնավորապես գյուղի կյանքի արտացոլման, գեղարվեստական գրականության լեզվի, ժողովրդագիտության մասին այն նոր գրվածքը, որ արմատապես տարբերվում էր նախորդ էտապում արտահայտված կարծիքներից և համընկնում կուսակցության գրական քաղաքականությանը: Բայց միաժամանակ «Պրավդա»-ն նկատում է շրջադարձի թերակատարությունը, գոեհիկ սոցիոլոգիական անհանդուրժողականությունը ուղեկիցների նկատմամբ և կոմսնապարծությունը, որ անց էր կացվում պրոլետարական հպարտության անվան տակ:

Ահա «Պրավդա»-ի ծանոթությունը.

«Գտնելով, որ ընկ. Դ. Բեդնու ճառը հիմնականում (գրականության բնույթը, բանվորական և գյուղացիական օրինատացիան, լեզվի պարզությունը և այլն) ղեկավար է և միանգամայն ուղիղ, խմբագրությունը համաձայն չէ նրա մի շարք այլ թեզիսների հետ:

1. Պետք է նկատել, որ ընկ. Լենինը, ընկ. Դ. Բեդնուն հակառակ, համամիտ չէր պրոլետկուլտում ծնված տեսակետին և դրան հակառակ պնդում էր, որ առաջին հերթին անհրաժեշտ է սովորել բուրժուական կուլտուրայի ամենապարզ տարրերը:

2. «Պրոլետարական հպարտությունը», որ արտահայտվում է այն ֆորմուլայով, թե «թեև ինչպես երեք փսիներու, բայց մերը» և բոլոր մնացածներին «սպիտակ գլուխներով» դասն է դասում,— այժմեական պայմաններում դարմանալիորեն հիշեցնում է «կոմսնապարծությունը», որի դեմ այնպես անողորմ հարձակվում էր ընկ. Լենինը: Մենք այնքան ենք հասունացել, որ, կարծում ենք, ժամանակն է, որպեսզի մեր փսիները սրբել սովորենք:

3. Շատ ղեկավարի խոսք ասաց ընկ. Դ. Բեդնին՝ խորհրդակցության մասնակիցներին այն մասին, որ «անհրաժեշտ է գյուղի շշուկը» լսել, բայց նա, դժբախտաբար, չհիշատակեց՝

ա) որ հենց այդ է, որ շեն անում ընկերները (ներառյալ գրականության մասին թեզիսներ գրելն են գերադասում)։

բ) որ «գյուղի շշուկները» լսելու այդ անհրաժեշտությունը ոչ մի կերպ չի կապվում այն վերաբերմունքին, որ նապոստովցիներն են ցույց տալիս ուղեկիցներին, որոնց ընկերները «հրամայում» են, ոչ թե «համոզում» ու շեն «դաստիարակում», ճիշտ այնպես, ինչպես վատ կոմունիստ պրոլետարն է վարվում իր գյուղացիական ուղեկցի հետ գյուղում։

4. Ընկ. Դ. Բեդնու «նապոստովյան» նիհիլիզմն ու «Беи и огмашь» լողունը ևս չի կապվում այն բանի հետ, որ նա խոնարհվում է Պուշկինի առաջ։ Չէ՞ որ Պուշկինը, այնուամենայնիվ, «ոչ բոլորովին» պրոլետարական պոետ է։

Նապոստովյան պլատֆորմի վտանգավորությունը թաքնված էր կոմսնապարծության և ուղեկիցների նկատմամբ բռնած անհանդուրժողականության մեջ։ «Պրավդա»-ի ծանոթությունը մի ահազանգ էր դրա դեմ։ Կուսակցությունը և կառավարությունը, բնականաբար, չէին կարող բավարարվել դրանով։ Այդ հարցերի մասին լայն դիսկուսիաներ թույլատրելով, Կենտրոնական կոմիտեն միաժամանակ պայքար էր մղում հանուն կուսակցական գծի անաղարտության։ Դրա արտահայտություններն էին կուսակցական ղեկավարների ելույթները գրական ասուլիսներում, կոնֆերանսներում և խորհրդակցություններում⁴⁴։

Ուշագիշտ հետեւելով գրական պայքարին, ՌԿ(Բ)Կ Կենտրոնական կոմիտեն 1925 թ. գարնանը մշակեց կոմունիստական կուսակցության քաղաքականության կուրսը՝ գեղարվեստական գրականության բնագավառում, որ արտահայտվեց «կուսակցության քաղաքականությունը գեղարվեստական գրականության մարզում» հանրահայտ բանաձևի մեջ⁴⁵։

Բանաձևում բնութագրվում են քաղաքական-տնտեսական իրադրությունը, գրական ուժերի տեղաշարժերը, գրականության անցած

⁴⁴ Այսպես, օրինակ, 1925 թ. մարտի 3-ին ՌԿ(Բ)Կ Կենտրոնի գրական հանձնաժողովի նիստում հանդես եկավ Մ. Վ. Ֆրունզեն և սուր բնագատության ենթարկեց նապոստովյանների անհանդուրժողականությունը ուղեկիցների նկատմամբ։

⁴⁵ Տե՛ս «Правда», 1925, № 147։

ճանապարհն ու իրավիճակը: Մի կողմից պրոլետարական ու գյուղացիական զրականության աճը, մյուս կողմից դասակարգային թեթ պայքարի մթնոլորտում խորթ, նէպանական զրականության որոշ աշխուժացումը:

«Տնտեսական պրոցեսի բարդությունը, հակասական և նույնիսկ միմյանց ուղղակիորեն թշնամի տնտեսական ձևերի միաժամանակյա աճը, այդ զարգացմամբ պայմանավորված նոր բուրժուազիայի ծնման և ամրապնդման պրոցեսը, հին ու նոր ինտելիգենցիայի մի մասի՝ անխուսափելի, թեպետև սկզբում ոչ միշտ դիտակցված ձգտումը դեպի այն, ծնվող այդ բուրժուազիայի նորանոր գաղափարական գործակալների քիմիական արտադատումը հասարակության խորքերից,— այս ամենը պետք է որ անխուսափելիորեն արտահայտվի նաև հասարակական կյանքի գրական մակերեսի վրա»:

Նշվում է, որ դրական պայքարը պայմանավորվում է երկրի բնդհանուր վիճակով, թեև «բնդհանրապես արվեստի և մասնավորապես զրականության դասակարգային բնույթը արտահայտվում է անսահմանորեն ավելի բազմազան ձևերով, քան թե, օրինակ, քաղաքականության մեջ»:

Այնուհետև մանրամասն շարադրվում է կուսակցության քաղաքականությունը գեղարվեստական զրականության բնագավառում, որի մեջ առանցքայինը վերը հիշատակված հարցերն են՝ փոխհարաբերությունը պրոլետարական գրողների, գյուղացիական գրողների, այսպես կոչված «ուղեկիցների» և մյուսների միջև և կուսակցության դիրքը «հենց իրենց՝ պրոլետարական գրողների նկատմամբ»: Սրանցից բխում և սրանց ղուգակցվում են բոլոր մյուսները (բնագատության դերը, գեղարվեստական ձևերի մշակման մեթոդները, կադմակերպչական բնույթի հարցեր և այլն):

Այստեղ գրվում է պրոլետարական և գյուղացիական գրողների դաշինքի խնդիրը, ընդ որում՝ բանաձևը պահանջում է, որ այսպես կոչված գյուղացիական գրողների ստեղծագործություններից «բնավ դուրս չմղվեն գյուղացիական զրական-գեղարվեստական կերպարները»: Այս դրվածքը հասկանալի կդառնա, եթե նկատի ունենանք այն «ներողամիտ արհամարհանքը», որ տածում էին պրոլետգրականության շատ ներկայացուցիչներ գյուղացիական գրողների

(օրինակ, Սեյֆուլինայի) ստեղծագործության նկատմամբ, այն դիտելով որպես «մաքրարյուն» պրոլետարական գրականությանը հասնելու ճանապարհին կատարվող փորձերի արտահայտություն:

Ինչ վերաբերում է ուղեկիցներին, ապա բանաձևում շեշտվում էր, թե ուղեկից գրողների մեջ վաղուց արդեն սկսվել է շերտավորում, թե նրանց մեծամասնությունը կանգնած է սովետական հայրենիքի կուլտուրային ծառայելու դիրքում ու նրանց նկատմամբ պահանջվում էր բարեխիղճ և հոգատար վերաբերմունք:

Պրոլետարական գրականության հեգեմոնիայի մասին Կենտրոնական կոմիտեն առաջին հերթին արձանագրում էր, որ այդպիսի հեգեմոնիա դեռևս չկա և որ կուսակցությունը չի տեսնում այնպիսի մի գրական կազմակերպություն, որն այժմ ի վիճակի լիներ հասնելու իրական հեգեմոնիայի: Պրոլետգրողների մեջ կուսակցությունը տեսնում է ապագա մեծ գրականության հրամանատարներին, պատրաստ է ամեն կերպ օժանդակելու նրանց, բայց և անթույլատրելի է համարում կազմակերպչական կոպիտ մեթոդներով հրամանատարական բարձունքին հասնելու փորձերը և պահանջում է գրական-գեղարվեստական անխոնջ աշխատանք ու տքնություն: Բանաձևը դատապարտում էր կոմսնապարծությունը, որ արտահայտվում էր գրական-քննադատական պրակտիկայում և որ այնքան պարզ ձևակերպեց, 'Ի. Բեդնին իր հիշյալ ելույթում՝ առաջ քաշելով «մերը, թեկուզև փսլնքոտ» լողունգը:

Բանաձևը ճիշտ ժամանակին էր: Արդեն մինչև այդ սկսվել էին խմորումները պրոլետարական գրականության զանազան կազմակերպություններում, հասունացել էր այդ կազմակերպությունների միավորման անհրաժեշտությունը ինչպես Ռուսաստանում, այնպես էլ հայ իրականության մեջ:

1922 թվականին կազմակերպված պրոլետգրողների խմբակը, որ ավելի ուշ դարձավ պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի կորիզը, իր գործունեությամբ այլևս չէր բավարարում բոլոր պրոլետգրողներին: Դեռևս 1925 թ. ապրիլին Լենինականում կազմակերպվեց «Հոկտեմբեր» միությունը, որ տարակարծություններ ուներ Ասոցիացիայի հետ, իսկ նույն տարվա օգոստոս-սեպտեմբեր ամիսներին, Կենտրոնական կոմիտեի բանաձևից հետո, ստեղծվեց «Նոյեմբեր» խմբակցությունը, որ հանդես եկավ իր պլատֆորմով:

Տեսահանորեն այդ պլատֆորմը բանաձևի արտացոլումն էր։ Քայք բանաձևն իրենց նեցուկն էին համարում նաև Ասոցիացիայի գործիչները։ Առհասարակ բիշ գեպերում է որևէ փաստաթուղթ այնքան տարբեր մեկնաբանություններ ունեցել, որքան Կենտրոնական կոմիտեի բանաձևը։ Այդ երևում է և՛ ռուսական իրականության մեջ հայտնված մեկնաբանումներից, և՛ «Նոյեմբեր» միության ու Ասոցիացիայի գործիչների ելույթներից։

«Նոյեմբերի» ղեկավարացիան հրապարակվեց 1925 թ. սեպտեմբերի 13-ին, «Խորհրդային Հայաստան» թերթի № 208-ում։ Այն ուներ մի նախաբան, որում ղեկավարացիան ստորագրող գրողները աշխատում էին պարզել դրա առաջացման շարժառիթները։

ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊՐՈԼԵՏԱՐԱԿԱՆ ԿՐՈՂՆԵՐԻ
«ՆՈՅԵՄԲԵՐ» ՄԻՈՒԹՅԱՆ

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո մասսաների նյութական բարեկեցության բարձրացումը և դրա հետ կապված՝ հեղափոխության հետևանքով ուղեղներում կատարված հեղաշրջումը, մասսայական ակտիվության ուժեղացումն ու մտավոր հորիզոնի ընդլայնումն ստեղծել են կուլտուրական հարցերի ու պահանջների հսկայական աճում։ Այդ մասսայական կուլտուրական աճման մի մասն է կազմում նոր գրականության, առաջին հերթին՝ բանվորական ու գյուղացիական գրականության աճումը։ (Տե՛ս կուսակցության բանաձևը գրականության մասին, 1-ին և 2-րդ կետերը)։

Կուլտուրական հարցերի ու պահանջների մասսայական աճման այս երևույթը նոյեմբերյան հեղափոխությունից հետո առաջացել է և մեղանում։ Շնորհիվ դրա, մեզ մոտ էլ սկսվել է կուլտուրական այն ընդհանուր աճման մի մասը կազմող բանվորական ու գյուղացիական գրականության առաջացման ընթացքը։ Սակայն փաստն այն է, որ գրական այդ շարժումը մեղանում մինչև օրս կրել է տարերային, անկազմակերպ բնույթ և նրան կազմակերպչական որոշ հունի մեջ դնելու մի երկու փորձերը չեն տվել հարկ եղած դրական արդյունքը։ 1922 թվականին Երևանում հիմնված պրոլետգրողների խմբակն իր երեք տարվա գործունեության ընթացքում չկարողացավ վարել կազմակերպչական մի այնպիսի գիծ, որ Հայաստանի պրոլետգրական փոքրաթիվ ուժերը համախմբվեին

նրա շուրջը: Իր վարած գրական քաղաքականության անխոհեմ ու անհամբերողական, ոչ զգուշավոր ընթացքի շնորհիվ նա ջլատեց մեր պրոլետարական շարքերը և կաստալացեալ: Իսկ գրական արտագրանքի ասպարեզում նա ստեղծեց այն ջերմոցային «պրոլետոգրականութունը», որի անընդունելիության մասին ասված է մեր կուսակցության բանաձևի 11-րդ կետում: Մյուս կողմից՝ Լենինականում սույն թվի ապրիլին կազմակերպվեց բանվոր և գյուղացի գրողների «Հոկտեմբեր» միութունը, որը ևս մինչև օրս չի կարողացել դառնալ համահայաստանյան կազմակերպություն: Այնինչ, վաղուց արգեն հրամայական պահանջ է դարձել Հայաստանի պրոլետարական գրողների ցարուցրիվ ուժերը համախմբելը մի գրողակի տակ և համահայաստանյան կազմակերպության ստեղծելը: Այս նպատակով Լենինականի պրոլետարական գրողների «Հոկտեմբեր» միութունը և մի շարք բանվոր ու գյուղացի առանձին գրողներ, որոնք մինչև օրս չեն անդամակցել գրական որևէ կազմակերպության, միանում են և հիմնում Հայաստանի պրոլետգրողների «Նոյեմբեր» միութունը՝ հիմք ընդունելով հետևյալ պլատֆորմը.

ԽՈՐՀՐԳԱՅԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊՐՈԼԵՏԱՐԱԿԱՆ ԳՐՈՂՆԵՐԻ «ՆՈՅԵՄԲԵՐ»
ՄԻՈՒԹՅԱՆ ՊԼԱՏՖՈՐՄԸ

Իբր գործունեության պլատֆորմ Հայաստանի պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միութունն ընդհանուր սկզբունքային առումով ընդունում է պրոլետգրողների առաջին համամիութենական կոնֆերենցիայի բանաձևը, այն վերապահությամբ, որ կազմում է այդ բանաձևի ու կուսակցության բանաձևի մեջ եղած հիմնական տարբերությունը:

Այդ տարբերությունն ամենացատուն կերպով արտահայտվում է.

1. Հեգեմոնիայի հարցում:

2. Վերաբերմունքի հարցում դեպի գրական ղանադան խմբավորումները:

Հեգեմոնիայի հարցում միութունը կանգնած է մեր կուսակցության բանաձևում արտահայտված և ընդգծված այն տեսակետի վրա, որ պրոլետարական գրողների հեգեմոնիա դեռևս գոյություն չունի, և այն մենք պետք է ձեռք բերենք ոչ թե, ինչպես ՎԱՊՊ-ի

բանաձևն է ասում, «արվեստի ասպարեզում իշխանությունը խլելով», այլ մեր գրական արտադրանքով, աղատ մրցմամբ, այդ հեգեմոնիայի համար պատմական իրավունք նվանելով:

Վերաբերմունքի խնդրում դեպի գրական զանազան խմբավորումները միությունս, հակառակ ՎԱՊՊ-ի անհամբերողական քաղաքականության, կանգնած է նույնպես մեր կուսակցության բանաձևում արտահայտված այն տեսակետի վրա, որ մենք ոչ մի բույս չհանձնելով կոմունիզմի դիրքերը, մի թիվ անգամ չնահանջելով պրոլետարական իդեոլոգիայից՝ երևան բերելով զանազան գրական ստեղծագործությունների օբյեկտիվ դասակարգային էությունը, միտքը,—անխնա պայքար մղենք հակահեղափոխական երևույթների դեմ գրականության մեջ... Միաժամանակ մեծ տակտ, զգուշավորություն ու համբերատարություն պիտի ցուցադրենք գրական բոլոր այն առաջացող տարրերի նկատմամբ, որոնք կգան պրոլետարիատի հետ:

Միությունս անհրաժեշտ է համարում ընդգծել, որ եթե Ռուսաստանի իրականության համար մեր կուսակցությունն անհրաժեշտ է համարել ՎԱՊՊ-ի խիստ անհամբերողական գծին հակադրել ավելի մեղմ, զգուշավոր գիծ, ապա խորհրդային Հայաստանում այդ ավելի բան կենսական պահանջ է:

«Հավասարապես պարսավանքի է ենթակա այն դիրքը, որ լրիվ կերպով չի արժեքավորում պրոլետգրողների գաղափարական գերիշխանության համար պայքարի կարևորությունը: Մի կողմից անձնատուր լինելու (կապիտուլյացիայի) և մյուս կողմից կոմունիստական սնապարծության դեմ՝ այսպիսին պիտի լինի մեր լողունը:—Մենք պետք է պայքարենք նաև զուտ ջերմոցային «պրոլետարական» գրականության դեմ: Երևույթների լայն ըմբռնումն իրենց ամբողջ բարդությամբ, չզալ փակվել մի գործարանի շրջանակում, ոչ թե համբարային գրականություն լինել, այլ պայքարող մի դասակարգի, որ իր հետևից տանում է միլիոնավոր զուղացիների — այսպիսին պիտի լինեն պրոլետարական գրականության բովանդակության շրջանակները:

Ահա մեր կուսակցության տված այն հիմնական դիժը, որով էլ գործունեության ընթացքում անշեղ կերպով ընթանալու է

Խորհրդային Հայաստանի պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միությունը»:

Պեկլարացիան ստորագրել են Ե. Չարենցը, Վ. Նորենցը, Գ. Մահարին, Մ. Արմենը, Գ. Սարյանը, Ա. Վարդանյանը, Հ. Մելիքյանը, Պ. Ֆոլյանը, Ս. Տարոնցին, Գ. Քացաղյանը, Ա. Կորեկը, Ա. Եղիազարյանը, Տ. Ղազանչյանը և ուրիշներ:

Ինչպես տեսնում ենք, դեկլարացիան ամբողջովին բխում է Կենտրոնական կոմիտեի բանաձևի ոգուց և տառից: Սակայն դեկլարացիայում առաջ են քաշվում բանաձևի ոչ բոլոր դրույթները: Այնտեղ խոսք չի ասվում, օրինակ, մի այնպիսի հարցի մասին, ինչպիսին է անցյալի գրական արժեքների գնահատությունը, չի խոսվում գրական տեխնիկայի հարցերի մասին և այլն:

Այս տեսակետից եթե «Նոյեմբեր»-ի դեկլարացիան համեմատենք Երեքի դեկլարացիայի հետ, իսկույն կնկատենք, որ շատ հարցերում նոյեմբերականները գերդաստում են ընդհանուր ձևակերպումները կոնկրետ ֆորմուլաներից: Երեքն ունեին իրենց կոնկրետ տեսակետները, թող որ դրանք սխալ էին, նրանք մերժում էին անցյալի կուլտուրան. «Հայրենիք», «սեր անբիծ», «անապատ ու մենություն»: Նրանք «նրբակերտ մթնշաղիկ» և «քաղքենի նացիրոնալիզմին» հակադրում էին «երկաթ ու կարմիր» և «առողջ բնազդ»: Մի խոսքով դեկլարացիան գրելիս նրանք ինչ-որ չափով պատկերացնում էին իրենց անելիքը (ինչպես հետագայում պարզվեց, ամեն մեկը յուրովի): «Նոյեմբեր»-ի դեկլարացիայում, չնայած դրա նախաձեռնողն ու ոգին դարձյալ Ե. Չարենցն էր, ամեն ինչ այդչափ ուղղագիծ չէր: Գրական պրակտիկան ապացուցել էր, որ հստակ թվացող «սեռական առողջ բնազդ», «ուիթմը որպես շարժում», «ստեղծագործող բաղմունքունն իր հզոր ութմով» և այլն, ինչ-որ չեն տեղավորվում զեղարվեստական գրականության մեջ, որ պոեզիայից դուրս է մղվում նրա հիմնական առարկան, կենդանի մարդը: «Նոյեմբեր»-ի դեկլարացիայի ակնարկը «չերմոցային» գրականության մասին հենց դրան է վերաբերում: Մինչդեռ դասական գրականությունն ուներ այդ հիմնական առարկան: Ուրեմն ի՞նչ, դարձ դեպի նախահայրերը: Բայց նույն մարդիկ մի քանի տարի առաջ կատաղի պայքարում էին դրա դեմ: Այդ մարդկանց զուխներում (ինչպես փայլուն կերպով երևում է Չարենցի օրինա-

կից) արդեն վաղուց էր սկսվել տարակուսանքը, ավելի ճիշտ, նրանք արդեն կարողանում էին տարակարգել անցյալի արվեստը, արդեն միայն գրական տեխնիկայի մեջ չէ, որ տեսնում էին անցյալի արվեստի դեմոկրատական թևի արժանիքները: Բայց «նոյեմբեր»-ի ղեկավարացիայում նրանք այդ մասին լուծում էին, բանդի ոտքի տակ դեռևս չունեին տեսական ընդհանրացման հողը, բանդի աշխարհայացքային հարցերը դեռևս իրենց վերջնական ձևակերպումը չէին ստացել և այլն:

Այս հարցի կապակցությամբ լավը «նոյեմբեր» միության ղեկավարացիայում այն էր, որ ընդհանուր ոգուց հասկանալի էր դառնում, թե այլևս հնարավոր չէ անցյալի ողջ գրականությանն ուղղված կատեգորիկ լուղունգը. «Կորչեն գրական արիստոկրատ շիշմաները, առանձնասեռակային գրողները, գրադարակներում ննջող գրքերը և սալոնային կանայք»: Այժմ էլ Չարենցը պայքարում է, բայց այլևս ո՛չ Թումանյանի, ո՛չ Տերյանի, ո՛չ Իսահակյանի անվանյալների դեմ:

Նվ, այնուամենայնիվ, ղեկավարացիայում հիմնականը այն երկու հարցերն են, որոնք կազմում են ՎԱՊՊ-ի և Կենտրոնական կոմիտեի քանաձևերի տարբերությունը, այսինքն հեղեմոնիայի և ուղեկիցների նկատմամբ բռնելիք դիրքի հարցերը:

1925 թվականին այս երկու հարցերի կապակցությամբ նույնիսկ ՎԱՊՊ-ի «ամենաձախ» գործիչները չէին կարող հենվել կատեգորիկ հայտարարությունների վրա: Պրոլետգրականության ստեղծած արժեքների սոսկ համագործությունը գրական շատ ստեղծագործությունների հետ, որոնք չէին ստեղծված պրոլետգրողների կողմից, անպատեհորհաճումների էր հասցնում: Կոսմիկականությունը, մաշինիզմը օրավուր ավելի մեծ ավերածություններ էին գործում պրոլետպոեզիայում, սխեմատիզմը դառնում էր խրոնիկական հիվանդություն: Այս բանը չէին կարող չնկատել իրենք՝ պրոլետգրականության տաղանդավոր ներկայացուցիչները: Այդ տարիներին նրանք տենդագին որոնումներ էին կատարում փակուղուց դուրս գալու համար, հենց այդ որոնումների մեջ ծնվեց «կենդանի մարդու» արտացոլման գաղափարը, որը, դժբախտաբար, վերաճեց պսիխոլոգիստական, «հոգեբանական» անալիզների պրակտիկայի:

Ահա այսպիսի պայմաններում հեղեմոնիայի հարցը անհամե-

մատ դժվարանում էր: Կենտրոնական կոմիտեն այդ հարցի միակ ճանապարհն էր համարում անդուռ ու անխոնջ աշխատանքը գեղարվեստական գրականության ստեղծման գործում, հրաժարումը համբարական մտածելաձևից ու գործունեությունից, ստեղծագործական անուրանալի արժեքներով մրցման մեջ հաղթանակելու ուղին, և այս գործում առաջարկում էր ամենալայն օգնություն, մինչդեռ ՎԱՊՊ-ը դասակարգային կոչում կենսական տարածությունը ուժով խլելու գիրքի վրա էր կանգնած:

Ուղեկիցների հարցում ՎԱՊՊ-ը խոսքով ընդունում էր շերտավորման առկայությունը, բայց այդ շերտավորման մեջ դեպի հեղափոխական գաղափարները թեքվող գրողների այնքան փոքրիկ թիվ էր տեսնում, որ արժեքազրկվում էր շերտավորման առհասարակ ընդունումը:

Այս պայմաններում «Նոյեմբեր»-ի գեկլարացիան խոշոր իրադարձություն էր հայ իրականության մեջ, որպես կուսակցության գրական քաղաքականության արձագանքը:

Սակայն ՎԱՊՊ-ի (մեղանում Ասոցիացիայի) գործիչները չէին ուզում կամ չէին կարողանում տեսնել իրենց և կուսակցության գրական քաղաքականության տարբերությունները: Նրանք իրենց Կենտրոնական կոմիտեի բանաձևում եղած կշտամբանքների հասցեատերերը չէին համարում: Այս տեսակետից շատ է բնորոշ այն պատասխանը, որ Հայաստանի պրոլետգրողների Ասոցիացիան տվեց «Նոյեմբեր»-ի գեկլարացիային:

ՄԻ ԿԱՐԵՎՈՐ ՊԱՐՉԱՐԱՆՈՒՄ

«Խ. Հ.»-ի № 208-ում «Նոյեմբեր» գրական խմբակը հարձակվել է Հայաստանի պրոլետգրողների Ասոցիացիայի գործունեության դեմ և այդ Ասոցիացիայի գործունեությունն անբավարար գտնելով, հանդես է եկել իբրև Հայաստանի պրոլետգրականության շահախնդիր մի կազմակերպություն:

Այս առիթով թույլ տվեք հայտնել հետևյալը.

1. Հայաստանի պրոլետգրողների Ասոցիացիան իր աշխատանքը տարել է նապաստուխ և ՎԱՊՊ-ի գծով և դեռ այսօր էլ իր շուրջը համախմբած ունի, ղեկավարում է շատ ավելի լայն ու զուտ աշխատավոր մասսաներ, քան այդ կարծում է «Նոյեմբեր» խմբակը: Մեր

Ասոցիացիան հանդիսանում է ՎԱՊՊ-ի կազմակերպության անդամ ճյուղը և անվերապահորեն ընդունում ՎԱՊՊ-ի բանաձևը:

2. Ինչ չափով մեր Ասոցիացիան հանդիսանում է ՎԱՊՊ-ի թե՛ փաստական և թե՛ իրավական միակ արտահայտիչը Հայաստանում, այդ նույն չափով Ասոցիացիան շահագրգռված է, որ ՎԱՊՊ-ի տեսակետները մեր իրականության մեջ չենթարկվեն աղավաղման: Ուստի և Ասոցիացիան ընթերցողների ուշադրությունն է հրավիրում հետևյալ հանգամանքի վրա:

«Նույնմբերի» գրական խմբակցությունն իր ղեկավարացիայում հայտարարում է, թե ՎԱՊՊ-ի և ՌԿԿ Կենտկոմի բանաձևերը տարբեր տեսակետներ ունեն երկու հիմնական հարցերում.

1. Հեգեմոնիայի հարցում:

2. Ուղեկիցների հարցում:

Ճշմարտությունը վերականգնելու համար մենք հայտարարում ենք, որ այս երկու հարցերում երկու բանաձևերը հիմնական տարբերություն չունեն և ղեկավարացիա ստորագրողները այդ հակասությունն ստեղծել են երկու բանաձևն աղավաղելով:

Որպեսզի մեր հայտարարությունները չմնան իբրև հայտարարություն միայն, ընթերցողի ուշադրությունն ենք հրավիրում հետևյալ ցիտատների վրա.

ա. Հեգեմոնիայի խնդիրը

ՎԱՊՊ-ն ասում է. «Պրոլետարական գրականության «ճանաչումը» միայն բավական չէ, պարտադիր է այդ գրականության հեգեմոնիայի սկզբունքի ճանաչումը, բուրժուական ու մանրբուրժուական գրականության բոլոր տեսակների և երանգների կլանման ու հաղթելու համար պրոլետարական գրականության վարելիք համառ ու սիստեմատիկ պայքարի սկզբունքի ճանաչումը»:

Այդ պայքարի և հեգեմոնիայի սկզբունքը չի բացասվում Կենտկոմի բանաձևով. բանաձևն ասում է.

«Պրոլետարողների հեգեմոնիա չկա և կուսակցությունն այդ (պրոլետարական) գրողներին պետք է օգնի հեգեմոնիայի պատմական իրավունք ձեռք բերելու»:

Ապա Կենտկոմի բանաձևի մի ուրիշ տեղում ասվում է՝

Կուսակցությունը «ամեն կերպ պետք է օգնի (պրոլետգրողներ-

քին) և ամեն կերպ (всемерно) պետք է աջակցի նրանց ու նրանց կազմակերպություններին»:

Որովհետև՝

«Դատապարտության արժանի է այն դիրքը, որ թերագնահատում է պրոլետարական գրողների հեղինակության գաղափարի համար միշտ պայքարի կարևորությունը»:

Նշանակում է հրկու բանաձևերն էլ ընդունում են հեղինակության սկզբունքը և շեշտում են, թե հեղինակության համար անհրաժեշտ է օգնել, աջակցել պրոլետարողներին:

Փոխանակ մերոհիշյալ ցիտատները համադրելու, Կենտկոմի բանաձևում օգնության մասին ասված խոսքերը հիշելու, բանաձևը վերևում բերված հոդվածը ձևակերպում է ըստ իր քմահաճույքի, հայտարարելով, թե Կենտկոմի կարծիքով հեղինակության պետք է ձեռք բերվի միմիայն «գրական արտադրանքով, ազատ մրցմամբ»:

«Ազատ մրցում» — մի տեսակետ, որ արտահայտում է տրոցկիական տենդենց և որի հակառակն են պնդում թե՛ ՎԱՊՊ-ը և թե՛ Կենտկոմի բանաձևը:

Անցնենք հրկրորդ հարցին:

բ. Ուղեկիցների խնդիրը

Այս մասին ՎԱՊՊ-ի բանաձևը գրում է. «Ուղեկիցները չեն հանդիսանում միատարր ամբողջություն: Նրանց մեջ կան տարբեր, որոնք իրենց ուժերի համեմատ ազնվաբար ծառայում են հեղափոխությանը: Բայց ուղեկիցների գերակշռող տիպը հանդիսանում է այն գրողը, որը գրականության մեջ խեղաթյուրում է հեղափոխությունը, հաճախ բամբասում է այն և օժտված է նացիոնալիզմի, մեծապետության և միստիցիզմի ոգով... Ուղեկիցների այդ հակահեղափոխական տարրերի հանդեպ անհրաժեշտ է ամենապճուկան պայքար: Ինչ վերաբերում է հեղափոխության գրական իսկական ուղեկիցներին, ապա նրանց ամեն կերպ օգտագործելը հանդիսանում է միանգամայն անհրաժեշտ... Պրոլետարականության և հեղափոխության գրական իսկական ուղեկիցների եղբայրական գործակցության համար ամենից առաջ լայնարձակ դաշտ է ներկայացնում գյուղացիությունը»:

Հակասում է արդյոք, հիմնականում տարբեր է արդյոք այս բանաձևը Կենտկոմի բանաձևից:

Կենտկոմը նույնպես գրում է, որ ուղեկիցների մասին գրելիս պետք է անպայման նկատի առնել նրանց շերտավորվածությունը (դիֆերենցիրվածություն) և ապա հզորակացնում է. «Ոչ մի բույն չհանձնելով կոմունիզմի դիրքերը, ոչ մի քիզ չնահանջելով պրոլետարական իդեոլոգիայից, մերկացնելով զրական զանազան երկերի օբյեկտիվ դասակարգային խմաստը. կոմունիստական քննադատությունը անխնա պետք է պայքարի զրականության մեջ երևան եկող հակահեղափոխական արտահայտությունների (проявление) դեմ, պետք է մերկացնի սոնետիկյան լիբերալիզմը և այլն, միևնույն ժամանակ ցուցաբերելով մեծ տակա, զգուշավորություն այն բոլոր գրական միջնաշերտերի նկատմամբ, որոնք կարող են զալ պրոլետարիատի հետ և կգան:

Դեկլարացիա ստորագրողներն իրենց դեկլարացիայում առաջ են բերել Կենտկոմի բանաձևի այս կտորը, բայց մոռացել են, թե երբ ավելորդ են համարել ՎԱՊՊ-ի բանաձևի վերոհիշյալ հատվածի առաջբերումն ու համագրումը:

Այս առնչից հետո մենք իրավունք ենք համարում հայտարարելու, որ դեկլարացիան ստորագրողներից շատերը գտնվում են մոլորության մեջ, եթե նրանք կարծում են, որ իրենք ընդունում են ՎԱՊՊ-ի տեսակետները, իսկ դեկլարացիան կազմողները վերոհիշյալ ազավադումները կատարել են միմիայն նրա համար, որ պրոլետարականության հեղեմոնիայի սկզբունքն ընդունելով՝ գործնականում առաջ մղեն «ազատ մրցման» տեսությունը:

Դիտավորյալ կերպով երկու ֆրոնտ ստեղծելն ու այդ երկու ֆրոնտների մեջ կանգնելը աննպատակահարմար է: Կամ պետք է ընդունել ՎԱՊՊ-ի տեսակետներն անվերապահորեն, առանց Կենտկոմի բանաձևն ազավադելու, կամ պարզ ու որոշ պեսք է հանդես բերել հակավԱՊՊ-յան, վորոնսկիական գիծ:

Հայաստանի պրոլետարողներին Ասոցիացիայի կենտրոնական խորհուրդ:

Հ. Պ. Ա. Երևանի կազմակերպության ընդհանուր ժողով⁴⁶:

⁴⁶ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 219:

Այսպիսով, Ասոցիացիայի պարզաբանման մեջ քմահաճ մեկնաբանություն է տրվում Կենտրոնական կոմիտեի բանաձևում շաշափած երկու կարևոր հարցերին: Այդ բանաձևում պրոլետարական գրականության հեղեմոնիայի սկզբունքի ճանաչումը Ասոցիացիայի գրողները դիտում են որպես իրենց պրակտիկ գործունեության արդարացում, մինչդեռ փաստաթղթում խոսքը հեղեմոնիայի հասնելու ուղիների մասին է: Ուղեկիցների նկատմամբ վարելիք քաղաքականության հարցում ևս նրանք չեն նկատում իրենց դիրքի անճշտությունը: Հիշատակելով Կենտկոմի բանաձևի այն տողերը, որտեղ կոչ է արվում անդուլ պայքար մղել հանուն պրոլետարական գաղափարի անաղարտության, նրանք փաստորեն ուղեկից ողջ գրականությունը դիտում են որպես այդ գաղափարից խոտորվելու փորձ ու առնվազն արտակարգ զգուշավորությունը են մոտենում դրան:

Որքան էլ Ասոցիացիան, իսկ Ռուսաստանում ՎԱՊՊ-ի կազմակերպությունները բանաձևերով ու պարզաբանումներով աշխատում են նույնացնել իրենց պլատֆորմն ու Կենտրոնական կոմիտեի բանաձևը, այնուամենայնիվ, տարբերությունն ակնհայտ է: Այդ է պատճառը, որ հետագա տարիներին այս երկու կենտրոնական հարցերի շուրջը շարունակվում է տաք բանավեճը: Ասոցիացիայի ամենատևիկ գործիչներն ամփոփանաբար նահանջում են իրենց դիրքերից, թեև այդ նահանջը զուգակցվում է ներխուժակային կատաղի պայքարի հետ: Այդ պայքարը, որից երբեմն դուրս էր մղվում սկզբունքայնությունը, բնականաբար, դառնում է արգելակող հանգամանք, մի բան, որ սկսում են դիտակցել բոլորը: Արգեն «Նոյեմբեր»-ի ղեկավարացիից ու Ասոցիացիայի պարզաբանումից անմիջապես հետո մամուլում հանդես են գալիս երկու խմբավորումների ակտիվ գործիչները (հատկապես «նոյեմբերականները»), ակնարկելով համագործակցության «միասնական աշխատանքի» կարելիությունը: Այսպես, «նոյեմբերական» Գ. Մահարին 1925 թ. հոկտեմբերի 14-ին «Խորհրդային Հայաստան» թերթում տպագրում է «Պրոլետգրական հարցեր» հոդվածը, ուր առաջ է քաշում «Նոյեմբեր»-ի ու Ասոցիացիայի համագործակցության խնդիրը՝ «հին ու արտասահմանյան գրականության ու գրական անցանկալի մեթոդների դեմ» պայքարելու համար: 1926 թվականի մայիսի 7-ին Խիֆլիսում «Պրոլետարական գրականության ուղիները» թեմայով

գեկուցում է կարգում Ե. Չարենցը: Նա բնութագրում է պրոլետարականության անցած ճանապարհն ու ակնարկում, որ այժմ խոշոր տարածայնություններ չկան «Նոյեմբեր»-ի ու Ասոցիացիայի միջև և հավանորեն շատ մոտ ապագայում նրանք միանան և կազմեն մի միասնական գրական ֆրոնտ⁴⁷:

Նույն թվականի նոյեմբերին (22-ին) կայանում է «Նոյեմբեր» միության կենտրոնական խորհրդի ընդլայնված նիստը, որը.

«Նկատի առնելով, որ շնորհիվ Հայաստանի պրոլետարական ուժերի անջատ գործունեության, թուլանում է պրոլետարական ընդհանուր ճակատը, որ ՎԱՊՊ-ի 2-րդ կոնֆերենցիայի⁴⁸ ընդունած որոշումների շնորհիվ վերացել են այն հիմնական տարածայնությունները, որոնք գոյություն ունեին «Նոյեմբեր» միության և ՎԱՊՊ-ի միջև:

Անհրաժեշտ է գտնում ՎԱՊՊ-ի պլատֆորմի վրա Հայաստանում միասնական պրոլետարական կազմակերպություն ստեղծելը և առաջարկում է կենտրոնական խորհրդի քարտուղարությանը՝ համապատասխան բայելք անել խնդրին շտապ գրական լուծում տալու համար»⁴⁹:

Վերջապես գեկտեմբերի 21—22-ին տեղի է ունենում Ասոցիացիայի և «Նոյեմբեր» միության միացյալ կոնֆերենցիան, որտեղ պաշտոնապես ձևակերպվում է երկու խմբակների միակցումը մեկ ընդհանուր՝ «խորհրդային Հայաստանի պրոլետարական գրողների միության» մեջ: 1927 թվականի օգոստոսին հրատարակվում է «Գրական դիրքերում» ամսագիրը (օրգան խորհրդային Հայաստանի պրոլետարական գրողների միության), որն իր առաջին խմբագրականում աշխատում է զաղափարական տեսակետից հիմնավորել

⁴⁷ Տե՛ս «Մարտակոչ», 1926, № 106:

⁴⁸ Նկատի է առնվում 1926 թվականի փետրվարի 27—28-ին կայացած ՎԱՊՊ-ի արտակարգ կոնֆերենցիան, որտեղ դատապարտվեցին Վարդինի, Լեւելի, Ռոզովի (ՎԱՊՊ-ի ղեկավարության) անհանդուրժողականությունը ուղեկցային գրականության նկատմամբ, հեղեմոնիայի հասնելու անթույլատրելի միջոցները: Ըստ Կենտկոմի բանաձևի վերամշակվեց Ասոցիացիայի կանոնադրությունը և բանաձև ընդունվեց խորհրդային գրողների կազմակերպությունների ֆեդերացիա ստեղծելու մասին:

⁴⁹ Տե՛ս «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», 1957, էջ 118:

պրոլետարական խմբակների միակցությունը: Այդ խմբագրականում կարգում ենք.

«Գաղափարական պայքար տանելով ամեն տեսակի հակակոմունիստական թեքումների և հոսանքների դեմ, մեր վերջին և հիմնական խնդիրն է՝ զարկ տալ պրոլետարական գրականության զարգացմանը և նրա հեղինակության պատմական նվաճման գործին: Խուսափելով արդեն վաղուց է անցել, մեզ մոտ էլ անցած պետք է համարել այն շրջանը, երբ պրոլետարական գրականությունը դեռ նոր էր ծնվում, դեռ իր առաջին քայլերն էր անում, երբ մենք ասում էինք՝ «Յեկուզ թույլ, բայց թող պրոլետարական լինի»: Պրոլետարական գրականությունը բանակապես աճել է. այդ բանակը այսօր պետք է փոխվի որակի: Այսօր պրոլետարական գրականությունը ոչ միայն բովանդակովյամբ, այլև ձևով պետք է բարձր լինի. այսօր մենք մեր գրողի վրա գրում ենք. «Մերը՝ բայց լավը»:

Երբ սա համադրում ենք պրոլետգրականության նախորդ պլատֆորմների հետ, ապա ակնհայտ է դառնում դարձը դեպի լենինյան ֆորմուլան, դեպի գեղարվեստական բարձրորակ գրականության պահանջը, սա պաշտոնական գրավոր հրաժարումն է կոմսենապարծությունից, հեղեմոնիա նվաճելու ուղիղ ճանապարհի ընդունումը: Սակայն այս և սրա նման հայտարարությունները դեռևս ավելի շատ կաղմակերպչական նշանակություն ունեն: Ո՛չ Իսթադլանը, որ խմբագրում էր «Գրական դիրքերում»-ը, ո՛չ ամսագրի ակտիվ աշխատակիցները՝ Գ. Վանանդեցին, Ալադանը և մյուսները, մի ակնթարթում չէին կարող վերափոխվել: Միանգամից չէին կարող վերափոխվել նաև «Նոյեմբեր»-ի գործիչները, որոնք ձևականորեն արդեն նույն հարկի տակ էին Ասոցիացիայի գրողների հետ: Պրոլետգրական խմբակցությունների կազմակերպչական համախմբումը լայն ծավալ էր ստացել ամբողջ երկրում, ամենուրեք լուծարքի էին ենթարկվում մանր ու մեծ ասոցիացիաները, դրանց մասնակիցները համախմբվում էին ընդհանուր կազմակերպությունների ու տեղիտորիալ ֆեդերացիաների մեջ (այդպիսի ֆեդերացիաներից մեկն էր, օրինակ, Անդրկովկասի հանրապետությունների պրոլետգրական կազմակերպությունների ֆեդերացիան): Այս բոլորով հանդերձ չէր դադարում պայքարը պրոլետգրական ուղղությունների միջև: Որքան էլ պաշտոնապես վերացված էին երկու

խմբակցութիւնները, այնուամենայնիւ, դրանք ղեռ երկար ժամանակ զգացվում էին և ամենեին էլ ոչ միայն ներքին մանր, անձնական տարաձայնութիւնների մեջ, թեև այդ ևս որոշակի արտահայտութիւն էր գտնում զրավոր ու բանավոր ելույթներում: Փաստորեն երկու մեկնաբանութիւն էր տրվում նույն գլխավոր հարցին. ի՞նչ է պրոլետարական գրականութիւնը: Ռուսաստանում այս հարցի կապակցութեամբ որոշակիորեն զծագրվում էին երկու թե՛ այսպես կոչված վորոնսկիականութիւնն ու վարդինիզմը: Նույնը նկատվում էր նաև մեզ մոտ և նկատվում էր այնքան ակնհայտ, որ Վ.Ս.Պ.Պ-ի քարտուղարութիւնը անհրաժեշտ գտավ արդեն 1928 թ. հունվարին (19-ին) հանդես գալ հատուկ բանաձևով՝ «Անդրկովկասյան հայ պրոլետարական գրողների միջև ծագած տարաձայնութիւնների վերացման մասին»⁵⁰:

«Ինչպես ամբողջ Խորհրդային Միութեան, այնպես էլ հայ պրոլետարական գրականութիւնը զարգացել է և զարգանում է բարդ ու հակասական պայմաններում: Վորոնսկիականութիւնը, իբրև իդեոլոգիական մի հոսանք, որը թերագնահատում է կամ պարզապես բացասում պրոլետարական գրականութեան զարգացման հնարավորութիւնը՝ տեղ է գտել և հայ գրականութեան մեջ թե առաջ և թե այժմ, դրսևորվելով ամենատարբեր ձևերով: Վորոնսկիականութեան ղեմ մղված պայքարում թե առաջ և թե այժմ ծնունդ են առել խմբակային բնույթ կրող առանձին տեղեկեցիներ, որոնք ոչ միայն անխուսափելիորեն չափազանցութիւնների բնույթ են կրել, այլև առանձին ընկերների կողմից վերածվել են վարդինական թերութիւնների: Մենք բոլորս լիակատար համերաշխութեամբ արձանագրում ենք, որ ինչպես վարդինիզմը, այնպես էլ վորոնսկիականութիւնը խոշորագույն խոչընդոտներ են հանդիսանում պրոլետարականութեան զարգացման ճամփին»:

Սա բանաձևի ելակետն է. բայց այն ո՞ր խոտորումները, ո՞ր չափազանցութիւններն են առիթ տվել բանաձևի համար: Երբ մանրամասն ծանոթանում ենք ժամանակի գրաքննադատական-բանավեճային գրականութեանը, ապա նկատում ենք, որ հարցն ամենեին էլ խոտորումներն ու «չափազանցութիւնները» չեն:

⁵⁰ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 23:

Ասոցիացիայից եկած զրաբննադատները՝ Ն. Դարադյանը, Գ. Վանանդեցին և ուրիշներ, դեռևս յուրօրինակ հայացք բնեն պրոլետարական գրականության էության մասին, յուրօրինակ շարժանիշ, որով մոտենում են գեղարվեստական գրականությանը։ Այդ շարժանիշը գոհճիկ սոցիոլոգիզմն է ու մարքսիստական ֆրակի գոգմատիկ օգտագործումը։ Այդ բանի ըցուն օրինակներն են Ն. Դարադյանի «Պրոլետարական գրականության զարգացման ուղիները Հայաստանում»⁵¹ և Գ. Վանանդեցու «Աղգային խանձարուրի՝ և պրոլետարական դեռչակի միջև»⁵² հոդվածները, որոնցում խոսքով ընդունվում է Կենտրոնական կոմիտեի բանաձևն իր ամբողջությամբ, սակայն կոնկրետ բննադատական փորձը կատարվում է ճիշտ այն դիրքերից, որի դեմ պայքարում է բանաձևը։ Դարադյանի հոդվածում, օրինակ, ժառանգության, գրական ավանդների հարցը պարզունակացվում, կապվում է զուտ գրական տեխնիկայի ձևերի հետ։ «Մեր պրոլետգրողներն այդ ասպարեզում դեռ շատ անելիքներ ունեն,—ասում է նա,—գրական հին ժառանգության տեխնիկական-գեղարվեստական ձևերից օգտվելը, ավելի ճիշտ՝ կուլտուրական նվաճումների նվաճման խնդիրը միշտ կազմել ու կազմելու է մեր պրոլետգրողների պարտականություններից մեկը»⁵³։

Եթե բացենք այս, առաջին հայացքից ընդունելի տեսակետը, եթե նկատի ունենանք ամբողջ հոդվածի ոգին, ապա պարզ կդառնա, որ սա ասվում է ոչ այնքան որպես ձևի ասպարեզում նվաճումներ կատարելու կոչ, որքան հաստատում այն բանի, որ բոլոր մյուս ասպարեզներում պրոլետգրականությանն անհամեմատ բարձր է կանգնած դասական գրականությանը։

Իսկ Վանանդեցին, որ նպատակ ունի ավելի ընդհանուր մեղմանալու հարցի էությանը, բաց է անում քարտերը, բացատրում, թե ինչ է հասկացել ու ինչ է հասկանում Ասոցիացիան պրոլետգրականության տեսլով։ Նա բանավիճում է Սուրխաթյանի հետ։ Սուրխաթյանը դեռևս 1923 թ. «Մարտակոչ»-ում (N 58) գրել է. «Այլևս կասկածից վեր է, որ մեր կուլտուրայի հիմքը դրվում

⁵¹ «Գրական դիրքերում», 1927, N 5, էջ 52—56։

⁵² Նույն տեղում, էջ 65—74։

⁵³ Նույն տեղում, էջ 54։

է ամենից առաջ Հայաստանում, Երևանում... «Մուրճը» այդ շարժման արտահայտություններից մեկն է»։ «Նոր աշխարհ»-ում N 3) նույն «Մուրճ»-ի մասին նա այն կարծիքն է հայտնել, թե «Մուրճ»-ի նպատակները բարձր են, սակայն նա իր ներկա համարով գալիս է ապացուցելու, որ մանրբուրժուական միջավայրը պրոլետարական պոեզիայի օրրանը չի եղել և չի կարող»։

Վանանդեցին համարում է այս երկու բաղվածքները և, թերևս, իրավացիորեն նկատում զրանց միջև եղած տարաձայնությունը։ Վերջին բաղվածքում նա տեսնում է մեղանում պրոլետարական գրականության անհնարինության վորոնսկիական տեսակետի արձագանքը։ Սակայն, երբ նա աշխատում է բացատրել Սուրխաբյանի հակասությունը, ապա նրան մեղադրում է այլևս ոչ գրական, այլ լուրջ բաղադրական հանցանքների մեջ։ Ինչու՞ է Սուրխաբյանը հավանել «Մուրճ»-ի 4-րդ համարը, հարցնում է Վանանդեցին, միայն այն բանի համար, որ «ոտանավորների մեծ մասը այնպես է գրված, որ կարող է գրվել և ոչ պրոլետարական գրողի կողմից» (Սուրխաբյան)։

Այս մտքի հիմնական իմաստն այն է, թե «Մեղանում պրոլետարական գրականությունը նույնն է, ինչ ո՛չ-պրոլետարական գրականությունը, մանրբուրժուական, պոպուլաչիկականը։ Որ չկա պրոլետարական և մանրբուրժուական գրականություն, այլ կա լի ընդհանուր խորհրդային գրականություն։ Այսինքն, գրականությունը Հայաստանում հասարակական է, բայց դասակարգային չէ»⁵⁴, — գրում է Վանանդեցին։

Բայց այստեղ ի՞նչն է այնքան զայրացրել Վանանդեցուն։ Այդ հարցին կարելի է պատասխանել միայն այն դեպքում, երբ իմանանք, թե նա ինչ տարատեսակումներ էր դնում ժամանակի գրական արտագրանքի մեջ, ո՞րն էր համարում պրոլետարականը։ Այստեղ է թաքնված Վանանդեցու, Դաբաղյանի և Ասոցիացիայի գործիչներից շատերի հիմնական սխալը։ Վանանդեցու համար, ինչպես տարիներ առաջ, պրոլետգրականությունից դուրս էր այն ամենը, ինչ չէր կապվում կոնկրետ բանվորի ու նրա ստեղծագործ աշխատանքի հետ, այն ամենը, որն ինչ-որ չափով հիշեցնում էր անցյալի

⁵⁴ «Գրական դիքսերում», 1927, № 5, էջ 66։

«Հին» գրականությունը: Ավելին, նա իր համար մշակել էր տեսակետ, թե տարրերություն պիտի դնել պրոլետարական գրականության և հեղափոխական գրականության միջև, քանի որ հեղափոխությանը հարել են նաև մանրբուրժուական տարրերը: Այս տեսակետը նա բազմիցս արտահայտել է հատկապես Ջարենցի ստեղծագործության կապակցությամբ⁵⁵: 1928 թվականին այս հոդվածում ևս նա միանգամայն հավատարիմ է մնում ր. լ. տեսակետին:

«Ջարենցը,—գրում է նա,—էսպես Տերյանի նման ազգային գրող է, նա դեռ չի զտվել իր ազգային հակումներից: Հեղափոխության երգերը, անգամ նրա «Ամբոխները խելագարված»-ը, նույնիսկ նրա «Երկիր Նաիրին» բնավ չեն սպանել բանաստեղծի ազգասեր ոգին, նույնիսկ հեղափոխությունից հետո, նա ամենաազգային կերպով երգել է և իր ցեղը, և իր հայրենիքը»⁵⁶:

Այսպիսով, Ջարենցը դուրս էր գրվում պրոլետգրականությունից, թեև, այնուամենայնիվ, համարվում էր հեղափոխական գրող: Նույն կերպ դուրս էին գրվում Մահարին ու Բակունցը... Դեմիրճյան, Զորյան, Կ. Միքայելյան... դրանք լավագույն դեպքում «իրենց վատ չպահող» ուղեկիցներ էին: Շատ քիչ բան էր մնում պրոլետգրականության գրողի տակ, մնում էին բանաստեղծներ, որոնցից մի բանիսը միայն կարողացան մտնել գրականության պատմության մեջ: Հանուն այդ մի քանի «արդարների» դրախտ ստեղծելու կարիքն էլ էր վերանում: Վանանդեցին չէր կարողանում նկատել, որ իր տեսակետը շրջվում էր հենց իր դեմ, որ ի վերջո դա նշանակում էր մեղանում պրոլետգրականության ստեղծման անհնարինության ընդունումը:

Կենտրոնական կոմիտեի բանաձևը «պրոլետարական գրականություն» հասկացողությունը դնում էր շատ ավելի լայն: Վարդինիզմը քննադատվում էր հենց շրջանակների նեղացման և այդ նեղ շրջանակներից դուրս մնացող գրողների նկատմամբ անհանդուրժողական քաղաքականության համար:

⁵⁵ Տե՛ս, օրինակ, Գ. Վանանդեցի, Ներկա գրականության նորություններից, «Նոր ազոս», 1924, № 2, Ջարենցը և հեղափոխությունը, «Մարտակոչ», 1925, № 174, Ջարենցի վերջին երկերի մասին, «Մարտակոչ», 1925, № 183 և այլն: Վանանդեցու տեսակետին ավելի մանրամասն անդրադառնում ենք աշխատության հաջորդ գլուխներում:

⁵⁶ «Գրական դիրքերում», 1927, № 5, էջ 70:

Այդ է պատճառը, որ ՎԱՊՊ-ի վերը հիշատակված բանաձևում հատուկ կետ մտցվեց, ուղղված Վանանդեցու, Դաբաղյանի և նրանց համախոհների դեմ:

«...Անպայման սխալ է ՀՊԳՄ և մի շարք ընկերների միջև եղած բանավեճերում ՀՊԳՄ կենտրոնացնում («Գրական դիրքերում») ընկ. Չարենցի ստեղծագործությունը համարել «ազգային»: Նույնը պիտի ասել և Բախուրցի ստեղծագործության մասին: ՀՊԳՄ անհրաժեշտ է համարում հայտնել, որ ընկ. Սուրխաթյանի դեմ ուղղված իր պատասխանի մեջ միանգամայն սխալ կերպով ընկերներ Աղասի Վարդանյանը և Չարենցը համարվել են վորոնսկիականության դաշնակիցներ: ՀՊԳՄ վարչությունը կատեգորիկ կերպով հայտարարում է, որ ընկերներ Աղասի Վարդանյանն ու Եղիշ Չարենցը ոչինչ ընդհանուր բան չունեն և չեն ունեցել վորոնսկիականության հետ: ՀՊԳՄ վարչությունը նույնպես կատեգորիկ կերպով հայտարարում է, որ ինքն ընկ. Չարենցին. նրա «Երկիր Նաիրի» գրվածքից հետո համարում է անպայման պրոլետարական գրող»⁵⁷:

Թեև այս բանաձևը հայտարարում էր «հայ պրոլետարոզների տարաձայնությունները վերացած», թեև Լ. Ավերբախի, Բենիտո Բուաչիձեի, Ալազանի, Վանանդեցու և ուրիշների հետ փաստաթուղթը ստորագրել էր նաև ինքը՝ Ե. Չարենցը, թեև այս առումով սա մի բայ էր իսկական միավորման ճանապարհին, սակայն պայքարն ամենևին էլ չէր մեղմանում, կազմակերպչական միավորումը չէր կարող գաղափարական միասնություն հրամանագրել: Այդ բանը երևում է նույնիսկ բանաձևում: Դժվար չէ նկատել, որ Ասոցիացիայի լիդերները փաստորեն շին փոխել իրենց կարծիքը ոչ Չարենցի և ոչ իսկ պրոլետարական զրականության էության մասին: Հանուն կազմակերպչական միասնության, նրանք ետ են վերցնում Չարենցի մասին ասված խիստ խոսքերը, համաձայնում են նրան «ընդունել» պրոլետարական զրականության մեջ և այն էլ միայն «Երկիր Նաիրի» գրվածքից հետո: Հենց այս պարբերությունն էլ մատնում է, որ Ասոցիացիայի գործիչների գաղափարական տեսակետների մեջ փաստորեն փոփոխություններ տեղի չեն ունեցել: Այդ երևում է նաև նրանց հետագայում գրած քննադատական

⁵⁷ «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 23:

նողվածներից ու գրախոսություններից, որոնցում չի հստակվում «պրոլետարական գրականություն» հասկացողությունը: Նույն վանանդեցին ՎԱՊՊ-ի բանաձևից շորս ամիս հետո անդրադառնալով Ե. Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպին և հայտարարելով, որ «դաշնակցությունը բաղմամբիվ տեսանկյուններով է երևան հանված «Երկիր Նաիրի» վեպում, որի սոցիալական նշանակությունը անպայման խոշոր է»⁵⁸, այնուամենայնիվ, վերլուծությունն սկսում է Զարենցի «մանրթուրծուական» երազանքներից:

Այսպիսով, կազմակերպչորեն միահյուսված հայ պրոլետգրողները, ըստ էության բաժանվում են երկու խմբի և ամենեին էլ չի մեղմանում պայքարը բուն պրոլետարական «միասնական» կազմակերպության ներսում: Ընդհակառակը, պրոլետարական գրականության գաղափարական անաղարտությունը տարբեր կերպ ընդունելով, նախկին տսոցիալականներն ու նոյնմբերականները չեն հրաժարվում ներխմբակային սուր բանավեճերից, որոնք ի վերջո մերկ սոցիոլոգիական գունավորում են ստանում, հեռանում են գեղագիտական հարցերից և ավելի շատ կրում երկուստեք ասված քաղաքական մեղադրանքների բնույթ: Այս բանն արտահայտվում է նաև գրախոսություններում ու քննադատակա: Նույնիսկում Զարենցի, Բակունցի, Դեմիրճյանի, Զորյանի, Իսահակյանի և ուրիշ գրողների ստեղծագործությունների մասին⁵⁹:

Մյուս կողմից Դ. Դեմիրճյանի նախագահությամբ կազմակերպչորեն ձևավորվում է Հայաստանի Աշխատավորական գրողների միությունը, որն իր առաջին հրապարակային ելույթում հայտարարում է.

«Մենք պրոլետարական հեղափոխության, Հոկտեմբերյան հեղափոխության ուղեկիցներն ենք և աշխատում ենք իրականացնել

⁵⁸ Գ. Վանանդեցի, Դաշնակցությունը ըստ Ե. Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի, «Սորհրդային Հայաստան», 1928, № 105:

⁵⁹ Այդ տիպի քննադատության ցայտուն օրինակներ են Ռ. Աթայանի «Ո՞րն է մեր տեսակետը» Իսահակյանի «Նիրի»-ի մասին («Գրական դիրքերում», 1928, № 1), Հ. Մկրտչյանի «Ա. Բակունցի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» («Գրական դիրքերում», 1928, № 11—12) և այլն:

Հոկտեմբերյան հեղափոխության լուղունգները գեղեցիկ գրականության մեջ»⁶⁰։

Համանման երևույթներ են տեղի ունենում նաև Միության տարբեր հանրապետություններում։ Հասունանում է հեղափոխության ու սովետական բարոյականության պլատֆորմի վրա կանգնած բոլոր գրողների համախմբման հարցը, առաջ է քաշվում սովետական գրողների ֆեդերացիա կազմակերպելու գաղափարը, կազմակերպություն, որը լինի «գրողների ֆեդերացիա և ոչ թե գրական խմբավորումների տարբեր ախտոցանների և արտոնագրերի առևտրի ֆեդերացիա...»⁶¹։

Այսպիսին պետք է լիներ «Հայաստանի խորհրդային գրողների ֆեդերացիան», որը հիմնադրվեց արդեն 1929 թվականի ապրիլի վերջին պրոլետարական գրողների միության (որի մեջ միահյուսվել էին Ասոցիացիան ու «Նոյեմբերը») և Աշխատավորական գրողների միության հիմքի վրա։

Սակայն ֆեդերացիան վերջին հաշվով թույլ կազմակերպություն էր։ Դրա մեջ մտնող երկու թևերը, չնայած մերձեցման փորձերին, ի վերջո, մնում էին տարբեր գրական կազմակերպություններ՝ իրենց տարբեր օրգաններով («Գրական դիրքերում» և 1929 թ. հունվարից հրատարակվող «Նոր ուղի»)։ Եվ միայն 1932 թ. փետրվարին է, որ լույս է տեսնում ֆեդերացիայի օրգանը՝ «Գրական թերթը»։

Այս պայմաններում չի մեղմանում, այլ, ընդհակառակը, ավելի ու ավելի է սրվում ներխուժական այսքարը, որը շատ դեպքերում դառնում է այն աստիճան անսկզբունք, որ ՀԿ(Բ)Կ Կենտկոմի քաղաքականությունը 1932 թ. միարվարի 28-ին որոշում է ընդունում Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի աշխատանքների մասին, որի մեջ ի միջի այլոց կարդում ենք.

⁶⁰ Հրապարակային այս ելույթը տեղի է ունեցել Երևանում 1928 թ. մարտի 19-ին. մեջբերումն արված է Դ. Դեմիրճյանի բացման խոսքից (տե՛ս «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», Երևան, 1957, էջ 135)։

⁶¹ Վ. Մայակովսկու ելույթից՝ 1928 թ. դեկտեմբերի 23-ին Մոսկվայում գրականության բնագավառում կուսակցության քաղաքականության հարցերին նվիրված խորհրդակցությունում (տե՛ս «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», էջ 143)։

«Ձնայած ՀԿ(բ)Կ Կենտկոմի մի շարք որոշումներին, ՀՊԳԱ ղեկավարությունը վճռականապես ձևականորեն չի եղել անսկզբունք խմբակայնությունն արմատախիլ անելու գործին: Այդ իսկ պատճառով գրական-ստեղծագործական սկզբունքային վեճերը հաճախ իրենց վրա կրել են խմբակայնության կնիք և պրոլետգրողների ուշադրությունը հեռացրել են ստեղծագործական լուրջ խնդիրներից և դասակարգային թշնամու դեմ մղվող ծավալուն պայքարից: ՀՊԳԱ-ն, իր աշխատանքներում հաճախ մոռանալով իր կազմակերպության գրական, դաստիարակչական-ստեղծագործական դերը, տարվել է վարչարարության տեղեկանքներով...»⁶²:

Նույնը, թերևս ավելի լայն մասշտաբով, նկատվում էր ռուս իրականության մեջ⁶³: Ուստի միանգամայն հասկանալի է այն հետաքրքրությունը, որով ՀամԿ(բ)Կ Կենտրոնական կոմիտեն հետևում էր գրականությանն ու գրական խմբակցությունների գործունեությանը 1926—1932 թվականներին: Այդ տարիներին գրականության հարցերը մեկ անգամ չէ, որ ղեկավարել են կուսակցական բարձրագույն օրգաններին: ՎԱՊՊ-ի, ՌԱՊՊ-ի կազմակերպությունների ներսում ներխմբակային կատաղի պայքարը ավելի ու ավելի էր խուռվում գրական-հասարակական միտքը: Սոցիալիստական շինարարության նոր էտապում հասունանում էր գրական բաղադրականության մեջ արմատական փոփոխություններ կատարելու հարցը: Եվ ահա 1932 թվականի ապրիլի 23-ին ՀամԿ(բ)Կ Կենտրոնական կոմիտեն ընդունում է «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների մասին» իր պատմական որոշումը:

«Կենտկոմն արձանագրում է, որ վերջին տարիների ընթացքում, սոցիալիստական շինարարության զգալի հաջողությունների հիման վրա, տեղի է ունեցել գրականության և արվեստի խոշոր թեքանակական և թեքակական աճում:

Մի բանի տարի սրանից առաջ, երբ գրականության ասպարեզում զեռեւ առկա էր անհարազատ տարրերի նշանակալից ազդե-

⁶² Որոշումը տե՛ս «Գրական դիրքերում», 1932, № 3:

⁶³ Այս մասին մանրամասն տե՛ս В. Иванов, Формирование идейного единства советской литературы 1917—1932, Москва, 1960.

ցությունը, որոնք առանձնապէս աշխուժացան նէպի առաջին տարիներին, իսկ պրոլետարական գրականութեան կազմերը գեռնսթուլ էին, կուսակցութեանն ամեն կերպ աջակցում էր գրականութեան և արվեստի բնագավառում հատուկ պրոլետարական կազմակերպութեանների ստեղծմանն ու ամրապնդմանը, նպատակ ունենալով ամրացնել պրոլետարական գրողների և արվեստի աշխատողների դիրքը:

Ներկայումս, երբ արդեն աճել են պրոլետարական գրականութեանն ու արվեստի կազմերը, առաջ են եկել նոր գրողներ ու գեղարվեստագետներ՝ զործարաններից, ֆաբրիկաներից ու կուլտտեսութեաններից, գոյութեանն ունեցող պրոլետարական գրական-գեղարվեստական կազմակերպութեանների (ՎՕՍՊՊ, ՌՍՊՊ, ՌՍՄՊ) շրջանակներն արդեն նեղ են գալիս և արդելալիւմ են գեղարվեստական ստեղծագործութեան լուրջ թափը: Այդ հանգամանքն ստեղծում է վտանգ, որ այդ կազմակերպութեանները կարող են խորհրդային գրողներին և գեղարվեստագետներին սոցիալիստական շինարարութեան խնդիրների շուրջը մեծագույն չափով մոթիլիզացնելու միջոցից դառնալ խմբակային ներփակութեան, արդիականութեան խնդիրներից և սոցիալիստական շինարարութեանը համակրող գրողների ու գեղարվեստագետների նշանակալից խմբերից կտրված լինելու երևույթը կիրառող միջոց:

Այստեղից բխում է գրական-գեղարվեստական կազմակերպութեանների համապատասխան վերակառուցման, նրանց աշխատանքի պատմանդանի ընդարձակման անհրաժեշտութեանը:

Դրանից ելնելով, ՀամԿ(բ)Կ ԿԿ որոշում է՝

1. Լիկվիդացնել Պրոլետարական գրողների Ասոցիացիան (ՎՕՍՊՊ-ը, ՌՍՊՊ-ը):

2. Խորհրդային իշխանության պլատֆորմը պաշտպանող և սոցիալիստական շինարարութեանը մասնակցելու ձգտող բոլոր գրողներին միավորել Խորհրդային գրողների միասնական միութեան մեջ, ունենալով նրանում կոմունիստական ֆրակցիա:

3. Կիրառել համանման փոփոխութեան արվեստի մշուս տեսակների բնագավառում:

4. Հանձնարարել կազմբյուրոյին՝ մշակելու գործնական միջոցառումներ այս որոշման կիրառման համար»⁶⁴:

Համկ(բ)Կ Կենտրոնական կոմիտեի այս որոշմանը անմիջապես հետևում է լայն աշխատանքը տեղերում: Համանման որոշում է քնդունում Հայաստանի Կ(բ)Կ Կենտկոմը⁶⁵: Ընտրվում է Հայաստանի խորհրդային գրողների միության չազմակերպիչ հանձնաժողով, որի մեջ մտնում են՝ Խնձիրճյան, Ս. Չարենց, Շիրվանզադե, Վշտունի, Ալազան, Վանանդեցի և ուրիշներ: Ստեղծվում է Հայաստանի խորհրդային գրողների միությունը:

Կուսակցության Կենտրոնական կոմիտեի որոշումը պրոլետարական խմբավորումներն ու կազմակերպությունները լուծարքի ենթարկելու և խորհրդային գրողների միությունն ստեղծելու մասին զուտ կազմակերպչական հարցերի կանոնավորումը չէր, թեև նա միանգամից վերացրեց այն խառնաշփոթ վիճակը, որ առկա էր գրական կազմակերպությունների մեջ: Այդ որոշումը պատմական նշանակություն ունեցավ գրական-գաղափարական բազմաթիվ հարցերի լուծման բնագավառում: Դա առաջին հերթին վերացրեց երկրի ներսում ստեղծվող գեղարվեստական գրականության տարբեր արժեքների տարբեր չափանիշներով մոտենալու սխալ պրակտիկան: Այսպես կոչված ուղեկցային գրականությունը, որն իր լավագույն նմուշներով արդեն գրավել էր սովետական ժողովրդի ուշադրությունն ու համակրանքը, գաղաթեց դիտվելուց որպես ոչ պրոլետարական: Գրողի սոցիալական ծագումը դադարեց հուշակվելուց որպես ամենակարևոր (իսկ որոշ դեպքերում՝ միակ) չափանիշը նրա ստեղծագործությունը գնահատելիս: Փակվեց կոմսնապարծության ճանապարհը: Առավեստի գեղագիտական գնահատումը հիմնական գործոններից մեկը դարձավ: Սկսեց կազմավորվել ձևով ազգային և բովանդակությամբ սոցիալիստական արվեստի նոր էսթետիկան: Գրականությունը թևակոխեց զարգացման նոր փուլ, սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության վերելքի փուլը:

⁶⁴ «Գրական թերթ», 1932, № 7:

⁶⁵ Տե՛ս «Գրական թերթ», 1932, № 9:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԷԱՍԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԺԵՔՆԵՐՆ ՈՒ ԳՐԱՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Սովետահայ գրաքննադատության առաջացումն ու զարգացումը անմիջականորեն առնչվում են հասարակական խոշոր տեղաշարժերով պայմանավորված գրական պայքարի հետ: Այդ պայքար ծավալվում էր ոչ միայն գրական-քաղաքական խմբավորումների գեղարարականերում և գրական նորաստեղծ մամուլի ծրագրային առաջնորդողներում, այլև բուն գեղարվեստական նյութի արժեքավորման և գնահատման փորձերում: Թեև քսանական թվականների առաջին տարիներին գրաքննադատությունն ու գրականագիտությունը հարուստ չէին քիչ թե շատ ծավալուն և ընդհանրացնող աշխատություններով, թեև պրոբլեմատիկ հարցերի շուրջը հյուսված հոգվածների ժողովածուները և գրողների ստեղծագործությունները լայնքով ու խորությամբ ուսումնասիրելու ջանքերը հանդես եկան ավելի ուշ՝ տասնամյակի երկրորդ կեսին, սակայն, այնուամենայնիվ, առաջին իսկ տարիների սովետական մամուլում արդեն երևում էին այս կամ այն կոնկրետ գեղարվեստական երկը և մասնավորապես անցյալի աչքի ընկնող բանաստեղծների ստեղծագործությունն արժեքավորելու փորձեր: Դրանք, իհարկե, սպառիչ չէին, դրանց նպատակը ոչ այնքան անցյալի գրողների ստեղծագործության համապարփակ գնահատականն էր, որքան գրաքննադատության (իսկ գրաքննադատությամբ ղեկավարողների մի զգալի մասը իրենք՝ գրողներն էին) ճիգը՝ կողմնորոշվելու անցյալի մշակույթի նկատմամբ բռնելիք դիրքում: Այս կապակցությամբ դասական գրականու-

Յլյան գնահատման փորձերին անցնելուց առաջ հարկավոր է ծան-
րանալ մի կարևոր խնդրի վրա, որը վերաբերում է գնահատման
օբյեկտի առանձնահատկությունը և որը, բավական երկար ժամա-
նակ, յուրօրինակ գունավորում է հաղորդել հայ գրականագիտու-
թյանն ու զրաբննադատությունը:

Հոկտեմբերյան սոցիալիստական հեղափոխությունն առանձ-
նակի նշանակություն ունեցավ հայ ժողովրդի կյանքում: Որոշակի
տարբերություններ կան հեղափոխության հետևանքների մեջ մի
կողմից հայ ժողովրդի, մյուս կողմից ռուս և նույնիսկ անդրկովկաս-
յան հարևան ժողովուրդների պատմական ճակատագրի տեսակետից,
քանի որ այլ էր իրերի վիճակը հեղափոխությանը նախորդող
ժամանակահատվածում ռուս և անդրկովկասյան մյուս ժողովուրդ-
ների կյանքում և այլ հայ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը:
Մյուս բոլոր դեպքերում հեղափոխության հաղթանակը առավելա-
պես նշանավորվում էր ժողովուրդների սոցիալ-քաղաքական ազա-
տագրության փաստով, մինչդեռ հայ ժողովրդի սոցիալ-քաղաքա-
կան ազատագրությունը ղուգորդվում էր ազգային ազատագրության
կարևոր եղելությանը, ֆիզիկական բնաջնջումից փրկվելու փաստին:
Էնգելսի խոսքերով ասած, վերջին դեպքում հարցը վերաբերում էր
մի ժողովրդի, որը մինչ հեղափոխությունը գտնվում էր թուրքական
բռնապետության Ացիլլայի և ռուսական ցարիզմի Խարիբդայի միջև,
ընդ որում, ցարիզմը սպեկուլյացիայի էր ենթարկում ազատարարի
իր կարծեցյալ դերը: Էնգելսը դեռևս 1894 թվականին կռահել է հայ
ժողովրդի ազգային ազատագրության միակ հնարավորությունը
բռնապետության լծից՝ ռուսական հեղափոխության և որպես գրա
առաջին անմիջական հետևանք՝ ցարիզմի տապալման միջոցով:

«Но если говорить откровенно,—գրում է Էնգելսը,—мое
личное мнение таково, что освобождение Армении от турок,
а также и от русских, станет возможным лишь в тот день,
когда русский царизм будет свергнут»¹.

1894 թվականից մինչև Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը,
մինչև Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումը, պատ-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIX, 1946, стр. 341 (ընդ-
գումար հեղինակին է—Խ. Գ.)

մական բազմաթիվ իրադարձություններ էին տեղի ունեցել, իրադարձություններ, որոնցում ձևավորվել էին հայ հասարակական-քաղաքական նոր հոսանքներ իրենց ծրագրերով ու քաղաքական պայքարով, իրադարձություններ, որոնք բանիցս առաջ էին քաշել մի ամբողջ ժողովրդի ֆիզիկական գոյության հնարավորության հարցը: Քսաներորդ դարի համաշխարհային ամոթանքը՝ հայկական եղեռնն ու թուրք բռնապետության վարած զենոցիդի քաղաքականությունը, եղելություններ էին, որոնք առնվազն այնպիսի շեշտվածությամբ չէին արտահայտվում անցյալ դարի 90-ական թվականներին: Բայց այս բոլոր իրադարձությունները միայն հաստատում էին էնգելսի կոահումը:

Այս հայեցակետից անդրադառնալով հայ մշակույթի պատմությանը, մասնավորապես սկսելով անցյալ դարի 30—40-ական թվականներից, դժվար չէ նկատել մի առանձնահատկություն, որով հայ մշակույթի ներքին զաղափարական բովանդակությունը տարբերվում է ռուսական մշակույթի բովանդակությունից:

Աբովյանը, Նալբանդյանը, Նազարյանը, Պատկանյանը, Բաֆֆին, անգամ հեղափոխության էպոխան տարած Թումանյանն ու Տերյանը հայ ազգային գրողներ են ոչ միայն ձևով, զրականության ազգային երանդի առկայությամբ նրանց ստեղծագործությունների մեջ, այնպես, ինչպես օրինաչափ է հարցը ռուս դասականների ստեղծագործությունը քննելիս, այլև ազգային հարցի յուրօրինակ բմբռնմամբ, զուտ հայկական ազգային-ազատագրական շարժումների տեսակետից: Ինչ-որ չափով այլ էր ռուս գեմոկրատ դասականների հասարակական հոգսն ու քաղաքացիության գաղափարը հայ դասականների հոգսի և քաղաքացիության գաղափարի հետ համեմատած: Ինչպես Պուշկինը, Լերմոնտովը, Նեկրասովը, Տոլստոյն ու Չեխովը չէին կարող անտարբեր անցնել սեփական ժողովրդի պատմական ճակատագրի կողքով, այնպես էլ հայ դասականները չէին կարող անտարբեր լինել իրենց մայր ժողովրդի ճակատագրի նկատմամբ, դա նրանց քաղաքացիության չափանիշն էր երկու դեպքում էլ: Բայց առաջին դեպքում սոցիալ-քաղաքական հարցերն էին ամենացավոտն ու ամենակարեւորը, մինչդեռ երկրորդ դեպքում դրան գումարվում էր ազգության, որպես պատմական միավորի, լուծման, ոչնչացման հանգամանքը, որպես բյուրեղացող

զգացում, որպես, Թումանյանի բառերով ասած՝ «հայոց վիշտ»։
Եվ տարօրինակ չէ հայ դասական գրականության ազգային առանձ-
նակի երանգը, որ հեղափոխությունից հետո գոհհիլ սոցիոլոգիական
գրականագիտության մեջ պետք է շփոթվեր ազգայնականության
հետ։ Ազգայինի և ազգայնականի այս շարաքառտիկ շփոթությունը
ժանրակղիւ պատճառներ ունեւ, որոնց անդրադառնալուց առաջ
հարկավոր է համառոտակի կանգ առնել գրաքննադատական այն
ավանդույթի վրա, որ քիչ է վերժանվում ժամանակակից գրակա-
նագիտության մեջ և որը, սակայն, բանալի կարող էր լինել դասա-
կան արժեքների գնահատության գործում և շատ չափերով կանխել
1920—1930-ական թվականների գրաքննադատության որոշակի
թևի գոհհիլ-սոցիոլոգիական սխալները։ Խոսքը հայ մարքսիստա-
կան գրաքննադատության մասին է, ավելի ճիշտ, նրա պատմական
հայացքի մասին ինչպես հայ նոր գրականության զարգացման,
այնպես էլ հասարակական մտքի էվոլյուցիայի բնագավառում։

Դեռևս 1902 թվականին, երբ լույս տեսավ հայ սոցիալ-դեմոկ-
րատական, մարքսիստական անդրանիկ անլեզալ պարբերականը՝
«Պրոլետարիատը», որն, ի դեպ, հրատարակվում էր Ստ. Շահում-
յանի, Բ. Կնունյանցի, Ա. Զոհրաբյանի, Ս. Խանոյանի խմբագրու-
թյամբ, հայ մարքսիստների համար օրակարգի կարևոր հարց էր
բուրժուական հասարակության զարգացման օրինաչափությունների
ու գրանց անդրադարձման հարցը հայ դասական մշակույթի մեջ։
Պարբերականի առաջին ու միակ համարի կենտրոնական հոդվածը՝
«Սոցիալ-դեմոկրատիա և իրականություն» բնութագրական վերնա-
գրով՝ ուղղված է հենց այդ հարցի լուսաբանմանը։ Պատմական
հայացքն այն ունալ ելակետն էր, որից սկսում էին հայ մարքսիստ-
ները սոցիալ-դեմոկրատական ուսմունքի տարածումը Անդրկովկա-
սում։ Առանց բնութագրելու հասարակական շարժման օրինաչափու-
թյունները, նրանք չէին կարող պատճառաբանել զարգացման նոր
ժամանակաշրջանի իրադարձությունները։ Եվ ահա ինչ ենք կարդում
այդ ծրագրային հոդվածում.

«Մեր բուրժուազիան դեռ սաղմնական դրության մեջ էր, երբ
գրականության ու հրապարակախոսության մեջ սկսվեց բուրժուա-
կան-ադատամտական հոսանքը։ Բավական է հիշել, որ Կովկասի
բուրժուազիան դեռ չէր հասել զարգացման այն աստիճանին, ոչի

վրա էր ֆրանսիական բուրժուազիան 1789 թ., երբ նա առաջացրեց մեծ հեղափոխությունը, այնինչ բուրժուական-ազատամտական գաղափարները, շնորհիվ Նվրոպայի լուսավորության և գլխավորապես ռուսական 40-ական թվականների նույնանման շարժման, ասպարեզ եկան մեզ մոտ գրականության ու հրապարակախոսության մեջ դեռ 50—60-ական թվականներին: Խաչատուր Աբովյան, Ստեփանոս Նազարյան և վերջապես Գրիգոր Արծրունի,— ահա ձեզ բուրժուական-ազատամտական շարժման գլխավոր առաջալեները: Այդ շարժումը մեծ ծառայություն մատուցեց ազգային ինքնաճանաչության զարգացմանը և նվիրեց ազգին շքեղ գրականության ու բանաստեղծության այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպես նաև Բաֆֆի, Պոռշյան, Շիրվանզադե, Պատկանյան, Սմբատ Շահազիզ և այլն»²:

Այստեղ, իհարկե, չի լուծվում և նույնիսկ չի առաջադրվում բուրժուական հասարակության և առավել ևս հասարակական մտքի զարգացման պարբերացման պրոբլեմը, հայ մարքսիստների խոսքը սոսկ զարգացման առաջին էտապի մասին է, բուրժուական ազատամտական գաղափարների ներհոսքի մասին հայ իրականության մեջ, որ պիտի սատարեր ազգային ինքնաճանաչությանը և օբյեկտիվորեն հսկայական դրական դեր խաղար հայ գրականության զարգացման գործում: Սակայն հարցի այսօրինակ դրվածքն իսկ իր մեջ զաղտնագրում է պատմության պարբերացման մարքսիստական տեղեկեցը, որ տարիներ հետո ավելի կարևորվեց հայ մարքսիստների սոցիոլոգիական ձևակերպումներում: Քաղաքական անզիջում պայքարի մեջ, որ պարտադրում էին քսաներորդ դարի առաջին տասնամյակների պատմական իրադարձությունները, հայ մարքսիստները ընդհուպ պիտի մոտենային ճշմարիտ ազգասիրության, ազգային և ազգայնականի հարաբերության խնդրին:

Այդ խնդիրն է առաջադրում Ստ. Շահումյանը 1916 թվականին «Ինտելիգենցիան և նացիոնալիզմը» հոդվածում: Այստեղ մենք տեսնում ենք արդեն բուրժուական հասարակության զարգացման միանգամայն մեկին պարբերացումը, ընդ որում՝ հայ հասարակության համար Շահումյանն ընդունելի է համարում արևմտաեվրո-

² «Պրոլետարիատ», 1902, № 1, էջ 8—9:

պական աղգերի զարգացման օրինաչափությունները: Այսպես, էրբ նա խոսում է եռաստիճան զարգացման առաջին էտապի մասին, քերելով ֆրանսիական էնցիկլոպեդիստների, «Երիտասարդ Գերմանիայի», Մաձիննիի դրոշի տակ գործող «Երիտասարդ Իտալիայի» քործիչների օրինակը, գրում է.

«Դրանք են եղել այն առաջավոր ղեկերը, որ իրենց համարձակ դադափարական կովով միջնադարյան կղերական ու ֆեոդալական մոլի աշխարհայեցողության նախապաշարմունքների դեմ նախապատրաստել են առաջադեմ բուրժուազիայի տիրապետությունը և նոր ու հարուստ կուլտուրայի ծաղկումն ու զարգացումը XIX դարում: Դրանք են եղել, որ ըստ հայտնի արտահայտության—իրենց «քննադատական զենքով» հնարավոր են դարձրել գալիք «զենքի քննադատության» հաղթությունը:

Երբ բուրժուազիան իր օբյեկտիվ պատմական դրությամբ եղել է առաջադեմ դասակարգ, առաջադեմ է եղել և նրա ինտելիգենցիան: Այժմ ընդհակառակը, ամեն տեղ Եվրոպայում բուրժուական ինտելիգենցիան իր ամբողջ հասարակական աշխարհայացքով ու գործունեությամբ մի վիթխարի խոչընդոտ է ժողովուրդների առաջադիմության համար»³:

Այնուհետև.

«Լիբերալիզմից առաջ բուրժուազիան ապրել է դեմոկրատիզմի շրջանը, այժմ նա ապրում է իմպերիալիզմի շրջանը, որը բուրժուազիայի տիրապետության վերջին շրջանն է. նացիոնալ-դեմոկրատիզմ, ապա նացիոնալ-լիբերալիզմ և այժմ նացիոնալ-իմպերիալիզմ: Նացիոնալիզմը եղել է և կա այն տարբերությամբ միայն, որ նախկին առաջադիմական ու հեղափոխական նացիոնալիզմը դարձել է այժմ մի ծայրահեղ հետադիմական իդեոլոգիա»⁴:

Հասկանալի է, որ հայ մարքսիստների համար, Հոկտեմբերյան հեղափոխությանն անմիջականորեն նախորդող տարիներին, հարցի այսպիսի դրվածքը դուրս էր ղուտ տեսական ընդհանրացումների նպատակից: Հոգսը ո՛չ ֆրանսիական էնցիկլոպեդիստների, ո՛չ

³ Ստ. Շահումյան, Երկեր, հ. 2, 1957, էջ 394—395:

⁴ Նույն տեղում, էջ 398 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

«Երիտասարդ Գերմանիայի» և ո՛չ էլ «Երիտասարդ Իտալիայի» գործունեության մեկնաբանությունն էր: Հոգսը բուն հայկական հոսանքների գաղափարական սրայքարն էր, նպատակը՝ հայ հասարակական մտքի զարգացման մարքսիստական պարբերացումը: Հալ նացիոնալ-դեմոկրատիզմը, ուրիշ խոսքով, դեմոկրատական ռոմանտիկ ազդասիրությունը, որ մի ծայրով ուղղված էր «միջնադարյան կղերական ու ֆեոդալական մութ աշխարհայեցողության նախապաշարմունքների», մյուս ծայրով օտար տիրապետության դեմ, ամենաբնութագրականը բուրժուական հասարակական մտքի զարգացման առաջին էտապի, այդ նույն մտքի զարգացման վերջին էտապին՝ նացիոնալիզմին հակադրելու հեղափոխական սկզբունքն է հետապնդում Շահումյանի ու նրա համախոհների քաղաքական պայքարը՝ տվյալ դեպքում տեսության մեջ:

Բառացիորեն նույն պատմական հայացքն ունի Արսեն Ամիրյանը: Մի առիթով խոսելով գրականության արդիականության մասին, դեպի պատմական անցյալը կատարվող փախուստների մեջ տեսնելով ներկայի ցավոտ հարցերը մոռանալու և մոռանալ տալու միտում, նա հարեանցի բնութագրում է բուրժուական ինտելիգենցիայի առաջին շրջանի ռոմանտիկ գործիչներին, նրանց դժբախտությունը տեսնելով հետնորդների գաղափարական բալքավման մեջ:

Ամիրյանը տարբերություն է տեսնում XIX դարի երկրորդ կեսի բուրժուական առաջադիմական մտքի և XX դարի ազգայնական մտայնության միջև: Զարգացման առաջին էտապը նա իրավացիորեն համարում է առաջնիստի ժամանակաշրջան, մինչդեռ երկրորդ շրջանի մասին գրում է.

«Ազգայնական միտքը մեղանում ներկայումս իր էությունով պաշտպանողական բացասական, դեգերող և վախկոտ, չի կարող ալլեա ստեղծել խոշոր բան, նրա ստեղծագործական աշխատանքը անհրաժեշտորեն պիտի լինի չափազանց մանր և նրա շեղացից դուրս եկած գրական դեմքերը նույնքան խղճալի, թեև չափազանց ինքնահավան և ինքնաբավական, որ հենց այդ մանրություն ու խեղճության հետևանքն է:

...Այդ գրականությունն այլևս չի կարող հրապարակ հանել գրական այնպիսի արտահայտված դեմքեր, ինչպես են Արծրունի, Բաֆֆի, Սունդուկյան և այլն, որոնք զիջումներ չգիտեին, որոնք զգում էին խորը, ատում էին ուժեղ, մտածում էին համարձակ և հետևողականորեն, և որ գլխավորն է, նրանք չորս կողմ չէին նայում, այլ գործում էին շիտակ և հաստատուն ուղղությամբ»⁵:

Արդեն հեղափոխության հաղթանակի նախօրյակին հայ մարքսիստները ճիշտ տեսակետի վրա էին ազդայինի ու ազգայնականի հարաբերության հարցում, թեև, ինչպես տեսանք, հստակված տերմինի չգոյության պայմաններում ստիպված էին բուրժուական հասարակական մտքի դարդասման առաջին և վերջին շրջանները որակել նույն բառով, առաջ քաշելով առաջադիմական-հեղափոխական նացիոնալիզմի և հետադիմական-հակահեղափոխական նացիոնալիզմի հակադրության հարցը: Դասական գրականության մեջ նալբանդյանն էր այն մտածողը, որ ամենից շատ էր համընկնում հայ մարքսիստների քաղաքական պլատֆորմին ազգության և ազգայնության հարցում, ահա թե ինչու նրանք այնքան սիրով քաղում են հեղափոխական դեմոկրատի հետևյալ տողերը.

«Ազգությունը կույր ֆանատիկոսություն դարձնելու կամք չունենք, հերիք է, որչափ կույր ու ֆանատիկոսական ազգությունը ունի իր եսական կողմերը, հերիք է, ասում ենք, որ մի ազգություն իր մի շամփուր խորովածի համար մորթում է մյուս ազգության եզր»:

Այս խոսքերը բերելով «Պայքար» մարքսիստական պարբերականն ընդգծում է այն «ահուելի խորխորատը», որ գոյություն ունի նալբանդյանի «մաքուր ազգասիրության, որ համընթաց կարող է լինել մարդասիրության հետ» և նոր օրերի այն ազգասիրության միջև, «որն իր արտահայտության մեջ մարդատյացության է հասնում»⁶:

Այստեղ երևում են նաև հետագայում ստեղծված տերմինների նախօրինակները: Մաքուր ազգասիրությունը, որ համընթաց կարող է լինել մարդասիրության հետ, այն ազգայինն է, որ քաղաքա-

⁵ «Պայքար», 1916, № 47:

⁶ «Պայքար», 1916, № 13:

ցիտություն է ստացել մեր ժամանակ հասարակական մտքի զարգացման պատմության քննարկումներում, իսկ իր արտահայտության մեջ մարդատյացության հասնողը այն, ինչ մենք որսակում ենք մեկ բառով՝ ազգայնականություն:

Տեսության մեջ այս կարևոր տարանջատումը մեր զաղափարական պայքարի համեմատաբար ուշ շրջանի նվաճումն է, մինչդեռ 1920-ական (նաև 1930-ական) թվականների հայ քննադատական մտքի պատմությունը ինչ-որ չափով պայքար է եղել նաև հանուն այս մարքսիստական տարանջատման՝ իհարկե ոչ տերմինաբանությամբ, այլ հասարակական հայացքի բնագավառում:

Ի տարբերություն 20-ական թվականների ռուսական մշակութային խմբակցությունների, հայ խմբակցությունները ձևավորվել են նաև այս հարցի ընկալման տարբեր հայեցակետերի շուրջը: Եվ գոհ-հիլ սոցիոլոգիական սխալներն էլ, որ պայմանավորված էին, իհարկե, դարի սոցիալ-քաղաքական իրադարձություններով (որոնք ինչ-որ չափով նույնն էին և՛ ռուսական, և՛ հայկական իրականության համար), մասնավորապես այն սխալները, որ նկատվում էին դասական գրականության գնահատման, ավելի ճիշտ դասական գրականությունից սահմանադատվելու փորձերում, մեզ մոտ ստանում էին յուրօրինակ երանգավորում:

Ի՞նչն էին ժխտելու նորի հաստատման հայ էնտոլոգիաստները, ինչպե՞ս էին ժխտելու և այդ կրքոտ մերժումն ինչպե՞ս էր արտահայտվելու նրանց հավատո հանգանակներում, գրական պլատֆորմներում, գրաքննադատական բազմաթիվ ու բազմազան ելույթներում: Ժխտվելու էր մեր անցյալի արվեստի բովանդակությունը, այս առումով տարբերություն չկար ժամանակի ռուս և հայ մշակութային գործիչների մոտեցման մեջ: Տարբերությունն այլ էր, պայմանավորված դասական գրականության բուն բովանդակությամբ: Մեզանում հին արվեստի բովանդակության ժխտումը նշանակում էր առավելապես ազգային ժխտում, քանի որ ազգային այդ արվեստի շարժիչ ուժն էր, դասականների քաղաքացիության արտահայտման ձևը: Այստեղ էր, որ ազգային ու ազգայնականի շփոթությունը, բուրժուական հասարակական մտքի զարգացման մարքսիստական պարբերացման հաճախակի անտեսումը ավերածություններ էր գործելու դասականների ժառանգության և հայ քննադատական

մտքի մեջ, անկախ վերջինիս գործիչների ամենաազնիվ ձգտումն էրից: Ստեղծվելու էր շարաքաստիկ զտիչ մեքենան, սոցիալականի, որպես քաղաքատնտեսական միավորի, բուլանդակության պարզունակացումը՝ մինչև «մաքուր» շահագործման գրական փաստի գերազնահատությունը, մինչև սոսկ այն դասական երկերի ընդունումը, որոնցում հայ հարուստը կանգնած էր հայ չքավորի դեմ: Այստեղ որոշակի կշիռ պիտի ստանար գրական երկից հանվող անմիջական եզրահանգումը՝ լուսաբանված դասակարգային օգուտի ամենապարզ ֆորմուլայի տեսանկյունից:

* * *

Դասական գրականությունը դնահատելուց առաջ և հենց դնահատման նպատակով հարկավոր էր հրատարակել: Մասնավորապես սովետական կարգերի հաստատման առաջին տարիներին դասական հեղինակների հրատարակությունը և հատկապես հրատարակվելիք նյութերի ընտրությունը հատկանիշ էր կոնկրետ վերաբերմունքի նաև պետականորեն: Դա նշանակում էր, որ շնայած «ձախ» ծայրահեղների պահանջին՝ դեն նետել դարերով ստեղծված արժեքները և անօգ տարածության մեջ ստեղծել նորը՝ զուտ պրոլետարականը, որը ոչնչով չպետք է հիշեցներ մերժվող անցյալի կուլտուրան, սովետական պետությունը, կոմունիստական կուսակցությունը կուլտուրայի ու գրականության հարցում վարում էին միանգամայն ճիշտ քաղաքականություն: Վ. Ի. Լենինի կենդանության օրոք՝ նրա անմիջական կարգադրություններով, Մոսկվայում և ողջ Ռուսաստանում առանձնակի խնամք էր տարվում անցյալի նյութական կուլտուրայի կոթողները պահպանելու ուղղությամբ: Լենինը քաղաքացիական պատերազմի դժվար օրերին ժամանակ էր գտնում դբաղվելու հանրային գրադարանների, գրապահոցների, գրական կուլտուրական օջախների հարցով, նրա կարգադրությամբ հուշարձան էր կանգնեցվում այնպիսի մի գրողի, ինչպիսին էր Գլեբ Ուսպենսկին, նրա կարգադրությամբ մի ամբողջ խումբ գիտնականներ դրադվում էին ոռա լեզվի նոր բառարան կազմելու գործով, ընդ որում, բոլոր հանձնարարականներում Լենինը պահանջում էր օգտագործել ոռա գրականությունը Պուշկինից մինչև Գորկի:

Սովետական Հայաստանում ևս պետականորեն զբաղվում էր անցյալի նյութական կուլտուրայի կոթողների պաշտպանության ու պահպանության հարցը: Ա. Ֆ. Մյասնիկյանը նախագծեր էր ներկայացնում արվեստի ու գրականության արժեքները խնամքով հավաքելու, հին սերնդի գրողներին անհատական կենսաթոշակ նշանակելու, դասական գրողների հիշատակը զանազան պետական միջոցառումներով հավերժացնելու մասին:

Այս ճիշտ քաղաքականության արգասիքն էր նաև, որ առաջին իսկ տարիներին, հրատարակչական սուղ պայմաններում, ստեղծատեղի տալով լին հայ դասական գրողների երկերը: Պատահական չէ, որ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից ընդամենը մեկ տարի հետո, 1922 թվականին, հրատարակչական 15-րդ թվահամարով, լույս տեսավ Հարություն Սուրխաթյանի «Գրական գոհարներ»-ը՝ հայ դասական գրականության առաջին սովոր անթոլոգիան Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո:

Սա վերաբերմունք էր դասական գրականության արժեքների նկատմամբ, վերաբերմունքի արտահայտություն էր անգամ զրբի վերնագիրը՝ «Գրական գոհարներ»: Եվ անկախ զրբի թերություններից, որոնք ավելի լավ են երևում, երբ նայում ենք այսօրվա բարձունքից, այդ դիրքը Հ. Սուրխաթյանի մեծ ծառայությունն էր հայ գրականությանը: Դա ժամանակի համար շատ ընտիր ծաղկաքաղ էր «հայ էպոսի, բնարերգության ու դրամայի», որն ընդգրկում էր արևելահայ ու արևմտահայ դասական գրականության գեղեցիկ նմուշները:

Գիրքը կաղմելիս Հ. Սուրխաթյանն աչքի առաջ է ունեցել սպասվող գոհիկ սոցիոլոգիական քննադատությունը, դրա համար էլ առաջաբանում շտապել է հավատացնել.

«Նյութերի ընտրությունն անելիս նկատի եմ ունեցել նրանց գեղարվեստական, ուրեմն և սոցիալական արժեքը: Շուրջիսից մի կամ որեէ տենդենցիայի տարրեր պարունակող նյութերը տեղ չունեն «գրքում»⁷:

Այս միամիտ հավաստիացումն, իհարկե, վիճելի է: Դժվար չէ նկատել, որ Սուրխաթյանը ալստեղ նույնացնում է գեղարվեստա-

⁷ «Գրական գոհարներ», Թիֆլիս, 1922, էջ 3:

կան ու սոցիալական արժեքը, իսկ պարբերութեան վերջին հատվածը ձևակերպում այնպես, որ թվում է, թե նա ժխտում է անթուղոգիայում ղեկավարված նյութերի տեղեկատվությունը, լենինյան իմաստով կուսակցականությունը:

Այս հակասությունները նկատել է հայ գրաքննադատությունը դրբի հրատարակությունից անմիջապես հետո: «Գրական գոհարներ»-ը պատահական, շարժային գիրք չէր: Հայ գրաքննադատության բոլոր թեքերը լավ հասկանում էին, որ կարևորը ոչ այնքան իր՝ Սուրխավյանի տված գնահատականներն էին, որքան բուն երևույթը, դասական գրականության հարցերին մոտենալու ելակետը, կոպիտ ասած՝ անցյալի գրականությունն ընդունելու կամ մերժելու հարցը: Սուրխավյանն ընդունում է այդ գրականությունը, ավելին, դրա լավագույն նմուշները գրական գոհարներ է համարում և աշխատում է գաղափարապես հիմնավորել իր տված ընդհանուր գնահատականը: Բայց մի՞թե նա այնքան միամիտ էր, որ կարծում էր, թե չգեղարվեստականությունն ու սոցիալական արժեքը նույնն են, մի՞թե նա այնքան միամիտ էր, որ կարծում էր, թե այդ գոհարները՝ «որեւէ տեղեկացիայի տարբեր» չեն պարունակում, կամ գուցե նա կողմնակից էր «մաքուր արվեստի» տեսությանը և իր ծաղկաբաղում ընտրել էր միայն «մաքուր արվեստի» գործեր: Իհարկե ոչ: Դասական գրականության գնահատման այդ անդրանիկ փորձարարը իր մասնավոր գնահատումներում առաջնորդվում է հենց «տեղեկացիականերով»: Արժեքները գնահատում է ըստ դրանց սոցիոլոգիական բովանդակության: Հ. Պարոնյանին նվիրված փոքրիկ տեղեկանքում, օրինակ, նա գրում է.

«Սկզբունքներով դեմոկրատ՝ Պարոնյանն իր խայթող, ծաղրող գրչով անխնա մերկացնում էր «հասարակության սյուների» — բարձր հոգևորականության և ունևոր դասակարգի ներկայացուցիչների, ժողովրդի անունը շահագործողների, մասսայի իրավունքները ոտնահարողների արատները»⁸:

Սուրխավյանի հայտարարությունը քչերին միայն գցեց մոլորության մեջ: Իհարկե եղան մարդիկ, որ որպես «հալած լուր» ըն-

⁸ «Գրական գոհարներ», էջ 274:

դունեցին Սուրխաթյանի պարզունակ տողերը: «Նոր աշխարհ»-ի գրախոս Գ. Մ.-ն, օրինակ, գրում է.

«Նյութերն ընտրված են ըստ իրենց գեղարվեստական, հետևաբար և սոցիալական արժեքի, իսկ շուվինիզմի թուլնով տողորված կամ միատունավոր ստեղծագործությունները տեղ չեն գտել գրքում: Սա «Գրական գոհարներ»-ի ամենախոշոր արժանիքներից մեկն է հանդիսանում՝ մինչ այժմյան այդօրինակ աշխատությունների բաղդատությունը, այն տեսակետից, որ մատաղ սերնդին և սովետական ընթերցողներին կընձևունե համամարդկային գաղափարներ, չեզոքացնելով նեղ-ազգայնական թունոտ բնազդները, որ մնացել են իբրև տխուր ժառանգություն տիրող դասակարգերի և նրանց իդեոլոգիայի»⁹:

Մեկ ուրիշը, նույն կարծիքին լինելով, ավստոսում է միայն, որ գրքում տեղ է գտել Ռ. Պատկանյանի «Մայր Արաքսի ավերում» բանաստեղծությունը, որ գրախոսը համարում է շուվինիստական երկ:

Բայց հարցն ավելի բարդ էր ու տեղիք պիտի տար լուրջ մտորումների: Պետք էր ըստ ամենայնի արժեքավորել երևույթը, ինչպես նաև Սուրխաթյանի վերաբերմունքը դրա նկատմամբ: Այդ հարցը շատերին էր մտահոգում, և այդ մտահոգության արտահայտությունը եղավ Գրասերի (Յ. Խանդադյան) ընդարձակ գրախոսությունը «Նորք» հանդեսում: Խանդադյանն էլ, մյուսների նման, ընդունում է հայ դասական գրականության արժեքավոր նմուշների հրատարակության կարևորությունը, դրա համար էլ ավելի քննադատաբար է մոտենում և՛ «Գրական գոհարներ»-ին, և՛ Սուրխաթյանի գնահատականներին: Նա նախ և առաջ հայտարարում է, որ կարիք չկա վախենալու «տենդենցիայի տարրերից», որ առանց դրանց անհնարին է գեղարվեստական գրականությունը և որ դրանց գոյությունը ամենևին էլ չի նսեմացնում ո՛չ անթուղիական կաղմելու կարևոր գործը և ո՛չ «Գրական գոհարներ»-ում զետեղված նյութերի գեղարվեստական ու սոցիոլոգիական արժեքը:

⁹ «Նոր աշխարհ», 1922, № 2, էջ 147:

«Տենդենցիայի տարրեր (և ի՞նչ՝ կրոնական-կղերական, ազգայնական) հեշտությամբ կարելի է գտնել — որքան ուզենաք—անգամ Սուրխաթյանի քննադատական բավարանից անցած գրվածքների մեջ: Չենք զարմանում, չենք մեղադրում, որովհետև կազմողի նպատակն անիրագործելի է միանգամայն»¹⁰:

Դրանից հետո նա Սուրխաթյանի՝ Դուրյանին տված գնահատականի առիթով մերժում է նաև «գեղարվեստական, ուրեմն սոցիալական արժեք» ձևակերպումը, գտնելով, որ «ամեն ազգասիրական երկ» պարտադիր չէ, որ «հաւելավ զուրկ լինի գեղարվեստական արժեքից»¹¹:

Այս ընդհանուր կարգի բնութագրումներից հետո, պատկառանքով մոտենալով գրքի հրատարակման կարևոր փաստին, Խանզադյանն այնուհետև անցնում է կազմողի տված գնահատականներին և գրականագիտական նուրբ ճաշակով անում բազմաթիվ դիտողություններ:

Նա, օրինակ, իրավացիորեն անճաշակ է համարում Սուրխաթ-

¹⁰ Երրորդ, 1923, հունվար-մարտ, էջ 234:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 235: Առհասարակ այս հարցերի մասին Յ. Խանզադյանի կարծիքները բավականաչափ կայուն են եղել: Այդ նա է, որ մի այլ գրախոսականում շատ պատկերավոր գրել է. «Պարզ է, իդեականության հրամայականն է շփոթեցրել մեր հոր դասագրքեր կազմողներին (նկատի ունի Հ. Սուրխաթյանին և Մ. Դուրգարյանին): Ժխտելով նացիոնալիզմը, նրանք բացասական վերաբերմունք են ցույց տալիս նացիոնալիստների ստեղծած գրականության, տարբեր երևույթներն ու զաղափարները խառնելով իրար, մետքն ու գրվածքան գումարելով... Ժողովրդական իմաստությունն ասում է.— Էլի համար կարպետը չեն վառիլ: «Կարմիր արև»-ի կազմողները նացիոնալիստական լվի համար հանցափորձ են արել հայոց գրականության կարպետի հրկիզմանը: Սակայն աշխարհի բոլոր գրողներն ու գեղարվեստագետներն անցյալում մեծ մասամբ այս կամ այն կերպ էլել են նացիոնալիստներ՝ արդյո՞ք նշանակում է դա, թե համամարդկային արվեստն անցյալում եղել է նացիոնալիստական, հակաաշխատավորական, հակակոմունիստական» (Երրորդ, 1925, գիրք 5—6, էջ 355):

Ճիշտ է, Խանզադյանն այստեղ ինքն էլ է շփոթում ազգայինն ու ազգայնականը, բայց այս շփոթը դալիս է կանոնիկ դարձած տերմիններից: Այդ տարիներին (ինչպես տեսանք նաև հեղափոխությունից առաջ) «ազգային» և «ազգայնական» բառերի տարանջատումը հստակ չէր և երկուսին էլ որպես հոմանիշ էր դիտվում «նացիոնալիստական» բառը:

չանի հնարած «սլաշտպանողական բարբարոսութիւն» բնորոշումը, որն, այսպես կոչված, «սլաստիվ նացիոնալիզմի» տարատեսակն է¹²։

Պատկանյանի կապակցութեամբ նկատում է, որ Սուրխաթեանն ընկնում է հակասութեան մեջ մի կողմից Պատկանյանի համար բնորոշ չհամարելով բնարերգութիւնը, մյուս կողմից արձակի մեջ էլ փաստորեն մերժելով երգիծական երկերը, բանի որ Պարոնյանին է համարում հայ երգիծարանութեան միակ ներկայացուցիչը։

Ալամդարյանի կապակցութեամբ նշում է հայ նոր գրականութեան ձեւավորմանը տված Սուրխաթեանի բնութագրման պարզունակութիւնը և այլն։

Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից հատկապես ուշագրավ է Սուրխաթեանի և Խանդավազյանի վեճը Թումանյանի և Տերչանի ստեղծագործութեան գնահատման շուրջը։

Սուրխաթեանը Թումանյանին համարում է ավատական-նահապետական գլուղի բարբերի ու հասարակական կեցութեան ջատագովը։ Նրա կարծիքով Թումանյանն իդեալականացրել է նահապետական հասարակարգը և պոետի վիշաք այդ հասարակարգի քայքայման փաստից է բխում։

Սուրխաթեանի սոցիոլոգիական բնութագրումն իր ժամանակի համար նոր չէր։ Հետագայում կտեսնենք, որ Թումանյանի, Իսահակյանի և Տերչանի ստեղծագործութեան կապի ու հաջորդականութեան հարցերը սոցիոլոգիական առումով եղել են հայ գրաքննադատութեան ուշագրութեան կենտրոնում։ Իր գրաքննադատական գործունեութիւնը Չարենցը ևս սկսել է հայ դասական պոեզիայի եռամեծութիւնից։

«Գրական դահլիճներ»-ում Սուրխաթեանը գրում է.

«Հով. Թումանյանը չընդունելով բուրժուական հասարակարգի բերած քայքայումը՝ նահապետական համայնական պարզ կյանքին

¹² Սիմանթոյի մասին Հ. Սուրխաթեանը գրում է. «Սիմանթոն արեւմտահայանցյալ ազատագրման շարժման այն գործիչներից է, որոնք տողոված մանրբուրժուական ագրեսիվ նացիոնալիզմով, հավատացած էին, թե հայ մի բուռ ժողովրդի ազատութիւնը իրենց «կայծակնափայլ» սուրի ծայրին է։ Եվ եթե Սիմանթոյի բնարը առաջինը ինքը չի հնչեցրել նախահարձակ բարբարոսութեան երգը, ապա սլաշտպանողական բարբարոսութիւնը եղել է նրա ոգեւորող ու առաջ մղող գործութիւնը» («Գրական դահլիճներ», էջ 572)։

բերած մրցութիւնն ու սոցիալական սուր հակասութիւնները, աւելարող եղավ սակայն հեռու մնալ նոր կուսուրացի ազդեցութիւնից: Նա շինողներէ քաղաքը, քաղաքի բուրժուական կուսուրան, բայց չմնաց նաեւ քայքայվող գյուղի, այլեւ իղիլիկ բնույթը կորցրած նահապետական միջավայրի սահմաններում: Այլ. Իսահակյանը անեծքի և խարանման մոտիվներ բերեց հայ բանաստեղծութեանը և, ինչպէս ասել ենք քանիցս, իրար բախվող երկու աշխարհների միջև գլուխ դնելու տեղ շունենալով, իր Աբու Լալայի քարավանով հեռացավ այդ նոր հասարակարգի բերած միջավայրից:

Վահան Տերյանը նույն երեւոյթի բնական զարգացման արտահայտիչը եղավ: Նրա հոգեբանութեան մեջ նահապետական կենցաղն այլեւ բեկում չունեցավ, իբրեւ քայքայվող միջավայր նա հմայք ունենալ բանաստեղծի աչքերում չէր կարող: Ուստի Տերյանը շարունակեց Ավ. Իսահակյանի կիսատ թողած ճանապարհը, խզեց կապը հայրենական նահապետական տան հետ և ընտելացավ քաղաքին, սակայն աշխտեղ մենակ զգաց իրեն: Մենակ զգաց, որովհետեւ Տերյանը ևս դժգոհ մնաց բուրժուական քաղաքի տարտարոսից, ուր homo homini lupus-ը ընդհանուր նշանաբան էր՝ շահագործող, էգոիստ, տիրական դասակարգի համար: Տերյանը շվարումով, վարանումով ու տարակուսանքով կանգնեց այդ ծանր իրականութեան հանդեպ: Եւ որովհետեւ նրա գրական ստեղծագործութեան առաջին շրջանը զուգահեռեց ռուսական առաջին հեղափոխութեանը հաջորդած ծանր ռեակցիային, երբ պրոլետարիատի ժամանակավոր նահանջը թուլամորթ ինտելիգենցիային ձգել էր մոայլ հոռետեսութեան: Ու կատարյալ լքման մեջ, Տերյանը նույնպէս ապրեց անդէկ ինտելիգենտի մենութեան ծանր մղձավանջը: Առավելապէս ծանր եղավ նրա մենութիւնը, որովհետեւ դժգոհ լինելով բուրժուազիալից, նա տակաւին չէր հասել պրոլետարական կազմակերպւած կոլեկտիւիստի հարեւու գիտակցութեանը»¹³:

Սոցիոլոգիական իմաստով այս բնութագրութիւնն, իհարկեւ, շատ կառուցիկ է: Երեք բանաստեղծների ստեղծագործութիւնները պայմանավորել նրանց ապրած ժամանակաշրջաններով և սոցիալական այն տեղաշարժերով, որոնք հատուկ էին հիշյալ ժամանա-

¹³ Մ. Գրական գոհարներ, էջ 530:

վահատվածներին: Արվեստագետն իր ժամանակի ծնունդն է և արժեքավորվում է նախ և առաջ ժամանակի հուզող հարցերի արտացոլմամբ: Այս իմաստով Սուրխաթյանի պարբերացումը առարկություն չի վերցնում: Բանն այլ է արվեստագետների աշխարհայացքի գնահատման փորձերում: Այստեղ «իշխող» տենդենցի հայտնի վարկածը հաճախ չի արդարացնում իրեն, քանի որ օբյեկտիվ արտացոլման և հեղինակի անհատականության մեջ ոչ միշտ կարող է լինել լիակատար համաձայնություն, այլև, քանի որ մեծ արվեստագետը կարող է առաջ անցնել իր ժամանակից:

Թումանյանն արտացոլել է քայքայվող նահապետական գյուղն իր ավանդներով ու բարքերով: Պատմականորեն սա՝ պետք է լիներ մեծ բանաստեղծի երկերի թեման: Օբյեկտիվ իրականությունն այն էր, որ նոր տնտեսական՝ բուրժուական հարաբերությունները ողբերգություն էին հայ նահապետամիտ աշխատավորության համար, որ կործանվում էին սիրո, համակեցության ավանդները, որ «մարդը մարդուն դայլ» ելակետը քայքայում էր պարզ ընկերավարությունը: Այս բոլորը պիտի տեսներ մեծ արվեստագետն ու սրանց նկատմամբ պետք է ունենար իր քաղաքացիական վերաբերմունքը: Լեզիտիմիստ Բալզակը տեսնում էր մոտավորապես նույն պրոցեսը, տեսնում էր ցավով, նկարագրում էր ողբերգական երանդներով, բայց Բալզակին ոչ ոք չի համարում կործանվող բարքերն իդեալականացնող, Բալզակն ի վերջո ռաստինյակների և ոչ գորյունների գաղափարախոսն է, Այլ բան է, թե նա ինչպիսին կուզեր տեսնել ռաստինյակներին:

Թումանյանը ողբերգական դուշներով է նկարագրում նոր հարաբերությունների զոհերին՝ քայքայվող նահապետական գյուղում, բայց այստեղից արդյոք բխում է, թե նա իդեալականացնում է նահապետական բարքերը, թե նրա համար իդեալ է «հայ նահապետական բնաշխարհը»: Սա է աշխարհայացքային այն մոմենտը, որտեղ Սուրխաթյանը (ինչպես նաև ուրիշ քննադատներ) չի կարողանում ծայրը ծայրին հասցնել: Թումանյանը հովվերգակ չէ, նրա հիացքը հայ բնաշխարհի գեղեցկության նկատմամբ անընդհատ ընդմիջարկվում է հառաչանքով, երբ նա այդ բնաշխարհի մարդկանց է նկարագրում, նույնիսկ անկախ նոր՝ բուրժուական հարաբերությունների պատճառով առաջացած սոցիալական ճեղքվածքից:

Հոռեցի Սաքոն նահապետական-ավատական բարքերի ղոհն է։ Անուշի ողբերգությունը կապ չունի նոր՝ փողային հարաբերությունների հետ։ «Անիծած հարսը» բուն նահապետական բարքերի խարաղանումն է։

Եվ գրաբնագատի համար զժվար չի եղել հենց անթուղիայում տալոգրված երկերի օրինակով ցույց տալ Սուրխաթյանի սխալը։ Այդ սխալն առաջանում է այն ուղղագիծ սոցիոլոգիզմից, ըստ որի երկու մարտնչող թեքերի միջև արվեստագետն անսպասելի կողմնորոշվելու պարտականություն ունի։ Եթե Թումանյանը հակակրանքով ու ատելությամբ է լցված բազալ Արտեմի նկատմամբ, ապա ուրեմն նրա իղբալն է այն «փառավոր» տնցյալը, որում դեռևս չկային բազալ արտեմները։ Ուղղագիծ սոցիոլոգիզմի շրջանակների տեսակետից այլ կերպ չէր կարող լինել։ Մինչդեռ, ինչպես յուրաքանչյուր ճշմարիտ արվեստագետ, Թումանյանը նայում է առաջ, ուրիշ բան է, թե նա չի տեսնում ելքը։ Այստեղ, իհարկե, երկվություն չկա։ Բայց մերժելով Սուրխաթյանի կարծիքը, «Գրական գոհարներ»-ի գրախոսն ինքն էլ կանգ է առնում ճշմարտության սեմին։ Նա պարզապես խուսափում է բնեկ թումանյանի աշխարհայացքի հարցը։

Խանդադյանը, փաստորեն, մերժում է նաև արվեստագետի գործի օրյեկտիվ արժեքը ժամանակաշրջանի սոցիալական կոնկրետ տեղաշարժերով պայմանավորելու Սուրխաթյանի միտումը։ Այդ բանը նա անում է Տերյանի օրինակով։

«1. Տերյանի մենության պոեզիան արդեն ձևավորված էր իր հիմնական հղանակով 1905—06 թվականներին, հեղափոխության մտերնթացության շրջանում, երբ Տերյանը բաղադրացիական քնարերգուի ոչ մի նմուշ չտվեց։

2. Ռեակցիայի շրջանում, ճիշտ է, թուլամորթ ինտելիգենցիան ենթարկվեց լքման։ Տերյանի պոեզիան դարձացավ կանխագծված ուղղությամբ, որ այո, մասամբ միայն զուգադիպեց ինտելիգենցիայի ռեակցիայի շրջանի հոռետեսությանը։ Այդ ռեակցիայի շրջանում է գրել Տերյանը իր փոքրաթիվ պրոլետարական բանաստեղծություններից առաջինները և ամենագոհեղները։ 3. «Պրոլետարական կազմակերպված կոլեկտիվին հարելու գիտակցությանը» Տերյանը հասել է այդ նույն ռեակցիայի շրջանում. նա սոցիալ-դեմոկրատա-

կան գրողակի տակ էր արդեն 1907 թ. և հակված էր դեպի բոլշևիկյան քեր»¹⁴:

Սա ընդվզում էր ժամանակի ուղղագիծ սոցիոլոգիզմի դեմ, թեև այս դեպքում ևս խանդավառ չի կարողանում Սուրխաթյանի կառուցիկ տեսությունը՝ հակադրել իր տեսությունը՝ բացատրել Տերյանի աշխարհայացքը՝ նրա երկերի սոցիալական հիմքը:

Այսպիսով, մի կողմից առկա է դասական պոեզիան սոցիալական առումով քննելու միտումը, սոցիոլոգիական սիստեմը (Սուրխաթյան), մյուս կողմից՝ այդ տենդենցի ընդունումը, բայց և զիջումությունը ստեղծված սոցիոլոգիական սիստեմից (Գրատեր):

* * *

Հայ դասական քննարկողությունը բաժանական թվականներին զնահատվել է ոչ միայն կարճաոտ և երբեմն հարևանցի ձևակերպումներում, այլև լրագրային ընդարձակ հոդվածներում, որոնք շատ ավելի լայն ընդհանրացումների տարրեր էին պարունակում: Բնականաբար պրոլետպոեզիայի, կամ այս դեպքում ավելի հարմար է ասել նոր ժամանակների քնարերգության, անմիջական նախորդները եղել են դրա քննադատության ուշադրության կենտրոնում: Դեռ Հալաւտանում սովետական կարգերի հաստատումից առաջ, հեղափոխական շարժման վերելքի տարիներին, հայ քննադատների (խանդավառ, Տերտերյան, Կարիւշյան և ուրիշներ) քննադատական հոդվածների առավել կարևոր օբյեկտը Մատուրյանի, Հակոբյանի, Կուրդինյանի, Հովհաննիսյանի և մասնավորապես հայ քնարերգության «Եռապետություն»՝ Թումանյանի, Տերյանի, Իսահակյանի ստեղծագործությունն էր: Այսինքն, հայ քնարերգության դեմոկրատական, ժողովրդական հոսանքը, որ հիշյալ բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ դարասկզբի առաջին տասնամյակներում հասել էր խոշոր գրավումների: Նախահեղափոխական մամուլում (այդ թվում սոցիալ-դեմոկրատական, բոլշևիկյան) շատ են ժամա-

¹⁴ «Նորք», 1923, հունվար—մարտ, էջ 238 (ընդգծումները գրախոսինն են— Խ. Գ.): Դժվարանում ենք ասել թե, ինչը նկատի ունի Ց. խանդավառը, երբ պնդում է, թե Տերյանը «Սոցիալ-դեմոկրատական գրողակի տակ էր արդեն 1907 թ. և հակված էր դեպի բոլշևիկյան քեր»:

նակի հայ բնաբերդության վերլուծման փորձերը: Արդեն 1910 թվականին Ա. Կարինյանը փորձում է բնութագրել «երիտասարդ», «մոդեռնիստ» բանաստեղծ Վահան Տերյանին, որը «բնորոշվում է ամենից առաջ իր քաղաքային հոգեբանությամբ»: Նա հենց այդ «քաղաքային հոգեբանությամբ», բուրժուական քաղաքի մարդկանց փոխհարաբերությամբ է բացատրում Վ. Տերյանի պոեզիայի դադափարական բովանդակությունն ու գեղարվեստական առանձնահատկությունները:

«Շրջապատի յուրօրինակ կյանքը, մարդկային անընդհատ ընդհարումները, հարատև մրցումը և ամբոխային հոսանքը նրան (Վ. Տերյանին—Խ. Գ.) թվում է հաճախ ծանր և տաղտկալի: Նա սկսում է առանձին ուշադրությամբ դիտել կյանքը և նկատում է, զգում է, որ մարդիկ «պաղ» են, օտար միմյանց վերաբերմամբ,— զգում է, որ մեծ քաղաքի իրականությունը անողոք մրցումների և բախումների մի կրկես է... Եվ ապրելով ամբողջ ժամանակ այդ յուրօրինակ իրականության մեջ, բանաստեղծն զգում է ավելի ևս որոշ իր մենակությունը քաղաքի մեջ»¹⁵:

Մյուս կողմից.

«Նա չգիտե և չի էլ ցանկանում գիտենալ, որ մեծ քաղաքում բոլոր մարդիկ այդպես միակերպ, միօրինակ չեն, որ կան քաղաքի հեռավոր փողոցներում, քաղաքի ծայրերին ուրիշ մարդիկ ևս, որոնք մոտ են միմյանց հետ և կապված ընդհանուր հայացքների և ընդհանուր ձգտումների ամուր թելերով... Նա գիտե, որ ինքը կյանքը ստեղծում է քաղաքներում «նոր» մարդկանց՝ նոր մտահայեցողությամբ և ձգտումներով»¹⁶:

Այստեղից էլ նրա պոեզիայի առանձնահատկությունը, նրա «ինդիվիդուալիստական» տխրությունը, կտրվածությունը հողից, նրա ողբերգությունը:

Հասարակական հանգամանքներով ու դրանցում մոլորված պոետի սուբյեկտիվ առանձնահատկությամբ բացատրելով նրա արվեստը, քննադատը չի մերժում նրան, այլ կոահում է նրա պոեզիայի ճանապարհը.

¹⁵ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, 1910, էջ 211—212

¹⁶ Նույն տեղում:

«Անշուշտ Տերյանն ապրում է այժմ հոգեբանական մի ճգնա-
ժամ—կանգնած է երկու աշխարհների սահմանագծի վրա»¹⁷:

«Երկու աշխարհների սահմանագծի վրա»: Այս ձևակերպումն
այլևս բնականոն պիտի դառնար Տերյանի, ապա նաև Թումանյանի
ու Իսահակյանի համար:

Սովետական կարգերի հաստատումից հետո Վահան Տերյանի
ստեղծագործությունը նվիրված անդրանիկ ծավալուն հոգվածը
պատկանում է Աշոտ Հովհաննիսյանի գրչին ու գրված է բանաստեղ-
ծի մահվան առաջին տարեկիցի առթիվ¹⁸: Սա կուսակցական գործչի
և գրականագետի առաջին ընդհանրական խոսքն է վաղեմի բարե-
կամի ու մեծ բանաստեղծի ողջ ստեղծագործության արժեքի մասին:
Աշոտ Հովհաննիսյանն անդրադառնում է Վահան Տերյանի ստեղծա-
գործության կարևոր առանձնահատկություններին, շոշափում պոե-
տի արտացոլման կարողության ու հասարակական մտահայացի
բոլոր հարցերը, նրա պոեզիայի ծագումը, արմատները, բնույթը:
Ու թեև քննադատի առանձին ձևակերպումները վիճելի են, սակայն
հոգվածում ճիշտ է բնութագրվում Տերյանի տեղն ու դերը, որպես
«երկու աշխարհների սահմանագծում» կանգնած բանաստեղծի: Նա
նկատում է Տերյանի կապը ժամանակակից համաշխարհային
գրականության կոնկրետ դպրոցների հետ.

«Շատ բան նա սովորել և ժառանգել էր ռուսական և ֆրանսիա-
կան արդի բուրժուական գրականության դպրոցներից: Բոզլեր և
Վեռլեն, Բրյուսով, Բալմոնտ և Սոլոգուբ, որպես արվեստագետներ
և դեռ են նրա անմիջական ուսուցիչները: Ոչ նվազ չափով նրան
հետաքրքրում էր նաև արևելյան պոեզիան՝ պարսկականը, արա-
բականը»¹⁹:

Այս հանգամանքը, ինչպես նկատում է քննադատը, պայմանա-
վորել է բանաստեղծի ստեղծագործության թեմատիկ ու դադափա-
յրական լայնությունը:

«Անշուշտ Տերյանն առաջինն էր ռուսահայ գրականության մեջ,
որ վճռականորեն պատռեց «հայրենի եղբրքի» նեղ սահմանը և քնա-

¹⁷ Ա. Կաբինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 218:

¹⁸ «Վահան Տերյան», «Կոմունիստ» (Երևան), 1921, № 26:

¹⁹ Նույն տեղում:

բական արվեստի մշակման նյութ դարձրեց «համամարդկային» մոտիվներ»²⁰։

Հիշենք, որ բառացիորեն համարյա նույն գնահատականին է արժանացել Հ. Հակոբյանի պոեզիան Ս. Սպանդարյանի կողմից²¹։ Ձևականորեն հակասություն կա այս երկու ձևակերպումների մեջ և այս առումով Հ. Հակոբյանը, իհարկե, չէր կարող գոհ լինել Ա. Հովհաննիսյանից։ Բայց հակասությունն այստեղ հիրավի ձևական է և բխում է այն կատեգորիկ եղանակից, որ հատուկ է երկու ձևակերպումներին էլ համասարապես։ Ս. Սպանդարյանի հոգվածը Հ. Հակոբյանի մասին քաղաքական շարժառիթներով պայմանավորված խոսք էր և այդ իմաստով համապատասխանում էր բոլշևիկների մղած դասակարգային պայքարի ոգուն։ Հովհաննիսյանը ևս չի թաքցնում իր հոգվածի սոցիալական շարժառիթները։ Նա տեսնում է Տերյանի և նրա ժամանակակից բանաստեղծների ստեղծագործության թեմատիկ ու գաղափարական տարբերությունը (մի բան, որ շատ լավ նկատում էր Ս. Սպանդարյանը՝ համադրելով Հ. Հակոբյանին ու նրա ժամանակակիցներին), բայց նա էլ Ս. Սպանդարյանի նման լուր մի կողմից է մոտենում այդ «ժամանակակիցների» բնարերգությանը, և ստացվում է՝ մի դեպքում «թմբկա-հայրենասիրական» պոեզիա (Ս. Սպանդարյանի ձևակերպումը), մյուս դեպքում՝ «հայրենի եղերքի նեղ սահման», որին «համամարդկային» մոտիվներ հակադրելը ստեղծագործական սխրագործություն է համարվում (Ա. Հովհաննիսյանի ձևակերպումը)։ Ակնհայտ է, որ երկու դեպքում էլ անտեսվում է իսկական արվեստի ազգային ու դրանով էլ հենց համամարդկային բնույթը։ Այս տեսակետից ոչ ոք, նույնիսկ Ս. Սպանդարյանի և Ա. Հովհաննիսյանի նման կարող քննադատները չէին կարող բնութագրել ո՛չ Թումանյանի և ո՛չ Իսահակյանի պոեզիան, որպես համաշխարհային գրականության նմուշներ։ Այս հարցն աղերսվում է արվեստի ժողովրդայնության, ձևի ու բովանդակության հարաբերակցության հարցին, որին դեռևս կանգրդադառնանք։ Գալով երկու ձևակերպումներին, պիտի ասել, որ կարևորը սրանցում կատեգորիկ պնդումները չեն, որոնք իրենց հետ

²⁰ «Կոմունիստ» (Երևան), 1921, № 26։

²¹ Ս. Սպանդարյան, Երկեր, Է. 2. 1959, էջ 169։

բերել են մասը ամբողջին հակադրելու սխալը, այլ ճիշտ կորիզը: Երկու բանաստեղծները իրենց ստեղծագործությամբ հարստացրել են հայ պոեզիան նոր մոտիվներով, իսկ Տերյանը նաև արվեստի նոր հնարանքներով, որոնք նա ստեղծագործորեն յուրացրել է համաշխարհային գրականության դանձարանից.

«Նրա ծանոթությունը համաշխարհային պոեզիային ամենից առաջ օժանդակ միջոցներ էին հայ լեզվի, հայ պոեզիայի ստեղծագործական ֆորմալ հնարավորությունների ընդլայնման գործում: Եվ մենք համարձակ կարող ենք ասել, թե ոչ ոք հայ գրականության մեջ այնքան չի նպաստել հայ խոսքի նվազայնական կարողությունների հայտնագործման, որքան դարձյալ Տերյանը»²²:

Եթե Ա. Հովհաննիսյանի վերը հիշատակված գնահատականը (Տերյանի՝ «հայրենի եղերքի նեղ սահմանը» պատռելու մասին) միակը լիներ, չէր հասկացվի բննադատի միտքը: Բարեբախտաբար նա չի մոռանում Տերյանի ստեղծագործության ամենակարևոր գիծը, թեև հիշատակում է ղգուշավորությամբ.

«Մասնավորապես «Երկիր Նաիրի» շարքը դրսևորում է ոչ միայն նրա ձևական կապը հայ ստեղծագործության ոճի հետ, այլև նրա ներշնչումների անմիջական առնչությունը «հայրենի եղերքի» հետ»²³:

Ու թեև շտապում է անմիջապես ցրել նույնիսկ այս մասնավոր շարքի մասին ասված խոսքի տպավորությունը, իսկույն ավելացնելով.

«Բայց այդ առումով իսկ հիմնական տարբերություն կա Տերյանի ստեղծագործության և հայ տոհմային քնարերգության մեջ»²⁴:

Սակայն ասվածն ասված է արդեն և լավ է ասված: Իսկ եթե այդ այդպես է, ապա անհրաժեշտ է ճշտել եղրահանգումը, ասել, թե ի վերջո ումն է Տերյանի պոեզիան և դեպի ուր է ուղղված բանաստեղծի հայացքը.

«Իր ծագման և դաստիարակության հանգամանքներով կապված լինելով հայ կյանքի հետ, Տերյանն այնուամենայնիվ չհաշտվեց հայ

²² «Կոմունիստ» (Երևան), 1921, № 26:

²³ Նույն տեղում:

²⁴ Նույն տեղում:

կենցաղի հետ, չհմայվեց տոհմային ավանդություններով, չփարեց աիրող աղգային մտայնությամբ: Նրա հույզի, նրա երգի առարկան հայոց աշխարհի «փառավոր» անցյալը չէր և ոչ էլ նրա «ողբալի» ներկան, այլ զալիք օրը, ցնորական «Երկիր Նաիրին», «Հոգևոր Հայաստանը»: Հայ հողի վրա Տերյանը չգավառանեց իր ստեղծագործության ընդհանուր նկարագրին: Մինչաղի անորոշ օգապատում պտըտացող երկրից իր ստեղծագործության հանգրվանը նա տեղափոխել կարող էր միայն հրաշալի աղջկա սիրտը, ոսկե հեքիաթների աշխարհը»²⁵:

Այստեղ արգեն պարզ է ասված: Տերյանի վիշտը, որ բարձրանում է մինչև համամարդկային փրկիստիայական կատեգորիայի աստիճան, ամենևին էլ օտարամուտ չէ ու ոչ անհատական, ներանձնական բան, ու թեև բանաստեղծը չի գովերգել իր նախնիների փառավոր անցյալը (առանց չափերտների) ու ողբալի ներկան (առանց չափերտների), բայց երազել է զալիք օրը, հոգևոր Հայաստանը ոչ սոսկ իր, այլ հայ ժողովրդի համար:

Այստեղից նրա դարձի երգերը, որոնք 1921 թվականի հունվարին ծանոթ են եղել Ա. Հովհաննիսյանին ու ոգևորել են նրան.

«Նրա անտիպ գործերի մեջ պրոլետարական մեծ հեղափոխության ներշնչած տողեր կան, որոնց մեջ իսկական վերհառնյան ուժ ու կորով է զգացվում»²⁶:

Ա. Հովհաննիսյանը նկատել է Վահան Տերյանի ստեղծագործության բանաստեղծական ուժը, նրա գեղարվեստական խոսքի ուրույն դրավճությունը, թեև հետևելով նույն կատեգորիկ ձևակերպումների մեթոդին, ստեղծագործության հուզականությունը շեշտելու համար ինչ-որ չափով թերագնահատում է բովանդակությունը.

«Տերյանի ստեղծագործության ամբողջ ուժը իր խոսքի բովանդակության մեջ չէ, այլ թողած տպավորության: Նրա քնարի հմայքը իր կերտվածքի, իր ստեղծագործական մտապատկերներին մեջ չէ, այլ իր նվագների, իր հարուցած հույզերի: Նրա գեղեցիկը հալոնա-

²⁵ «Կոմունիստ» (Երևան), 1921, № 26:

²⁶ Նույն տեղում:

գործվում է միայն պոետի և ընթերցողի միջև ստեղծվող մտերիմ հարաբերության մեջ»²⁷:

* * *

Ա. Հովհաննիսյանի «Վահան Տերյան» հոգվածը սկիզբն էր սովետական իշխանության հաստատումից հետո մեծ բանաստեղծի ստեղծագործության ամբողջական վերագնահատման փորձի: Դա բանաստեղծի ստեղծագործության նկատմամբ սիրով ու զորովանքով զրված խոսք էր, որին հետևելու էին նույնպիսի սիրով ու համակրանքով, թեև նույնպես ձեակերպման (իսկ երբեմն նաև ուրիշ ազդյուններից եկող ու ավելի խոր) հակասություններով զրված հոգվածներ:

Այժմ մեզ համար առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Ե. Չարենցի դիրքը դասական քնարերգության, մասնավորապես Տերյանի ստեղծագործության գնահատման հարցում: Դա հետաքրքիր է ոչ միայն այն առումով, որ Ե. Չարենցը ժամանակի մեծ մտածողներից մեկն էր՝ դասական քնարերգության քաջ դիտակը, այլև այն տեսակետից, որ զրականագետների ու զրաքննադատների գնահատումները ի վերջո ղուտ հասարակական նշանակություն ունեին, մինչդեռ Չարենցը բանաստեղծ էր, հայ բանաստեղծ, որ սերվում էր հենց նույն Թումանյանից, Խաչատրյանից, Տերյանից: Նոր օրերում նրա համար անհատապես էլ կարևոր էր դիրքորոշումը հիշյալ բանաստեղծների նկատմամբ:

Արդեն բոլորել էր Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման առաջին տարին, երբ «Խորհրդային Հայաստան» թերթում տպագրվեց Երեքի գեկլարացիան:

Դեկլարացիայում կոնկրետ դիրքորոշում ու վերաբերմունք էր արտահայտվում դասական պոեզիայի վերջին ներկայացուցիչների մասին: Դա «նորաշինության» առաջին փորձն էր, որում Չարենցը հանուն ասպագայի պոեզիայի ժխտում էր անցյալի քնարերգությունը: Այս հախուռն ու կատեգորիկ ժխտումը, որ բացառում էր առհասարակ «զրական գոհարներ» հասկացողությունն ու դեմ էր ելնում մինչ այդ տրված նույնիսկ ամենազգուշավոր գնահատականներին,

²⁷ «Կոմունիստ» (Երևան), 1921, № 26:

ոչ կարող էր ընդունելի լինել, ոչ էլ ներելի: Արդեն ասել ենք, որ դեկլարացիայի դեմ ըմբոստացան բոլորը և Չարենցը (ինչպես և Աբովին ու Վշտունին) ստիպված եղավ հասարակական դատի առաջ ավելի լայն բացատրություններ տալ:

Չարենցի այդ բացատրությունները տարիների ընթացքում փաստորեն ուրվագծեցին նրա բանաստեղծական ուղին: Դրանք սկսվեցին անհաշտության սողերով և աստիճանաբար մեղմվելով հասան Վաճան Տերյանի պոեզիայի խոր ըմբռնմանը ու «հանճարեղ լուեցուն»՝ ուղղված հիացական ձոնին «Գիրք ճանապարհի»-ում:

Դեկլարացիան հրատարակվեց հունիսի 14-ին, իսկ երկու օր անց, հունիսի 16-ին, նույն թերթում արդեն տպագրված էր «Զոր-րորդ աստիճանի հոտենտոտը», որտեղ Չարենցն աշխատում է մանրամասնորեն բնութագրել «թոքախտի մանրէներով» վարակված նախորդներին, որոնք «նույնքան հեռու են աշխատավորական զանգվածներից, որքան Չինաստանը մեղանից»²⁸:

Տերյանի ստեղծագործությունը. «Դա ժամանակակից փոքր ու մեծ քաղաքների ժխորում կորած քաղքենի ինտելիգենցիայի բանաստեղծությունն է, մի ինտելիգենցիայի (իմա՝ վարժապետներ, ուսանողներ, կուրսիստականներ և այլն), որը դեռ նոր է նահապետական քայքայվող գյուղից մեծ քաղաքներ ընկել, ուր իրեն անծանոթ և անհարադատ ուժերի բախման ահռելի խառնարանում նա զգում է իրեն շշմած ու զլուխը կորցրած՝ հոգեկան մի կացություն, որ Վաճան Տերյանը արտահայտել է շատ ցայտուն կերպով»²⁹:

Այս անդրանիկ «բացատրության» մեջ Չարենցը առաջ է անցնում Սուրխաթյանից ոչ միայն Թումանյանի, այլև Իսահակյանի ու Տերյանի ելակետը համարելով նահապետական «իդիլիան»:

«Անխուսափելին» ճիշտ որ իր ցանցն էր կռում ոչ միայն քաղքենի ինտելիգենտների, այլև դրանցից ավելի ահռելի ուժերի հանդեպ, բայց այդ «անխուսափելին» անհասկանալի էր նրան իր կոնկրետ խառնվածքով, դա միստիկական, անիմանալի ուժ չէր, այլ այսօրվա հաղթական պրոլետարիատի պոտենցիալ կարողությունը, որ դեռ նոր էր սկսել իր ստատիկ վիճակից անցնել դինամիկ

²⁸ «Նորհրդային Հայաստան», 1922, № 132:

²⁹ Նույն տեղում:

դրության: Ինչպե՞ս այս բոլորը հասկանալու քաղաքների ինտելիգենտը, հայ ունեւոր գյուղացու քաղաքների ղաւակը, որը դեռ երեկ իր հայրենի գյուղում, Արփաշայի ծանծաղուտ ափերին սիրում էր «մախմուր Զարոյին», լսում նրա «Ալադյազի մանինները» և իր նահապետական հոգու միամիտ աչքերով տեսնում էր «Ալադյազի փերիներին» ու փայփայում էր նրանց իր մանկական երազներում: Բայց այն օրից, երբ երկաթուղու առաջին սուղոցը փախցրեց վերոհիշյալ փերիներին Ալադյազի լանջերից և Մանթաշի գրախտային հովիտներից — սլարդ ասած՝ երբ արշավող (մեր երկրում բաւական դանդաղ, բայց և այնպես արշավող) կապիտալիզմի հուժկու հարվածների ներքո քայքայվել սկսեց նահապետական գյուղը, հայ գյուղական վարժապետը դարձավ աստանդական և իր համար մի անհարազատ և անհասկանալի մթնոլորտ ընկած քաշվեց իր կճնալի մեջ և սկսեց օրորել իրան մոռացման երազներով: Իր հոգեկան խառնվածքի շնորհիվ նա չէր կարող տեսնել ու ընդունել այն հզոր ուժերը, որ ուռճաւում ու զարգանում էին կապիտալիստական քաղաքում (Թիֆլիսում, Բաքւում, Մոսկւայում), իսկ իրեն հարազատ «հինը» վաղուց արդեն ցնդել էր անվերադարձ և դարձել էր «եքազ»: Վ. Տերյանը բնական զարգացումն է Ա. Խահակյանի, նրա գյուղական ստեղծագործության տրագիդիաները քաղաքում զարգացնողը: Նրա «հրաշք աղջիկը» Խահակյանի «մախմուր Զարոն, Ալադյազի փերին» է դեկոլտե հագած: Գյուղացի Խահակյանի քաղաքացի կղբայուն է Վ. Տերյանը և նրա հարազատ կտորը...»³⁰:

Համադրելով Ա. Կարինյանի, Ա. Հովհաննիսյանի, Հ. Սուրխաթյանի կարծիքները Զարենցի ձեակերպման հետ, դժվար չէ նկատել, որ դրանցում նմանությունների կողքին կան նաև էական տարբերություններ, մասնավորապես Տերյանի պատկանելության ու աշխարհայացքի հարցում: Մինչ դեռևս 1910 թվականին Ա. Կարինյանի համար Վ. Տերյանը «մոգեոնիստ» բանաստեղծ էր «ամենից առաջ իր քաղաքային հոգեբանությամբ», Զարենցի համար Տերյանը «նահապետական միջավայրին կառչած» հայ պոետների սոսկ քաղաքային տարատեսակն է: Մինչ Ա. Հովհաննիսյանը նկատում է, որ Տերյանի անտիպ (այն ժամանակ) գործերում կան «պրոլետարական մեծ

³⁰ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 132:

հեղափոխության ներշնչած տողեր, որոնց մեջ իսկական վերհարս-
յան ուժ ու կորով է զգացվում», Չարենցը գրում է.

«Տերյանն իր հոգեկան խառնվածքով շէր կարող զգալ ու հաս-
կանալ պրոլետարական հեղափոխության բնույթը. կոմունիզմը
նրա համար «քրիստոնեություն» է, «հավասարության իդիլիա» և
սա այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, նա անհարազատ էր պայքարող
պրոլետարիատին հոգեբանորեն, որովհետև ելել էր այլ հասարա-
կական խավից և իր պոեզիայում ուղած-շուղած պիտի հանդիսա-
նար այդ խավի արտահայտիչը»³¹:

Այս ամենն ասվում է պրոլետկուլտի բողոքանքության մեխանիս-
տական տեսության դիրքերից, ըստ որի արվեստը «ոչ այլ ինչ է,
եթե ոչ որոշ դասակարգի կենսատրամադրությունները և գեղեցկի
ըմբռնումը կազմակերպելու միջոց»³²: Այս ելակետից Չարենցը,
նույնիսկ, ստիպված էր պնդել թե. «Ասել, որ Տերյանի լեզվով կա-
րելի է ժամանակակից կյանքը երգել, նշանակում է մեր կրասնար-
մեյցին ցանկանալ հագցնել սպիտակ ձեռնոցներ, ֆրակ և բուտաֆո-
րային կիսակոշիկներ: Էլ չեմ խոսում նրա ութմի (մի բան, որ նա հա-
մարյա թե չունի), պատկերի (образ) և ոճի մասին»³³, թե. «նրա
բոլոր գրական նվաճումները նույնքան արժեք կարող են ունենալ
նորագույն պոեզիայի համար, որքան նրա ստեղծագործության
հոգեբանությունը»³⁴: Մի խոսքով՝ նա ստիպված էր սահմանազատ-
վել ամեն ինչից, նույնիսկ ձևական գրավումներից:

Իհարկե, այստեղ բանաստեղծ Չարենցը հակասության մեջ էր
«արվեստի օրենսդիր» Չարենցի հետ: Այդ բանը Չարենցին ասում
էին ամեն օր, դեկլարացիայից հետո դեկլարացիայի առիթով գրված
յուրաքանչյուր հոդվածում: Բայց սխալ է մտածել, թե Չարենցն ինքն
ամենաուլերջինն զգաց իր հայացքների հակասականությունը: Նորի
ստեղծման ճանապարհին ոգևորվելով պրոլետկուլտական տեսակետ-
ներով, անկեղծորեն ձգտելով դառնալ նորի ռահվիրա, նա հանուն
բարձր գաղափարի զոհում էր իր համար ամենաթանկագինը, դրս-

³¹ Նույն տեղում:

³² «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 136:

³³ Նույն տեղում, № 132:

³⁴ Նույն տեղում:

նում նա ոչ այնքան կշտամբանքի էր արժանի, որքան ցավակցութիւն: Արդէն 1923 թվականի ապրիլի 3-ին Հովհաննէս Թումանյանի մահւոյն առիթով գրված «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածը թեև հիմնականում նույն պրոլետկուլտական դիրքերից է ելնում, բայց իրենում խոր թախիծ ու Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերչանի պոեզիայի նկատմամբ սեր և ակնածանք է թաքցնում: Այս փայլուն ու բանաստեղծական հոդվածը Չարենցի հակասականութիւնն բարձրակետն է ու միաժամանակ զոհհիշ սոցիոլոգիզմի պրոլետկուլտական դիրքերից հեռանալու սկիզբը:

Այս հոդվածում Չարենցը նախ և առաջ փոխում է «Երկու աշխարհի սահմանագծում» ձևակերպման հասարակական իմաստը: Վ. Տերչանի տողը Ա. Կարինյանն, օրինակ, 1910 թվականին միանգամայն այլ կերպ էր մեկնաբանում, նա դրա տակ հասկանում էր շատ ավելի մեծ ժամանակահատված, նկատի ունենալով հեղափոխական գաղափարների զարգացումը, հին հասարակութիւնն ինչպէս ծոցում, հեղափոխութիւններից առաջ: Տուրք տալով պրոլետկուլտական զոհհիշ սոցիոլոգիզմին, Չարենցը «ճշտում է» այդ սահմանագիծը, նշում կոնկրետ թվական՝ 1917 թ. հոկտեմբերը:

«Ասելով «անցյալ», մենք այսօր պատկերացնում ենք այն ամենը, ինչ որ գտնւում է 917-ի հոկտեմբերից այն կողմը: Պրոլետարական հեղափոխութիւնն այն ամենը թվականին—և այն ամենը, ինչ որ մնաց այդ գծի այն կողմը—այս կողմը կանգնածների համար հնամենի անցյալ դարձավ՝ հեռու ու անհաղորդ, մոռյալ տարիների տեսիլ՝ դարերի զառանցանք»³⁵:

Այս մետաֆիզիկական բաժանումը, որ անտեսում է հասարակական մտքի զարգացման բնականոն, դիալեկտիկական պրոցեսը, արդեն ինքնին ճիշտ ելակետ չէր նույնիսկ Չարենցի նման տաղանդավոր անհատի համար՝ բնութագրելու «անցյալի» պոեզիան՝ Թումանյանին, Իսահակյանին, Տերչանին: Եվ ստացվում է. Թումանյանը—«Նա ապրում էր մեզ հետ, բայց հեռու մեղանից»³⁶: ...«Եվրոպական շորեր հագած այդ լուռիցի Հովհաննէսը տարիներ

³⁵ «Տորհրդային Հայաստան», 1923, № 68 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Դ.):

³⁶ Նույն տեղում:

շարունակ գրում էր մեզ համար պարզ ու զուլալ երգեր, մթին ու խորհրդավոր պոեմներ, որոնցում հոսում էր իր նահապետական հոգին՝ գեպի հինը, անցածը, նահապետականը»³⁷։ Իսահակյանը— «Նա դեռևս աշխույժ ու կենդանի այդ գյումրեցի Ավոն հանդես էր եկել համարյա թե Թումանյանի հետ մեկտեղ՝ իր արդեն պատմություն դարձած «Երգեր ու վերքերով»³⁸։

«Նահապետականին, պրիմիտիվ գյուղացուն հաջորդողը մանր արհեստավորական միջավայրից ելած ինտելիգենտն էր, որ դեռ չէր մոռացել գյուղը, խորթ էր քաղաքին, վախենում էր քաղաքից, և նրա անխուսափելի հաղթության սարսափը առած՝ դարձնում էր աչքը գեպի գյուղը, կուղեր, որ Արաղի ափին իր բոստանը լիներ և ինքը ծով-բրտինք թափեր իր սիրած աղջկա՝ Շուշանի համար։ Նոր-նոր ոտքը մեր երկիրը զնոդ կապիտալիզմի ահից անհանգստացած մանր-արհեստավորի պոետն էր գյումրեցի Ավոն, լոռեցի Հովհաննեսի կրտսեր եղբայրը»³⁹։ Տերյանը— «Նա ծծել էր կապիտալիստական խոշոր քաղաքի գաղձ օդը և ընտելացած այդ խոշոր քաղաքի կուլտուրային՝ դարձել էր նրբակիրթ ու գալանտ պոետ»⁴⁰։ «Ինքը կովում ու պայքարում էր պրոլետարական հեղափոխության առաջին շարքերում, բայց հոգում հինն էր, թշնամի բանակի կուլտուրան»⁴¹։

Արդեն այս սոցիոլոգիական ձևակերպումների մեջ զգացվում է Չարենցի առաջընթաց քայլը «Զորրորդ աստիճանի հոտենտոտը» հոդվածի ձևակերպումների համեմատությամբ։ Այստեղ իսահակյանն ալլեա «հայ ունեւոր գյուղացու քաղքենի զավակը չէ», նա մի աստիճան «գեմոկրատականացել է», դարձել «կապիտալիզմի ահից անհանգստացած մանր արհեստավորի պոետը»։ Այստեղ Չարենցը ալլեա կատեգորիկ ձևով չի հայտարարում, թե. «Տերյանն իր հոգեկան խառնվածքով չէր կարող զգալ ու հասկանալ պրոլետարական հեղափոխության բնույթը»։ Ընդհակառակը, նշում է, որ նա

³⁷ Նույն տեղում։

³⁸ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.)։

³⁹ Նույն տեղում։

⁴⁰ Նույն տեղում։

⁴¹ Նույն տեղում։

«կովում ու պայքարում էր պրոլետարական հեղափոխության առաջին շարքերում»։ Վերջապես. այնտեղ չկար բանաստեղծի ամսասանքը. մինչդեռ այս հոգվածում պրոլետարական սխալ ձևակերպման մեջ իսկ. «Կանգնել ենք մենք, ՆՈՐԵՐԱ, սահմանագծի այս կողմը, ետևում հինն է, թեկուզ և ծանոթ ու հարազատ, բայց հեռու ու երազացած»⁴², զգացվում է ամսասանքը, կարոտն ու սերը։

Այս կարոտն ու ամսասանքը ողջ հոգվածի բանաստեղծական ոգին է։ Դա ամեն քայլափոխի հակադրվում է ծրագրին, որը կոչված է ապացուցելու, թե «ուրիշ պիտի լինի մեր օրերի երգը, և նա ուզե էլ չի կարող առնչվել հինն, անցյալին»⁴³։

Այս բոլորը Չարենցը գրում է թեև Հ. Թումանյանի մահվան առիթով, բայց ոչ այնքան իր նախորդների ժառանգությունը դնահատելու, որքան «ապագայի պոեզիան» պատկերացնելու համար։ Նա որոնում է ու իր որոնման մեջ, իր խաբխուր ելակետի պատճառով, ընկնում է խոր հակասության մեջ նաև «ապագայի պոեզիան» բնութագրելու տեսակետից։ Այսպես, մերթ նա այդ պոեզիան կտրում է ազգային-ժողովրդական հիմքից, որովհետև այն, ինչ եղել էր 1917-ի հոկտեմբերից առաջ, իր կողմնակցական դիրքի պատճառով հարկադրված է մերժել։

«Դժվար է այսօր մեզ, նրանցից հետո եղածներին «շարունակել» նրանց գործը, ինչպես մեզ շատ շատերը «խորհուրդ են տալիս» միամտաբար»⁴⁴։

Ու հայացքը հառում է «ուրիշ գրականությանց հորիզոններին»⁴⁵։

Մերթ հասնում տրամադծորեն հակառակ ու միանգամայն ճիշտ եղրահանգման՝ հայ «աշխատավորական» քնարերգության արժեքի մասին՝ գալիք օրերում.

«Եվ ինչքան որ հեռու կլինի մեր վաղվա պոեզիայի սոցիալական բովանդակությունը, օրհներգած կենցաղը լոռեցի Հովհաննեսի, գյումրեցի Ավոյի և զանձացի Վահանի պատկերած կյանքից—այնքան էլ սիրելի ու ընդունելի կլինեն նրանք, հիմ աշխարհի քնարեր-

⁴² Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Լ. Գ.)։

⁴³ Նույն տեղում։

⁴⁴ Նույն տեղում։

⁴⁵ Նույն տեղում։

գուները նաև աշխարհի պոետներին: Նրանց, երեկվա մեր տխրունակ պոետների բնարերգած կենցաղի ժխտամբ է միայն, որ կարող են ընդունելի ու սիրելի դառնալ նրանք գալիֆի պոետներին»⁴⁶:

Նպատակ շունենալով շարադրել Ե. Չարենցի գեղագիտական հայացքների դարգացման ընթացքը գեղարարացիայից մինչև սովետական գրողների առաջին համագումարում արտասանած ճառը, որտեղ նա վերջնականապես դեն է նետում «դասակարգային օգուտի» «շուշկուն» և բյուրեղային փայլով ձևակերպում ձևով ազգային ու բովանդակությամբ սոցիալիստական արվեստի իր մարքսիստական ըմբռնումը, ասենք միայն, որ արդեն 20-ական թվականների առաջին տարիներին գրված նրա հոգվածներում ու մասնավորապես արտասահմանից «Վիշկա»-ի խմբագրությանը հասցեագրած նամակում⁴⁷, անդրադառնալով անցյալի ժառանգության գնահատման հարցին, նա այլևս հեռու է «ազգային մեծությունների» ժխտման ռապակական տեսակետից, հրաժարվում է դասական գրողների ներդասային պիտակավորումից, ու թեև դեռևս անցյալի ամբողջ կուլտուրան «եզիպտական արձանագրություններից սկսած մինչև ֆրանսիական իմպրեսիոնիստները», բոլորն անխտիր համարում է «ամեն մեկի դարաշրջանի տիրապետող դասակարգի հոգեբանությունը, տիրող մտայնությունը», անտեսելով ճշմարիտ արվեստի հիմնական առանձնահատկություններից մեկը՝ գաղափարական գոտեմարտը հենց «տիրող դասակարգի մտայնության» դեմ: որ ծնել է համաշխարհային գրականության ամենափայլուն նմուշները, սակայն այստեղ իսկ նա չի վարանում ընդգծել արվեստի «համամարդկային» բնույթը: Առաջ քաշելով զանազան «խզմերից» հրաժարվելու հարցը, նա պահանջում է ժամանակաշրջանի արտացոլումը ձևի ու բովանդակության մի այնպիսի միասնությամբ, ինչին հասել էին դասականները:

Ու թեև այնուհետև Չարենցը այլևս առիթ չի ունեցել մանրամասնորեն քննելու ո՛չ Թումանյանի, ո՛չ Իսահակյանի և ո՛չ Տերյանի ստեղծագործությունը, բայց այս կարևոր շրջադարձից (ինչպես և նրա գեղարվեստական ստեղծագործության զարգացման ընթացքից)

⁴⁶ Նույն տեղում (ընդգծումները հեղինակին են — Խ. Գ.):

⁴⁷ Տե՛ս «Վիշկա», Բաքու, 1925, № 1:

էրևում է, որ նա այլևս չի խրտնում սահմանագծի այն կողմում
մնացած հեղինակների «շարունակողը» լինելու հրավերից:

* * *

Ինչպես տեսնում ենք, անցյալի դասական պոեզիայի, մասնա-
վորապես Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի ստեղծագործու-
թյան զնահատման հարցում Ե. Չարենցը Երեքի դեկլարացիայից
հետո աստիճանաբար հասնում է ճիշտ հետևությունների: Չարենցի
հոգվածների համար բնութագրական են երկու հանգամանք, որ աչքի
են ընկնում, երբ դրանք համադրում ենք 20-ական թվականներին
պրոլետկուլտի ներկայացուցիչների դրած տասնյակ ու հարյուրա-
վոր հոգվածներին և դասական հեղինակների պոեզիան այս կամ
այն առիթով զնահատելու փորձերին:

Առաջինն ու հիմնականն այն է, որ Չարենցի հոգվածների
գռեհիկ սոցիոլոգիական երանգները աստիճանաբար մարող երանգ-
ներ էին, մինչդեռ պրոլետասոցիալիստի շուրջը համախմբված շատ
գրողների ու գրականագետների ելույթներում գռեհիկ սոցիոլոգիզմն
աստիճանաբար բորբոքվում էր, մոայլանալով արդեն ղուտ քաղա-
քական պիտակավորումներով: Որքան էլ զարմանալի լինի, տաս-
նամյակի վերջին, դասական ժառանգության զնահատման ու նրա
ավանդների օգտագործման հարցերը երբեմն նույնիսկ ավելի էին
խճճվում, և դա, իհարկե, ուներ իր ծանրակշիռ պատճառները:

Երկրորդ հանգամանքը, որ օրգանապես կապված է առաջինին
և, թերևս, նրա մասնավորումն է, այն է, որ Չարենցը խուսափում է
Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի ստեղծագործությունները
դիտել հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժման ֆոնի
վրա: Նա նախընտրում է հետևել դրանց սոցիոլոգիական իմաստին:
Մինչդեռ նույն ժամանակ և հետագայում ևս հայ գրաքննադատու-
թյունը հատուկ սրեց «ազգային» հարցի արտացոլումը հիշյալ
հեղինակների (և, իհարկե, մյուս դասականների) ստեղծագործու-
թյան մեջ, ու որովհետև պարտականությունը պարտավորեցնող էր,
գաղափարական պայքարը թեժ, իսկ ազգային-ազատագրական
հարցերը՝ բարդ, խճճված ժամանակի իրադրության պայմաննե-
րում, գրականագիտական ու գրաքննադատական հոգվածներում

Սուրխաթյանի համար լիրիզմը նույնիսկ որոշ իմաստով «թույլատրելի» է, միայն թե այդ լիրիզմը պետք է լինի «սոցիալական խորությամբ ապրումնակող և ոչ նեղ անձնական, որի սահմանափակ ապրումներն անընդունակ են արտահայտելու բարձրացող միլիոնավոր մասսաների հոգեկան հզոր թափը»¹⁶³։ Իսկ քանի որ «անհատական» և «հասարակական» լիրիզմի սահմանները ղժվար էր որոշել, քանի որ Սուրխաթյանի նման մտածողների ենթագիտակցությամբ մեջ միշտ էլ եղել է րմբոստությունը «ամենանեղ», «ամենաանձնական» լիրիզմը հասարակական կեցությամբ չպայմանավորելու դեմ, քանի որ «մարդը հասարակական կենդանի է» և նրա տմեկախեամբ ապրումներն իսկ, անհատական լինելով, հասարակական տատառ ունեն, և ղժվար է դրանց էսթետիկական ու սոցիոլոգիական «համարժեքը» գտնելը, Սուրխաթյանն աշխատում է իրեն ու Բակունցին սահմանադատել լիրիզմից։

«Ակսելը պատմող է և ոչ թե ատրլեկաիվ ապրումները, զգացմունքները երգող։ Նա լիրիկ չէ, ո՛չ հին, ո՛չ նախ իմաստով։ Անպայման էպիկ է, բայց լիրիզմով խառն։ Լիրիզմը լիրիզմ է, որքան էլ նա լայն սոցիալական լինի, որովհետև սոցիալականը բեկվում ու արտահայտվում է քնարերգուի անհատականության մեջ և նրա միջոցով»¹⁶⁴։

Եվ այստեղից սկսվում է երկերի գնահատման բռնադրուսը։ «Միմածորը», «Միրհամը», «Սարուն» և մի շարք այլ պատմվածքներ ուղղակի կարող էին չափականի վերածվել որոշ հապավումներով։ Բայց դա դարձյալ էպիկական կլիներ և ոչ լիրիկական»¹⁶⁵։ «Այն տեղերում, ուր պատմողի լիրիզմը թափ է առնում, սլաակները նոսրանում են, թեթևորեն շղարշվում սոմանաիկ մշուշով»¹⁶⁶։

Այս հայտարարությունը չի հիմնավորվում սրեկ փաստարկով, ավելին, Սուրխաթյանը շատ լավ է նկատում Բակունցի ներքին թախիծը և լիրիկականությունը անգամ բնության սքանչելի նկարագրություններում, ու նրա մեջբերած հատվածներն ավելի շատ ժխտում, քան ապացուցում են նրա հայտարարությունը։

163 Ը. Սուրխաթյան, Հեռհեռամերձյան հայ գրականություն, էջ 192։

164 Նույն տեղում։

165 Նույն տեղում, էջ 193։

166 Նույն տեղում։

Քսանական թվականներին, մասնավորապես տասնամյակի առաջին տարիներին, ամենևին էլ միտադր չէր պրոլետարականության հոսանքը: Բացի Հայաստանից, Միության տարբեր կուլտուրական կենտրոններում՝ Թիֆլիսում, Մոսկվայում, Բաքվում, ստեղծվել էին պրոլետարական խմբակցություններ իրենց պարբերականներով՝ «Մուրճ», ապա «Գրական դիրքերում» (Երևան), «Դարբնոց» (Թիֆլիս), «Քուրա» (Մոսկվա) և այլն: Արդեն տասնամյակի կեսին Լենինականում ձևավորվեց «Նոյեմբեր» գրական խմբակը, որի մեջ մտան Չարենցը, Մահարին, Արմենը: Բոլոր այս խմբակցությունները հանդես էին գալիս պրոլետարական արվեստի անունից և պայքարում էին հանուն բնդհանուր ճանաչման, հանուն հեղեմոնիայի՝ պրոլետարական գրականության մեջ (այս հեղեմոնիան չպետք է շփոթել բնդհանրապես պրոլետարականության հեղեմոնիայի հարցի հետ, մի բան, որ ավելի ուշ տարիների պայքարի առարկան էր, պայքար՝ ուղղված «սպեցների», այսպես կոչված՝ ուղեկիցների դեմ):

Միշտ չէր, որ ներխմբակային բանակալիք մնում էր գրական հարցերի շրջանակներում, առաջնության գափախները հանգիստ չէին տալիս պրոլետարական խմբակցություններին: «Քուրան», օրինակ, որ ձևված էր ռուսական «КУЗНИЦА»-ի վրա, հավակնություն ուներ իրեն կենտրոնի օղակը և պրոլետարականության օրրանը համարելու: «Քուրա»-ի շուրջը համախմբված մարդիկ՝ Գ. Հակոնի, Ա. Արշարունի և ուրիշների, մեծ առավելություն էին համարում իրենց գործելավայրը: Նրանք ոչ թե «գյուղացիական» Հայաստանի, այլ պրոլետարական Մոսկվայի գրողներ էին, իրենց կարծիքով կապված բուն բանվորական մասսաներին: Այդ պատճառով նրանք անհաշտ էին Հայաստանում գործող պրոլետարական խմբակների հետ, մասնավորապես Չարենցի և նրա համախոհների: Նրանց դեմ գրական (և ոչ միայն գրական) պայքար էին մղում հանդեսի բոլոր այն էջերում, որտեղ չէին գրադրված սեփական անարվեստ ոտանավորներով ու դրանց մասին գրված սեփական գրախոսություններով: Անհաշտ էին դիրքականները (նախկին մուրճականները) Նոյեմբեր խմբակցության գրողների հետ և դա, նույնիսկ, այն ժամանակ, երբ արդեն պաշտոնապես տեղի էր ունեցել Պրոլետատոցիացիայի և

Երկրորդ ուշագրավ մոմենտը գրախոսի անակնկալ միամիտ խոստովանությունն է, նա չգիտե, թե «ինչ աղբյուրների ունի Թումանյանի մեկուսացումը մարդկային աշխարհից»։ Այսինքն, նա չի փորձում մեկնաբանել բանաստեղծի աշխարհայացքը։ Նեղ է նրա հասկացողությունը նույնիսկ սոցիոլոգիական հարցերը քննարկելիս։ Որ այդ այդպես է, երևում է նաև Տերյանի ստեղծագործությունը բնութագրելու փորձի մեջ, որտեղ բանաստեղծի թախիծը կապվում է սոսկ տնձնական հանգամանքների հետ։

«Մեր օրերի հայ գրականության ամենամեծ գեղագետին վիճակվեց յուր կյանքի անժամանակ արևմուտքին թեքվել կյանքից և աշնան տերևի պես երերալ վերահաս մահվան տագնապի առաջ ու լալ յուր «բախտը» և սերը մաշող անկողնում...

Երկեր, որոնք մի ժամանակ հուզել են ընթերցասեր հասարակության, բաց արել գրական մի ամբողջ շկուա, իսկ այժմ մեր պայքարի օրերին արդեն կորցրել են իրենց կարևորությունը»⁵¹։

Գրախոսության մեջ հետաքրքիր է նաև արվեստի ուտիլիտարիզմի «Ֆաբուն» պահանջը, որ նկատում ենք ժամանակի գրեթե բոլոր գրաքննադատական հոդվածներում։ Ծթե Ցոլակ Խանդավյանն առաջարկում է Թումանյանի «Գիքորը» կարգալ մանուկներին՝ նրանց սոցիալիզմի զինվորներ դարձնելու համար⁵², ապա Ա. Նուրեկը նույն ուտիլիտարիզմի դիրքերից մերժում է Տերյանի ու Թումանյանի պոեզիան, որոնք արդեն իբր կորցրել են իրենց կարևորությունը։

Այս գրախոսությունը մուրճականների առաջին խոսքն էր Թումանյանի մասին, մեծ գրողի մահից հետո։ Պոետի մահը չի փրկել նրան գոհճիկ սոցիոլոգիական հարձակումներից, թեև «Մուրճ»-ի հարձակումները չի կարելի դիտել որպես մուրճականների պարզ թշնամանքը մեծ գրողի հանդեպ։ Նույն համարում տպագրված մահախոսականն ապացուցում է, որ Ե. Չարենցի նման, «Մուրճ»-ի շուրջը համախմբված երիտասարդ գրողները ևս իրենց սրտերի թանկագին զգացումներն են զոհում հանուն ավելի բարձր գաղափարի։ Այս մահախոսականում մի կողմից գնահատվում է Թումանյանի

⁵¹ «Մուրճ», 1923, № 4, էջ 32։

⁵² Տե՛ս «Նորք», 1925, № 5—6։

ստեղծագործութիւնը, որպէս «Հայ գյուղական աշխարհի՝ գյուղացու կենցաղի, խոհերի, նրա բարքերի, նիստ ու կացի, լեզենդների, իգիթների, հերոսների տաղանդավոր ստեղծագործողի»⁵³ վաստակ, մուրճականները պնդում են, թէ. «Թումանյանի գրչի տակ էպիկական գունդութեամբ ու շափաղանցութեաննրի վիթխարի պատկերացումներով արտահայտվում է Հայ գյուղական աշխարհն իր բոլոր կողմերով, վերին աստիճանի անմիջական, անկեղծ զգացումներով ու հարազատորեն պատկերացրած նկարագրութեաննրով»⁵⁴: Մյուս կողմից ժխտվում է Թումանյանի ստեղծագործութեան արժեքը գալիք սերունդների համար դարձյալ միամիտ ուտիլիտարիզմի դիրքերից:

Ինչպէս տեսանք, Ե. Զարենցը հասավ անցյալի արվեստի քնահատման ճիշտ ելակետի, արվեստի պատմականութեան սկզբունքից ելնելով, նա պնդում էր, որ պատմական ժամանակաշրջանի անցումը ոչ թէ թուլացնում, այլ, ընդհակառակը, ուժեղացնում է այդ ժամանակաշրջանն արտացոլող արվեստի ներգործութեանը: Մինչդեռ «Մուրճ»-ի հիշյալ մահախոսականում կադրում ենք ճիշտ հակառակը.

«Որքան սերունդները հեռանան նորա ստեղծագործութեան բնագավառից, հակառակ Դ. Անանունի կոահումների, այնքան Թումանյանը լինելով ժողովրդական ստեղծագործութեան մեծ պատկերազրույր, բանահավաքն ու բանահյուսը, նրա ներկայացրած միջավայրը և շոշափած խնդիրները պիտի զրկվեն գեղարվեստական արժեքներից, որովհետեւ չեն կարող գեղարվեստական լինել մի սոցիալ-տնտեսական միջավայրի միջուկն ու բովանդակութեանը կադմոլ հասարակական «այրող» խնդիրները և սոցիալական արժեքները՝ մի այնպիսի դարաշրջանում, երբ չկա այդ ժամանակվա, անցյալի կամ նույն այդ պատմական նշանակութեան առած հասարակական միջավայրի և ոչ մի հիմունք, գեղարվեստականութեան հիմունքը չի կադմում պատմութեանը, անցյալ բնույթ կրող երեւոյթները, որոնք ապրող սերնդին չեն տալիս թափ, նյութ չեն տալիս նորահոգուն իր պայմանների մեջ և հեռու են ընկնում ժամանակակից բախումների սոցիալական արժեքներից»⁵⁵:

⁵³ «Մուրճ», 1923, № 4, էջ 33:

⁵⁴ Նույն տեղում:

⁵⁵ Նույն տեղում:

Այսինքն, բանն ամենևին էլ Թումանյանի ստեղծագործությունը չէ, դրա նկատմամբ մուրճականները իրենց անկեղծ կարծիքը չեն կարողացել թաքցնել մահախոսականի առաջին մասում: Երկրորդ մասի այս հախուռն ժխտման աղբյուրը նույն բողոքնովյան մեխանիստական ձևակերպումն է, թե աբվեստը «ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ որոշ դասակարգի կենսատրամադրությունները և գեղեցկի ըմբռնումը կազմակերպելու միջոց»: Ձևակերպում, որ պրոլետարիատն ընդունեց, որպես «մաքուր մարքսիստական» սկզբունք և որը ժամանակին ճկեց նաև Չարենցի նման տաղանդավոր մարդուն:

Իսկ եթե արվեստը հիրավի միայն «որոշ դասակարգի կենսատրամադրությունները և գեղեցկի ըմբռնումը կազմակերպելու միջոց է», ապա անցյալի արվեստի ամեն մի կոթող քննելիս պարտ է ճշտել, թե ո՞ր դասակարգի կենսատրամադրությանն ու գեղեցկի ըմբռնումի կազմակերպմանն է ուղղված այն: Այստեղից էլ պիտակավորումը՝ նեղ իմաստով հայկական մանրրուքուական արվեստ, բուրժուական արվեստ, հետո նաև՝ ազգայնական, նացիոնալիստական, որովհետև հայ բուրժուազիան (գոհհիկ սոցիոլոգներն ուրիշ կերպ չէին պատկերացնում) իր զարգացման բոլոր էտապներում հետադիմական ուժ էր և համարում նացիոնալիզմին:

Այլևս 1923 թվականը չէր, արդեն 1925 թվականն էր կիսվում, արդեն Ե. Չարենցը հրաժարվել էր (կամ, համենայն դեպս, շատ էր հեռացել) Երբրի գեկլարացիայի և «Զորորդ աստիճանի հոտենտոտը» հոգվածի սկզբունքներից՝ անցյալի պոեզիան գնահատելու հարցում, երբ գեկլարացիան ստորագրած երրորդ բանաստեղծը՝ Գ. Աբովը, «Անցյալն ու ներկան» հոգվածում, որտեղ, ի դեպ, խոսքը Գ. Սարյանի, Մ. Արմենի, Սարմենի և ուրիշների՝ Շիր-կանալին նվիրված, բանաստեղծական երկերի մասին է, նացիոնալիստական է հռչակում սահմանադժից այն կողմ մնացած ամբողջ պոեզիան:

«Երբ հետագարձ հայացք ձգենք դեպ Հայաստանի մոտավոր անցյալն ու նրա բանաստեղծությունը, կտեսնենք, որ այդ արյունոտ անցյալը ճշտորեն անդրադառնում է մեր երեկվա բանաստեղծության մեջ:

Հեյ ջան, հայրենիք, որքան սիրուն ես,
Սարերդ կորած երկնի մովի մեջ...

Հիացմունքով բացականչում էր Ավ. Խաչակյանը և ցավում, որ այդ «սիրուն հայրենիքի» որդիները դատարգյուն են:

Այսպիսի նուրբ ու աննկատելի ճանապարհով էր կազմակերպվում «հայրենիքի ազատագրման», ծովից ծով Հայաստան ունենալու մտայնությունը:

Ռաֆայել Պատկանյանին հատուկ ռազմական արամադրություններ մի ավելի նուրբ ու քողարկված ձևն էր սա, որ մասսաների գիտակցությունը հրահրում էր «հոտած» «թուրք կամ պարսիկի» դեմ, և, երբեմն, անհաջողության ու հուսահատ վայրկյաններին բացականչում Հովհ. Թումանյանի բերանով.

Հայոց վիշտը անհուն մի ծով—

Խավար մի ծով ահագին.

Էդ սև ծովում տառապելով՝

Կող է տալիս իմ հոգին...»⁵⁶

Գ. Աբովի հիշյալ գնահատականը նույնպես մեկ անհատ գրաքննադատի տեսակետ չէ: Անցյալի գրական արժեքներն անմիջականորեն քաղաքական անցուղարձերի հետ կապելու և դրանք որպես ժամանակին իշխող բուրժուական մտայնության սոսկ զեղարվեստական արտացոլումը դիտելու տենդենցը ավելի մոդալիկ դարձավ տասնամյակի երկրորդ կեսին, մասնավորապես, երբ Հայաստանում ծնվեց ուսական «На посту» («На литературном посту») ժուռնալի երկվորյակը՝ «Գրական դիրքերում» ամսապիքը: Այս հանդեսի շուրջը համախմբվել էին երբեմնի մուրճականները և պրոլետասոցիալիստի գործիչները, որոնց մեջ գրաքննադատական հարցերով ավելի շատ զբաղվում էին բանաստեղծական գործունեությունից հրաժարված Գուրգեն Վանանդեցին և Նորայր Դաբաղյանը:

Ինչպես «На посту» ժուռնալին, այնպես էլ «Գրական դիրքերում»-ին ավելի շատ զբաղեցնում է պրոլետարական գրականության հնարավորության հարցը, այսպես կոչված, «անցման» էտապում: Այս խնդրում կռվելով վորոնսկիական տեսակետի դեմ, Դաբաղյանը, Վանանդեցին և մյուսները տեսականորեն ճիշտ հայե-

⁵⁶ Գ. Աբովի հոդվածը տպագրված է «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1925 թ. հունիսի 21-ի № 140-ում:

ցաղիտի վրա են՝ պնդելով, թե նույնիսկ Հայաստանի նման արդյունաբերական առումով հետամնաց երկրում պրոլետարական գրականությունը ունի զարգացման հեռանկարներ: Սակայն իրենց այս պնդումը դիրքականները զուգորդում են անցյալի գրականության գրեթե լիակատար ժխտմանը, ընդ որում, այդ ժխտումը այլևս զուտ բաղադրական արմատներ ունի: Դիրքականների համար նացիոնալիստական է ոչ միայն դասական գրականությունը, այլև դրա արժեքների գնահատության փորձը: Այսպես, «Գրական դիրքերում» հանդեսի 1927 թ. համարներից մեկում Գուրգեն Վանանդեցին տպագրել է «Ազգային խանձարուրի և պրոլետարական գրողակի միջև» հոդվածը («Ընկ. Սուրխաթյանի գրական հոդվածների առթիվ»), որտեղ նացիոնալիստական է հռչակում դասական գրականությունն ամբողջապես, միանգամից նաև Զարենցի, Մահարու, Բակունցի գրական արտադրանքը, այլև Սուրխաթյանի գրաքննադատական հոդվածները: Վանանդեցին, նույնիսկ, ամբողջ չորս տարի ետ է գնում, անդրադառնում «Մուրճ» ամսագրի շորթորդ համարի մասին Սուրխաթյանի գրած գրախոսականին («Նոր աշխարհ», № 3), ապացուցելու համար, որ Սուրխաթյանը «Մուրճ»-ում տպագրված նյութերից դիտավորյալ բարձրացնում է այնպիսիները, որոնք հիշեցնում են անցյալի, ուրեմն և նացիոնալիստական գրականությունը:

Նրա քննադատական տենդենցիան հակված է եղել ազգային գրողների կողմը: Մենշևիկյան սովորությամբ այդ բանը նա արել է երկդիմորեն. իր գուրգուրանքը դեպի այդ գրողները նա զարգարել է հեղափոխական ծաղիկներով: Նա ներբողել և ջատագովել է իր հոգեբանությամբ ազգային պոետ Տերյանին, որին համարել է հայ հասարակության երգիչ, առանց ցույց տալու նրա դասակարգային դեմքը: Սխմանթյոյի մասին նա խոսել է այսպիսի լեզվով. «Իր ժողովրդի անպատմելի տառապանքն է ծնել բանաստեղծին և այդ տառապանքիցն է, որ հյուսել է իր արյան երգերը, պարուրելով նրանց ցասման, ըմբոստացման, վրեժի և խորին զայրույթի վառ զգացումներով»: Եվ այսպես անվերջ փրուն խոսքեր: Նույն գուրգուրանքով նա խոսում է Բաֆուլ մասին («Զիթենի», 1915)»⁵⁷:

Բայց, այնուամենայնիվ, ժամանակներն այլ էին, արդեն 1925 թվականին հրատարակվել էր «Կուսակցության գիծը գրականության

⁵⁷ «Գրական դիրքերում», 1927, № 5, էջ 70:

ասպարեզում» որոշումը, որ հռչակում էր պրոլետարական գրականության դարգացումը գրական խմբավորումների ազատ մրցության պայմաններում, խնամք ու հոգատարություն պահանջում այսպես կոչված «ուղեկիցների» նկատմամբ, մերժում գրական պայքարի կոպիտ սոցիոլոգիական տեղեկեցները: Այս պայմաններում «Գրական դիրքերում» հանդեսի շուրջը համախմբված գործիչները պարտավոր էին ավելի մեկին արտահայտել իրենց կարծիքներն անցյալի գրականության արժեքների մասին: Նրանք արդեն դիտեին, որ այդ գրականության մերկապարանոց ու հախուռն ժխտումը կտրում հանում է հողը հենց այն գրականության (պրոլետարական գրականության) ոտքերի տակից, որի անկեղծ նախանձախնդիրներն էին իրենք: Ինչ-որ բան պետք էր ընդունել, անցյալի արվեստի ինչ-որ մանրամասներ, զոհն «ոչ զսղափարական» առանձնահատկությունները, զոհն դասական գրողների վարպետությունը ձևի բնագավառում: Բայց նրանց շրջանում սխրագործություն էր համարվում որքան կարելի է ավելի քիչն ընդունելու կոմսնապարծակաւն տեղեկեցը, ձևականորեն տաղանդավոր հռչակելով Թումանյանին, Իսահակյանին, Տերյանին, գիրքականները փաստորեն նրանց ստեղծագործության մեջ այնքան քիչ լուսավոր ու պիտանի դժեք էին տեսնում և այնքան խիստ ու կատեգորիկ էին «բնութագրում» նրանց կարծեցյալ «մեղքերը», որ հիշյալ բանաստեղծների ստեղծագործությունը փաստորեն դատապարտվում էր, դառնում մոռացության արժանի:

Այսպիսի գրաքննադատության տիպական օրինակ է Ն. Դաբաղյանի «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքի մասին» հոդվածը, որ ամսագիրը տպագրել է որպես իր կողմից ընդունված թեզեր⁵⁸: Այս «թեզերում» կարծես ի մի է հավաքված այն բոլորը, ինչ գոհհիկ սոցիոլոգիզմի դիրքերից ասված է եղել Թումանյանի և առհասարակ մեր դասական գրականության մասին:

Ի՞նչ է մնում Թումանյանից:

Հոգվածագիրք չի կարող չտեսնել Թումանյանի արվեստը, ավելի ճիշտ՝ գեղարվեստական հնարանքների մեջ բանաստեղծի վարպետությունը: Թումանյանի առավելություններից մեկն է հա-

⁵⁸ «Գրական դիրքերում», 1929, № 3:

մարվում այն, որ նրա նկարագրած գյուղը շերտավորված է և բանաստեղծի համակրանքը կուլակի, ինչպես նաև «բուրժուական քաղաքի և առևտրական կապիտալի» կողմը չէ:

Հոգվածագիրը հարեանցի հիշատակում է Թումանյանի քաղաքացիական դործունեությունը: Այդ դործունեությունը զարմացնում է նրան, դա նրա կարծիքով հակասական է, քանի որ «Ծնթակա լինելով աղզայնական գաղափարախոսությունը, միևնույն ժամանակ նա Անդրկովկասում հանդես է եկել ազգերի համերաշխության քարոզով»⁵⁹:

Ահա բոլորը:

Իսկ ո՞րն է Թումանյանի ստեղծագործության էությունը:

Հոգվածագիրն սկսում է նրա նախորդներից:

«Մեղանում արդեն առաջացել էր բուրժուական գրականությունը, որի ցայտուն արտահայտիչները հանդիսացել էին Գամառ Քաթիպան ու Բաֆֆին, որոնք հանդես էին գալիս որպես ռազմական նացիոնալիզմի արտահայտիչներ»⁶⁰:

Ապա.

«Բուրժուական գրականությանը զուգընթաց գրական ասպարեզ էին մտել նաև մի շարք գրողներ՝ Մատուրյան, Թումանյան, Ավետիք Իսահակյան, որոնք պոեզիայի ասպարեզում արտահայտում էին մանր բուրժուազիայի տարբեր շերտերի տրամադրությունները»⁶¹:

Թվում է լույսի ճառագայթ խավարի թագավորության ժնջ: Թվում է գրողների այս «դասակարգային» շերտավորումը Թումանյանին պետք է փրկի «նացիոնալիստ» որակումից: Սակայն հոգվածագիրն շտապում է ցրել կասկածը: Դրա համար նա նույնիսկ արտապատմական, նոր կատեգորիա է հնարում: Խոշոր բուրժուազիայի գաղափարախոսները (Պատկանյան, Բաֆֆի) նրա համար մարտական, ակտիվ նացիոնալիզմի կրողներն են, մանր բուրժուազիայի գաղափարախոսները (Մատուրյան, Իսահակյան, Թումանյան) չեն կարող նացիոնալիստ չլինել, նրանք էլ «պասսիվ» նացիոնալիզմի մունեակներն են:

⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 39:

⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 38:

⁶¹ Նույն տեղում:

«Նացիոնալիզմն իր ցայտուն արտահայտությունն է գտել Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության մեջ, սակայն այդ նացիոնալիզմը համեմատելով Ռաֆայել Պատկանյանի, Բաֆֆու մարտական նացիոնալիզմի հետ, կարելի է որակել որպես «պասսիվ» նացիոնալիզմ»⁶²։

Եվ ահա այդ «պասսիվ» նացիոնալիզմի արտահայտություններն են Թումանյանի «Տրամության սաղմոսներից», «Հայոց լեռներում», «Մեր նախորդներին», «Հայոց վիշտը», «Լուսավորչի կանթեղը», «Հայ ուխտավոր» և ուրիշ շատ ու շատ բանաստեղծություններ։ Մնացածը նահապետական անցյալի իդեալականացում է (ինչպես, օրինակ, «Երկաթուղին» պատմվածքը) կամ պացիֆիզմի արտահայտություն («Մի կաթիլ մեղրը», «Սասունցի Դավիթ»)։

Բայց վերը հիշատակված «պասսիվ» նացիոնալիզմը կարող է մեզմ հնչել, հանկարծ ընթերցողն այն տպավորությունը չստանա, թե դա մարտական նացիոնալիզմի ավելի «անվտանգ» տեսակն է, ուրեմն և ավելի հանդուրժելի։ Հոգվածագիրն շտապում է զգուշացնել զրանից.

«Շեշտելով բուրժուական նացիոնալիզմի ազդեցության, մանրբուրժուական «պասսիվ» անդրադարձման մասին, անհրաժեշտ է ընդգծել, որ ինչպես մարտական, նույնպես և մանրբուրժուական «պասսիվ» (հետաքրքիր է, որ հոգվածագիրն ամենուրեք պասսիվ բառն առնում է շակերտների մեջ — Խ. Գ.) նացիոնալիզմը մեր կողմից ամբողջովին ժխտվում է, անընդունելի է և ինտերնացիոնալիզմի արտահայտիչը հանդիսացող նոր դասակարգը անխնա պայքարում է նացիոնալիզմի բոլոր արտահայտությունների դեմ»⁶³։

Այսպես, գնալով դրաքննադատության համար կարևոր է դառնում Թումանյանի և մյուս դասականների ստեղծագործության դասակարգումը։ Գրականության պատմաբաններից ու դրաքննադատներից յուրաքանչյուրն աշխատում է «զտել» անցյալի ժառանգությունը նոր ժամանակների համար «անպետք» կամ «վտանգավոր» երկերից և, որքան էլ դա զարմանալի լինի, «զտման» պրոցեսին մասնակցում են նաև ոչ-երիտասարդ գործիչները, այդ թվում

⁶² Նույն տեղում, էջ 39։

⁶³ Նույն տեղում։

մի փոքր նահանջ է կատարում, ըստ երևույթին դիրքականների խիստ կշտամբանքներից վախեցած, Հ. Սուրխաթյանը: Խոսելով անցյալի գրականության :մասին, 1927 թ. նոյեմբերին գրված մի հոդվածում Սուրխաթյանն ասում է.

«Գոյություն ունեւ միայն նացիոնալիստական մոտիվների ականջ խլացնող թմբկահարութուն: Հայ բուրժուազիայի և նրա ռազմական կուսակցության սրտագին բարեկամութունը ցարի կառավարության հետ տաճկահայ խնդրում՝ նացիոնալիստական մի շտեմոված ուգար էր ստեղծել խաբված մասսաների մեջ և հայ նացիոնալիզմի պաշտոնական քերթողները օրնիրուն զբաղված էին դաշնակ կամավորութւան գովքն անելով: Նորից կենդանացել էին անասնական շովինիզմի «արյան ձայները», աղգայնական կռիւներին ու կոտորածներին արձագանքող մարտական հնչունները, որոնք նոր սնունդ ու ոգևորութուն էին ստանում նացիոնալիզմի թունավոր մթնոլորտում»⁶⁴:

1929 թվականին Հ. Թումանյանի ծննդյան վաթսունամյակի կապակցությամբ Պողոս Մակինցյանը հանդես է եկել երկու հոդվածով, որոնցից մեկը տպագրված է «Նոր ուղի» հանդեսում, մյուսը՝ «Խորհրդային Հայաստան» թերթում: Նկատի ունենալով Մակինցյանի ընդհանուր գրականադիտական կուլտուրան, թեկուզ Վ. Տերյանի պոեզիայի այնքան խոր իմացութունը, ընթերցողն իրավունք ուներ նրանից պահանջելու Թումանյանի ստեղծագործության գեղագիտական խոր վերլուծություն, թող որ այդ վերլուծության մեջ նույնիսկ տուրջ լինեւ ժամանակի գեհիկ սոցիոլոգիզմին: Սակայն, տարաբախտաբար, Պ. Մակինցյանի հոդվածները չեն փայլում ո՛չ գեղագիտական վերլուծումների խորությամբ և ո՛չ էլ գնահատումների «մեղմությամբ»: Ընդհակառակը, այս հոդվածներում, ինչպես ասում են, Պ. Մակինցյանն ավելի կաթոլիկ է, քան Հռոմի պապը: «Զաման» ու պիտակավորման գործում նա առաջ է անցնում նույնիսկ Ն. Դաբաղյանից: Վերջինս Թումանյանին համարելով մանրբուրժուական «պասսիվ» նացիոնալիզմի գաղափարախոսը, համեմայն դեպս, զգուշանում էր ճշտել նրա կուսակցականությունը: Պ. Մակինցյանն «անցնում է Ռուբիկոնը», նա Թումանյանին կա-

⁶⁴ Հ. Սուրխաթյան, Խորհրդային Հայաստանի գրականություն, «Պրոլետար», 1927, № 19:

պում է դաշնակցության հետ, հայտարարելով. «Եթե նա պաշտոնական դաշնակցական չէ, ապա անպայման մերձկուսակցական մարդ է»⁶⁵։ Մի ուրիշ տեղ բերելով Թումանյանի հայտնի քառյակը («Երկու դարի արանքում...»), նրան հայտարարում է անարխիստ.

«Քաղաքական տեսակետից նա ոչ որինն է։ Թումանյանը լոյսը բաղաբացի է եղել և հին ռեժիմի, և խորհրդային իշխանության օրոք։ Այս ինքնորոշումը նույնքան ճիշտ է, որքան աջող... Այնուամենայնիվ նրա համակրանքը ոչ ցարի կողմն է, ոչ «ընկերի»։ Նա անիշխանական էր։ Իր քաղաքական այդ դավանանքը նա երբեք չի արտահայտել որպես բաղաբացի, բայց դրսևորել է որպես արվեստագետ»⁶⁶։

Ահա այս «կուսակցական» դիրքերից էլ հենց նա անցնում է Թումանյանի ստեղծագործության «դամանը»։

«Մեզ մնում է զտել նրա ստեղծագործությունը խորթ տարրերից և մոտիվներից,— գրում է նա և տեղն ու տեղը ընդունում, որ այդ զտումից հետո,— շատ քիչ բան կմնա նրա քնարերգությունից, որ արգեն մեր պոետի ուժեղ կողմը չէ։ Դաշնակցականների գրական աղբատիկ գանձարանը նետելով նրա թախիժը, որի արմատները ծլում են «հայոց վշտից», քաղբենի փիլիսոփայությունը, որ տանում է նրան «դեպի անհունը», նրա արևելյան հոռետեսությունը ու դատողությունները աշխարհի ունայնության մասին. «Գութանի երգը». մեզ կհամակի պոետի վիշտը հին կարգերի անարդարությունից.— Հացս նախատինք եղավ օտարի։ Վերջապես մերը կմնա մեր երկրի բնության սքանչելի նկարագրությունը։ Լեզենդներից մենք կհրաժարվենք— «Լուսավորչի կանթեղից», «Աղավնու վանքից», մնացածը ամբողջովին մեր մանուկ սեռնդի սեփականությունն է։ Ռոստոմի պատվերով գրած «Հին կռիվն» ու «Լեռներումը» դաշնակցական տղերանց նվիրելով, մնացածը կպահենք, որպես հին գյուղի հին սովորույթների, հին նիստ ու կացի, հին հասկացողությունների, մի խոսքով անհայտացող «հայ շենի» մեր գյուղացիության երեկի տխուր պատմություն։ Պոետի պատմվածքներից «Գիքորն» ու «Քարաբաղնիսն» են ընդու-

⁶⁵ «Նոր ուղի», 1929, № 2—3, էջ 199։

⁶⁶ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 42։

նելի մեզ համար: Վերջապես դուցազներգութիւնն ու հեքիաթը մենք կորդեգրենք, որպէս առավել հին, թանգարանային կենցաղի մարմնացում, ինչպէս Եղիականն (Իլիականը—Խ. Գ.) ու Անդերսենի հեքիաթները—իբրև ժողովրդական ստեղծագործութիւն, ժողովրդական բանահյուսութիւն, որ անցնելով Թումանյանի ստեղծագործութիւն բովից—այնքան գեղեցկացել ու ազնւացել են, եթէ չհաշվենք մեր պոետի ժողովրդական երկերը, որ պարզապէս սրբագրված կտորներ են ժողովրդական բանահյուսութիւնից, մենք սպառած կլինենք Թումանյանի ինքնուրույն գործերի վերաքննութիւնը:

Այս զտումից հետո մենք ամենայն իրավամբ Թումանյանին: կարող ենք մերը համարել»⁶⁷:

Մի պահ մոռանանք, թէ ինչ է կորչում Թումանյանից գրաքննադատի «զտիչ մեքենայի» անիւլների տակ: Նույնիսկ այն, ինչ փրկվում է, փաստորեն փրկվում է ոչ իր գեղագիտական արժեքի, այլ եթէ կարելի է ասել՝ իր երկրորդական արժեքների համար: Հեքիաթներն, օրինակ, Մակինցյանը ներողամտորեն չի զտում միայն «որպէս առավել հին, թանգարանային կենցաղի մարմնացում», այսինքն՝ գրականագետն այստեղ չի կարողանում խորանալ հեքիաթի ժանրի հասարակական ու գեղագիտական արժեքի մեջ, չի ըմբռնում հեքիաթային սիմվոլների մեջ ժամանակի կարևոր սոցիալական-հասարակական պրոբլեմների խտացումը Անդերսենի ու Թումանյանի երկերում, ինչպէս և հունական էպոսի մեջ: Մինչդեռ ինքը՝ Թումանյանը, դեռ 1922 թվականին, նույն Պ. Մակինցյանին (որն այն ժամանակ Հայօքիտանի լուսավորութեան ժողկոմն էր) ուղղված մի նամակում տվել է հարցին գեղագիտորեն ճիշտ մոտենալու բանալին, հեքիաթը գրել է Թումանյանը, «դա գրականութեան մեջ ամենաբարձր արտահայտութիւնն է, ուր ամբողջովին հավիտենական սիմվոլներ են»⁶⁸:

Մնում է անհասկանալի, թէ Թումանյանի ողջ արձակից գրաքննադատն էլ ինչու է առանձնացնում «Գիբորն» ու «Նեսոյի քարաղնիսը», էլ ինչի՞ համար է գնահատում ու հանձնարարում գոնէ դրանք, եթէ նույն հոգվածում պնդելու է, թէ Թումանյանն անճարակ է կերպավորման արվեստում.

⁶⁷ «Նոր ուղի», 1929, № 2—3, էջ 205—206:

⁶⁸ Հովհաննէս Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1945, էջ 472:

«Մարդը Թումանյանին չի աջողվել: Նա չի ունեցել ստեղծագործական երեւակայություն, անհատական բնավորություններ կառուցելու, անհատի հոգեբանական ներաշխարհը թափանցելու»⁶⁹:

Ձմռանալով նույնիսկ պոետի անմեղ փառասիրությունը, նա այդ ևս դարձնում է թիրախ սոցիոլոգիական կշտամբանքի համար.

«Հայ բուրժուազիայի թռչակավոր Թումանյանը շրջապատված բուրժուական հասարակությամբ, ունենալով «ընդամին հակում» դեպի բուրժուական մտայնությունը, իբրև «իշխանադուն», իր հրապարակախոսության մեջ այդ իմաստով ունի արած բազմաթիվ հայտարարություններ»⁷⁰:

Թվում է, հոգվածագիրը հանկարծ նկատում է, թե ինչ ավերածություններ է գործել, իր «զտիչ մեքենան» և պոետի վարկը փոքր-ինչ բարձրացնելու համար շեշտում է երկու բան: Առաջինը նրա հասարակական գործունեությունն է հայ-թուրքական ընդհարումների ժամանակ, որ «երախտագիտական զգացումով հիշում է հոռու ազգաբնակչությունը, մանավանդ թուրք հատվածը»⁷¹: Այստեղ նա չի նկատում այն հակասությունը, որ կա Թումանյանին դաշնակցությանը հանձնելու իր միտումի և այս փաստի միջև: Երկրորդը Թումանյանի լեզվաշինարարությունն է: Այս կապակցությամբ, կրկին ինքն իրեն հակասելով, նա, համենայն դեպս, Թումանյանի ստեղծագործության հմայքը տեսնում է ժողովրդայնության մեջ, թեև այդ ճշմարտությունն ասելու համար ամբողջովին ժխտում է մինչթումանյանական դրականության ժողովրդայնությունը.

«Մտաբերենք մեր դրական լեզվի երիտասարդությունը: Հիշենք նրա մանկությունը մեր ավագ բանաստեղծների բերանում, հիշատակենք նրանց հողից կտրված լինելը: Նրանք գործել ու ստեղծագործել են Դորպատում, Մոսկվայում, Պետերբուրգում: Աշտարակցի Շահադիդը Մոսկվայում երգում է Աշտարակի գինին, բայց այդ գինին, ըստ պոետի, Աշտարակի օրիորդներն են պատրաստում

⁶⁹ «Նոր ուղի», 1929, № 2—3, էջ 203:

⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 196:

⁷¹ Նույն տեղում, էջ 199:

իրենց նազուկ մատներով և ոչ թե Աշտարակի ալգեսպանները ճգմում
իրենց կոշտ ու կոպիտ ոտներով: Այստեղից հասկանալի կդառնա,
թե ինչու Պուշկինի և Լերմոնտովի ժողովրդական լինելը (народ-
ности) ավելի հարադատ է Թումանյանին, քան Պատկանյանի ու
Շահազիզի բնարը: Այստեղից ըմբռնելի կդառնա այն անօրինակ
ժողովրդականությունն ու համայքը, որ ձեռք է բերել մեր պոետն իր
արվեստով»⁷²:

Պ. Մակինցյանի, զուգահեռաբար գրված, երկու հոգվածները
բոլոր հարցերում ձայնակցում են միմյանց, բայց «Խորհրդային
Հայաստան»-ում տպագրվածն ավելի մերկապարանոց է իր գնա-
հատումներում: Այստեղ զրաքննադատն ավելի համարձակ է բացում
խաղաբարտերը: Նա կրկնում է նախաթումանյանական պոեզիայի
հոգից կտրված լինելու թեղը, կրկին ժխտում Թումանյանի ուժը
կերպավորման արվեստում, ընդհանրացնում, թե «մարդը ծառայո-
ղական դեր է կատարում Թումանյանի ստեղծագործության մեջ և
նրա համար է, որ պոետը պատմի անցք ու դեպքերի, նիստուկացի
մասին»⁷³: Ապա անցնում սոցիոլոգիական մասնավորումներին,
որոնց մեջ ավելի շատ բնութագրում է իր մտայնությունը, քան
Թումանյանի ստեղծագործությունը.

1. «Ռեալական գյուղից մեր պոետն ունի այլև պատմվածքներ:
Նրանց մեջ, ի բաց առջալ «Գիրքորը», նա ցուցադրում է կամ հա-
մակրանք կուլակի առատություն հանդեպ («Երկաթուղու շինարա-
րությունը»), կամ անուշադիր, անգյուրազգաց վերաբերմունք դեպի
չքավորը («Իմ ընկեր Նեսոն»)»⁷⁴:

2. «Մի կաթիլ մեղրն» էլ գեղջկական պացիֆիզմի մարմնացումն
է և չունի հսկամիլիտարիստական պրոպագանդի սրությունը: «Ան-
սալով կռվի սարսափներին», մեր պոետը Մանիլովի պես երազում է.

Լինե՛ր հեռու մի անկյուն,
Լինե՛ր մանկան արդար քուն,
Երազի մեջ երջանիկ,
Հաշտ ու խաղաղ մարդկություն»⁷⁵:

⁷² Նույն տեղում, էջ 206:

⁷³ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 42:

⁷⁴ Նույն տեղում:

⁷⁵ Նույն տեղում:

Եւ վերջապէս աշխարհայացքային մի «Ընդհանրացում», որ 20-ական թվականների առաջին տարիներին ակնարկւում էր միայն, ասվում վախժխելով, իսկ այժմ, տասնամյակի վերջում, ձեռնարկւմ է միանգամայն մեկին ու կատեգորիկ.

«Արամիտի մեկն ասել է՝ երբ որ կարգում եմ Տոլստոյը, մեջս ակամա ցանկություն է զարթնում շորքոտանի դառնալու: Մեր պոետն էլ արդիական բաղաբաղրթությունից խորշել է իր ստեղծագործության մեջ և իդեալականացրել ամենահինը, ամենահետամնացը, նահապետականն ու նախնականը»⁷⁶:

Եւ սա գրվել է բանաստեղծի ծննդյան վաթսուներեքամյակի կապակցութեամբ, որպէս հոբելյանական հոգված, հետմահու զնահատություն: Պետք է ասել, որ համեմատաբար տարեց գործիչներից Մակինցյանը միակը չէր իր սխալանքի մեջ: «Խորհրդային Հայաստան» թերթի նույն համարում տպագրված է Վ. Մահիկյանի (Հ. Ագատյան) հոգվածը, որտեղ հոգվածագիրն ավելի «առաջ» է անցնում Պ. Մակինցյանից: Եթե Մակինցյանն, այնուամենայնիվ, ինչ-որ զգուշութիւն էր պահում պիտակավորելիս, եթե նա կասկած ուներ բանաստեղծի կուսակցականութեան հարցում և, թվում է, նախընտրում էր ոչ թե կուսակցական, այլ մերձկուսակցական (մերձդաշնակցական) որակումը, ապա Մահիկյանն ավելի «համարձակ» է: Նկարագրելով Թումանյանի ստեղծագործության ժաղկման շրջանը՝ 1887—1908 թթ., նա գրում է.

«Հայ նացիոնալիզմն առժամայեւ մեղմելով Ռաֆայել Պատկանյանի ֆիզիոլոգիական, վայրի, անսանձ հարեանատյացութիւնը՝ ավելի նուրբ և «բաղաբաղրթ» ձեւերով օգտագործում էր հետամնաց ու չարքաշ հայ գեղջուկի և արհեստավորի «հայկական» հոգեբանութիւնը, շարժելով նրա կրոնական, հայրենասիրական «լարերը»: Հովհաննէս Թումանյանը այս շրջանում եղել է հայ բուժուազիայի և դաշնակցութեան ամենահարազատ ու հետևողական բանաստեղծը... Լինելով խոշոր արվեստագետ, Թումանյանն իր դաշնակցական ագիտացիային տալիս է այնպիսի մի պատկերավորութիւն ու տրագիզիա, որ իր համոզելու ուժով ավելի մեծ է, քան չարաբաստիկ «Արշան ձայներ» երգարանի բոլոր երգերը միա-

⁷⁶ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 42 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

սին վերցրած: Շովինիզմի և համաղղայնության հակահեղափոխական իդեոլոգիան թումանյանի մի շարք ստեղծագործություններում ձևավորվել է նույնպես մարտականորեն և կատարյալ, ինչպես այն հատուկ է Սիամանթոյին և Ահարոնյանին... Ահա այս աղղայնական, կղերական, դաշնակցական թումանյանը միանգամայն անհաւաքաւ է հայ բանվորությանն ու գյուղացիությանը: Նրա այս աղղայնական, դաշնակցական ստեղծագործությունը մենք լիովին պիտի հանենք մեր ժառանգությունից և հանձնենք արխիվ՝ որպէս անպետք ու անարժեք»⁷⁷:

Բայց մի՞թե այդքան կատաղի դեհիկ սոցիոլոգներ էին դարձել հայ մշակույթի երկու համեմատաբար տարեց գործիչները, որոնք անձնապէս ծանոթ են եղել բանաստեղծին, սիրել են նրան ու հպարտացել նրա բարեկամութեամբ: Արդյոք երկուսն էլ Եղիշե Չարենցի նման սրտի բարձր զգացումները չէին՝ն զոհում ավելի մեծ զաղափարի: Իհարկէ: Ո՛չ Մակինցյանի և ո՛չ Աղատյանի համար տվյալ դեպքում կարևորը թումանյանի ստեղծագործության գնահատությունը չէր, այլ սրված քաղաքական պայքարը: Այդ բանը բավականաչափ թափանցիկ ակնարկում է Հ. Աղատյանը իր հոդվածում.

«Թումանյանն իր ստեղծագործության որոշ մասը համեմել է խոշոր դոզաներու՝ աղղային դաշնակցական թույնով: Իր այդ ստեղծագործութեամբ նա ըստ էության եղել է հակահեղափոխական բուրժուազիայի բանաստեղծը և որպէս այդպիսին նա անխնա կերպով պէտք է հարվածվի: Հետեւե՛նք, որպէսզի թումանյանի ծննդյան 60-ամյակն առիթ չդառնա քողարկելու նրա դասակարգային էութեանը և «Անուշի» ու «Գիքորի» հետ ֆոկլորով հայ բանվորներին չհրաժեցվի նրա աղղայնականութեան սպանիչ թույնը—որպէս «հոբելյանական պարգև»⁷⁸:

Հայ բանվորությանը (աշխատավորությանը) հեռու պահել նացիոնալիզմի թույնից, նրա հոգում դաստիարակել ինտերնացիոնալիզմի բարձր զգացումը, ահա նպատակը, որին զոհ է գնում գրականագիտական խոր վերլուծությունը ու, միաժամանակ, նացիոնալիզմի հետ առնչություն չունեցող բանաստեղծը:

⁷⁷ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 42 (ընդգծումը հեղինակին է—Խ. Գ.):

⁷⁸ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակին է—Խ. Գ.):

Իսկ եթե վիճակն այդպիսին է Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի ստեղծագործության գնահատման գործում, ապա հասկանալի է, թե որքան էր խստաճանդ հայացքը, երբ խոսք էր բացվում Բաֆֆու, Պատկանյանի, Սիամանթոյի ստեղծագործությունների մասին:

«Հայ ազգայնական բուրժուական և մանրբուրժուական գրողները, սկսած Բաֆֆից մինչև Սիամանթո, Ահարոնյան ու Շանթ, հանդիսացել են հայ հասարակական կյանքում տիրող բուրժուազիայի ազգայնամոլ տրամադրությունների արտահայտիչները: Քաղաքական միստիցիզմ, ծխական նեղամտություն, մանդատային իդեալ և պարտված ազգայնամոլության ողբ, ահա հայ բուրժուական ու մանրբուրժուական գրականության շեշտված բովանդակությունը»⁷⁹:

Գրում էր այնպիսի մի հեղինակավոր մարմին, ինչպիսին Խորհրդային Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի համահայաստանյան առաջին համագումարն էր՝ արտասահմանի պրոլետարական ու հեղափոխական գրողներին ուղղված կոչում, այն էլ 1925 թվականի նոյեմբերին:

Մի քանի տարի անց խոսելով կոմսնապարծության ու գեհհիկ սոցիոլոգիզմի առաջացման պատճառների մասին, Ա. Հախումյանը պնդում է, թե «Մեր անցյալ գրականությունը խստորեն տարբերվում է հարեան ժողովուրդների գրականությունից նաև նրանով, որ այստեղ ազգայնականությունը, զոոլոգիական նացիոնալիզմը և շովինիզմը, թշնամանքը դեպի այլ ազգերը և այդ ազգերի գրականությունը, շնորհիվ մի շարք պատճառների, որոնց վրա կանգ չենք ուղում առնել, տիպական է եղել»⁸⁰:

Ինչպես տեսնում ենք, Հախումյանն այստեղ կոմսնապարծության և գեհհիկ սոցիոլոգիզմի առաջացման հիմնական պատճառներից մեկը որոնում է պրոլետարական գրականությունից ու դրա երիտասարդ գործիչներից դուրս, օբյեկտիվ հանգամանքի՝ մեր անցյալի գրականության սպեցիֆիկ առանձնահատկությունների մեջ: Մոտեցումը ճիշտ է, անցյալի գրականության սպեցիֆիկ առանձնահատկությունների ըմբռնումը՝ սխալ:

⁷⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 260:

⁸⁰ «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 192:

Գոնհիկ սոցիոլոգիզմի առաջացման պայմանները, իհարկե, բազմազան, բարդ ու խոր էին: Այստեղ կարևոր գործոններ էին պրոլետարիատական, ռապալական տրամադրությունները, որոնցում անտեսվում էր գաղափարական ու տնտեսական հեղաշրջման ճանադարհների ժամանակային անհամապատասխանությունը, այն, որ «Կոլտուրական խնդիրը չի կարող այնպես արագ լուծվել, ինչպես քաղաքական ու ռազմական խնդիրները»: Անտեսվում էր բուրժուական հասարակության ներսում ազգային երկու կոլտուրաների լենինյան սկզբունքը, հանգես էր գալիս արվեստի մեջ, այսպես կոչված, «միասնական հոսանք» տեսնելու գաղափարական ու էսթետիկական կուրուլյունը, որից բխում էր արվեստի ժողովրդայնության պարզունակացումը և գոնհիկացումը: Այս հանգամանքները այս կամ այն չափով համընդհանուր էին ժամանակի ուսու և հայ գրաքննադատության շատ գործիչների համար:

Բայց հայ իրականության մեջ իսկապես կար նաև առանձնահատուկ հանգամանք և դա ամենևին էլ հայ դասական գրականության իբր զոլոգիական-շովինիստական բնույթը չէր: Նացիոնալիզմը երբեք տիպական չի եղել հայ դասական գրականության լավագույն ներկայացուցիչների համար, ինչպես շատերի հետ պնդում է Ա. Հախումյանը: Այս սպեցիֆիկ օբյեկտիվը միանգամայն ուրիշ էր ու կապվում էր հայ գրականագետների քաղաքական-դադափարական մակարդակի հետ: Քսանական թվականներին (ինչպես նաև հետագայում դեռ երկար տարիներ) չէին իմաստավորված, ուրեմն և չէին ղնահատված հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժումները, մոռացության էր տրված ճնշված ժողովուրդների ազատագրական պայքարի առաջադիմականության մարքսիստական գաղափարը: Դրա հետևանքով ծնվել էր, այսպես կոչված, «պասսիվ» նացիոնալիզմի և «պաշտպանողական բարբարոսության» օրապակաս «տեսությունը», ըստ որի նույնքան դատապարտվում էր օրհասական ճիգով յաթաղանին դիմադրողը, որքան և յաթաղանը բարձրացրած ձեռքը: Հայ-թուրքական ընդհանրումները, հայկական արյունոտ կոտորածները փաստեր էին նաև անկախ հայկական ազգայնական-բուրժուական կուսակցությունների գործունեությունից: Ժողովուրդը վերքեր ուներ, որոնք չէին կարող բուժվել կարճ ժամանակամիջոցում: Այդ վերքերը ժամանա-

ձին խոր վիշտ էին թողել ժողովրդի ղաւակներին՝ «ամենայն հայոց» քանասանդծներին՝ Իսահակյանի, Թումանյանի և մյուս դասականների ստեղծագործութիւնների մեջ։ Պատմականորեն այլ կերպ չէր կարող լինել, դա էր մեծ գրողների արվեստի ժողովրդայնութիւնը, մի բան, որ ի վիճակի չէին հասկանալ պրոլետարնադատները և որակում էին որպէս քաղաքական միստիցիզմ, ծխական նեղմտութիւն։ Նրանք շտապում էին պրոլետարներգութիւնը սահմանադասել դրանից, վախենալով, թէ «հին» արվեստի ազդեցութեամբ ժողովուրդը կհիշի արշունոտ անցյալը և կարող է սխալ գնահատել այն, կմոռանա իր ստեղծագործ առօրյան, իր փրկութիւնը բնաջնջումից՝ Հոկտեմբերյան հեղափոխութեան շնորհիւ, և ատելութեամբ կլցվի հարեանների նկատմամբ։ Սա ևս յուրօրինակ քաղաքական կուրութիւն էր։ Հայ պոեզիայում տխուր անցյալի գեղարվեստական մարմնավորումները իրականում ճիշտ հակառակ ներազդեցութիւնը կունենային, եթէ խեղացիորեն լուսաբանվեին ու համագրվեին ներկա քաղաքական ազատութեան փաստին։

Այս մոլորութիւնը խորանում էր քաղաքական-դաւափարական կատաղի պայքարի առկայութեան պայմաններում, երբ վտարանդի ազգայնականները ձգտում էին դրոշակ դարձնել դասական գրականութեան գոհարները՝ ազգայն-ազատագրական գաղափարները հարմարեցնելով իրենց ծրագրին։

Մինչդեռ սոցիալական հարցերում պարզունակ իմաստով կողմնորոշվելն ավելի հեշտ էր։ Պատահական չէ, որ հայ դասական գրականութեան այն բոլոր գործերը, որոնք միայն սոցիալական հենք ունեն, որոնցում իրար դեմ կանգնած են ոչ թէ տարբեր ազգութիւնների ներկայացուցիչներ, այլ, կոպիտ ասած, հայ չքավորն ու հայ հարուստը, հարձակման չէին ենթարկվում, ընդհակառակը, դրանք նույնիսկ հանձնարարվում էին մատաղ սերնդին։ Այլազգի լինեին բազազ Արտեմն ու Զիմզիմովը, Թումանյանի «Գիքորն» ու Սունդուկյանի «Պեպոն» նույն կերպ չէին գնահատվի, դրանք ևս կորակվեին որպէս «քաղաքական միստիցիզմ, ծխական նեղմտութիւն, մանդատային իգեալ և սկարտված ազգայնամոլութեան ողբ»։

Այսպիսով, անցյալի գրականութեան այս գնահատումներում արտահայտվել է ոչ միայն համընդհանուր կոմսնապարծական հի-

վանդությունը, այլև քաղաքական-գաղափարական պայքարի ուժ-
գրնությունը և ազգային հարցի ոչ հստակ պատկերացումը քսանա-
կան իվականների պրոլետարնադատության մեջ:



Եզրահանգումներից մեկն էլ այն է, որ այժմ, տարիների
բարձունքից, երբ մի կողմից ազգայնական, մյուս կողմից լենին-
յան-մարքսիստական գաղափարախոսության միջև մղվող պայ-
քարն արդեն երբեմնի թեթևությունը չունի, երբ մեր երկրում այլևս
դասակարգային որևէ հիմքից զրկվել են բուրժուական-ազգայնա-
կան կուսակցություններն ու նրանց գաղափարախոսությունը, մեզ
համար անհամեմատ հեշտ է ճեղքվածքներ ու հակասություններ
գտնել քսանական իվականների մտածողների գնահատումների մեջ,
մինչդեռ սուր քաղաքական պայքարը ժամանակին իր կնիքն է դրել
այդ գնահատումների վրա: Միակողմանի ու սխալ կլինի չտեսնել
այն դրականը, որ կա այդ տարիների լուրջ դրաքննադատության
մեջ դասական գրականության արժեքավորման ու դասակարգման
գործում: Թումանյանի ստեղծագործությունը ժխտելու նպատակը
չի հետապնդում. օրինակ, Ա. Ֆ. Մյասնիկյանի «Հովհաննես Թու-
մանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» հոդվածը,
որը 1923 թվականին տպագրվել է «Նորք» հանդեսում, ապա նաև
առանձին գրքով, թեև այդ հոդվածում ևս կան վիճելի ձևակեր-
պումներ: Հիմնականն այստեղ Թումանյանի ստեղծագործության
սոցիոլոգիական վերլուծության լուրջ փորձն է և գրականագիտա-
կան այն եզրակացությունները, որ Ալ. Մարտունին հանում է իր
քննական ակնարկից: Մյասնիկյանը Թումանյանի ստեղծագործու-
թյունը կապում է սոցիալ-քաղաքական հարցերի հետ, աշխատում
բանաստեղծին դիտել ժամանակի հրատապ պրոբլեմների ոլորտում,
բացատրել նրա թախիծը, «չարի» և «բարու» հակամարտության
նրա իմաստասիրական հայացքը օբյեկտիվ հանգամանքներով:
Ինչպես և նկատում է նրա անցումը նոր, առաջավոր գաղափարների
կողմը, որպես նրա աշխարհայացքի բնականոն զարգացման
սրտահայտություն.

«Իբրև սոցիալական ու ժողովրդական գրող՝ Թումանյանը մաշելով անցման շրջանը, հին դասակարգերի քայքայման և նորի ծագման էպոխան, անցնելով հայ գրականության հին շկոլայից, անխուսափելիորեն ըմբռնեց հին կարգերի բացասականությունը և բնազդորեն, կարծես, համալիր զարծավ կազմալուծվող մանր մարդուն, ցավակցեց նրան, երգեց նրա: ցավերը»⁸¹:

Եվ ապա.

«Ոմանք Թումանյանին դարձնում են անվերապահորեն աշխատանքի, աղքատ գյուղացիության երգիչ, թերևս և բանվորա-գյուղացիական բանաստեղծ: Չափազանցություն է: Նույնպես չեն գնահատում ըստ արժանիւնյն, երբ ոմանք էլ նրան համարում են անցյալի ու հինի գրող, որը իբր թե շուտով կմոռացվի:

Թումանյանի արժանիքը նրանումն է, որ նա իր մեծ տաղանդով ծառայեց աշխատավոր գյուղին և հարազատորեն տվեց կուսական նախապետական կյանքի պատկերը»⁸²:

Առավել ևս Թումանյանի ստեղծագործությունը ժխտելու նպատակ չի հետապնդում ժամանակի մի այլ նշանավոր պետական գործչի՝ Ա. Հովհաննիսյանի գնահատականը, որտեղ Թումանյանն արգեն կտրուկ կերպով սահմանազատվում է մարտական նացիոնալիզմից և բնութագրվում որպես հայ աշխատավորության մեծ բանաստեղծը.

«Գյուղական միջավայրի անտեսական իրական կապերն ու շահերը շատ ավելի դուրեղ էին, քան ազգային քաղբենիության քաղաքական-իդեական ազդեցությունը: Ազգային բանաստեղծը նվագում է «հայոց վիշտը», նվաճում համազգային բերթողի հուշակ, սակայն չզարծավ մարտական նացիոնալիզմի երգիչ: Նա չի մոռացել իր «ազնվական ծագումը», գիտե, որ իր պապերը «տեբն» էին գյուղի, չի հրաժարվում ազգային քաղաքական ուրույն մտորումներից: Բայց ունի ստեղծագործության և խորհրդածությունների հիմքում, հարադատ բնաշխարհում կազմակերպվող միջցեղային նոր շաղախը, օրհներգում է նոր օրերը, երբ թոռներն ավելի լավ

⁸¹ Ալ. Մարտունի, Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը, Թիֆլիս, 1923, էջ 37:

⁸² Նույն տեղում, էջ 38 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

պիտի ապրեն, քան պապերը, ջատագովում է անդրկովկասյան ժողովուրդների համերաշխության և եղբայրության գաղափարը...

Պրոլետարական պոետ չէր Թումանյանը։ Այդ առումով մերը չենք համարում նրան։ Սակայն նա նույնչափ մերն է այսօր, որչափ մերն է և մեզ հետ հայ գյուղացին, որ հիասթափվելով տապալված դասակարգերից, փարել է պրոլետարիատին ու իր իշխանությանը։ Թումանյանը հայ գյուղացու առաջին և ամենամեծ զավակն է, որ հեռատես ու իմաստուն աչքերով նշմարեց պրոլետարական հեղափոխության մեջ սոցիալական գալիք հարմոնիայի հեռանկարը։ Նա անհաղորդ մնաց բանվոր դասակարգի պայքարի արյունոտ ուղիներին։ Սակայն առաջինն էր հին սերնդի մարդկանցից, որը զգաց իր փայփայած հին ուխտի և հեղափոխության նոր նպատակների գաղափարական աղգակցությունը, ողջունեց նոր ժամանակներն ու գործերը»⁸³։

Սա արդեն լուրջ պատմական հայացք է անցյալի գրականության սոցիոլոգիական վերլուծման բնագավառում ու թեև երկու դեպքում էլ բացակայում է աղգային-աղատագրական շարժումների սպառիչ վերլուծությունը, սակայն աղգային-աղատագրության գաղափարն ու դրա արտացոլումը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ չի դիտվում որպես բուրժուա-նացիոնալիստական մտայնության արտահայտություն։ Ընդհակառակը, խոսելով Թումանյանի առաջին շրջանի ստեղծագործության մեջ նկատվող թախծի ու հոռեանքության մասին, Ա. Ֆ. Մյասնիկյանը 80—90-ական թվականների աղատագրական ձգտումները միանգամայն օրինաչափ է համարում։ Մյասնիկյանն այստեղ այլ տերմինի չգոյություն պայմաններում աղգայինի փոխարեն օգտագործում է «նացիոնալիստական» տերմինը⁸⁴, բայց որ նկատի ունի ոչ թե աղգայնականը, այլ աղգային-աղատագրականը, երևում է ժամանակի իրադրության այն սեղմ բնութագրությունից, որ տալիս է իր հոգվածում.

«Նացիոնալիզմը այն ժամանակվա նորածին, կենսունակ ու զարգացող մոտիվն էր։ Նայենք 80-ական թվականների վերջերի և 90-ականի հայ իրականությանը։ Մի ցիրուցան եղած ու հնթակա

⁸³ «Նորք», 1923, գիրք երկրորդ, էջ 318—319։

⁸⁴ Ինչպես նույնը տեսանք Ս. Շահումյանի ձևակերպման մեջ։

ժողովուրդ: Նրա խոշոր հատվածի գլխին կախված էր «Տաճկահայ գատ» կոչվածը: Մյուս խոշոր մասն էլ ուրախ բան չի տեսել: Հասարակական շերտավորումը տակավին թույլ է: Պրոլետարիատ չկա: Այդ բացակայությունը ավելի ևս ուժեղացնում է այն ժամանակվա իդեոլոգիայի ազդային դիրքերը»⁸⁵:

Եվ նույնիսկ Ռ. Պատկանյանի ազդասիրական պոեզիայի զնահատման ժամանակ Մյասնիկյանը բացառում է թթու նացիոնալիզմը, այդ պոեզիայի առաջացումը կապում «սպեցիֆիկ օբյեկտիվի» հետ, ընդ որում, այդ «սպեցիֆիկ օբյեկտիվի» մեջ չի տեսնում արտաբնական ոչինչ, ազդային շարժումը համարում է ժամանակի իրադրություն բնական արտահայտությունը և, Արսեն Ամիրջանի նման, ազդային-ազատագրական շարժման առաջին պիոներներին համարում ումանտիկ հեղափոխականներ:

«Համեմատեցեք այն (Թումանյանի 80—90-ական թվականների պոեզիան—Խ. Գ.) հայ ազգայնական բանաստեղծության խոշորագույն ներկայացուցիչի՝ Ռ. Պատկանյանի ոտանավորների հետ: Վերջինս ունի զրեւու առույգ ու ժիր ձև: Տոնը խրոխտ է ու համարձակ: Ոգին մարտական: Եվ դա հասկանալի է: Գամառ-Քաթիպան ապրում էր հայկական հարցի մեղրամիսի շրջանում: Անվերջ օրագրեր ու մեծամեծ հույսեր: Ազգային շարժման երիտասարդ հասակներ՝ ոգևորվող, տարվող, ամենայն ինչ իդեալականացնող»⁸⁶:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ գիշերելու անդ չունեն ո՛չ «պասսիվ» նացիոնալիզմը և ո՛չ «պաշտպանողական բարբարոսությունը», որոնք ստեղծվեցին ազդային հարցի ոչ-ճիշտ ու ոչ-համապարփակ ըմբռնումից 20-ական թվականների մի բանի գրականագետների հոգվածներում:

Եվ այնուհետև սուր վեճերն ու իրարամերժ կարծիքները արտահայտված դասական գրականության այս կամ այն ներկայացուցչի ստեղծագործության զնահատման կապակցությամբ, մեծ չափով պայմանավորվեցին «սպեցիֆիկ օբյեկտիվի» ճիշտ կամ սխալ, լրիվ կամ թերի ըմբռնումներով:

⁸⁵ Ա. Մարտունի, Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը, էջ 4:

⁸⁶ Նույն տեղում, էջ 5 (ընդգծումը մերն է— Խ. Գ.):

Ճիշտ ըմբռնումը թելադրել է Յ. Խանդադյանին գրելու.

«Արուվյանի երազած ցարը եկավ և արեւելյան բռնութեան ռեժիմը բաժին մնաց միայն հայութեան այն հատվածին, որ սուլթանական Տաճկաստանում էր ապրում: Այդ արտաքին ոլբերգությունն ապրել է Թումանյանն իր ամբողջ սերնդի հետ, բանաստեղծը խորասուշուրտող երգերով արձագանք է տվել տաճկահայութեան ողբերգությանը և Թումանյանի այդ կարգի գրվածքները, թերևս, լավագույնն էջերն են հայ հայրենասիրական պոեզիայի մեջ: Այդ գրվածքների բնորոշ գիծը ռազմականության բացակայությունն է (բացառությունները խիստ հազվագիպ են) և նրանց շունչ տվող լայն մարդասիրությունը»⁸¹:

Առհասարակ Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության ճիշտ գնահատման գործում գովելի բացակայից մեկն է Յ. Խանդադյանի այս ընդարձակ հոգվածը, որը տպագրվել է «Խորհրդային Հայաստան» թերթի երկու համարներում: Հետաքրքիր է, որ հեղինակը փոխ է առել Մյասնիկյանի հոգվածի վերնագիրը, իր կողմից ևս շեշտելով, որ գրականության այս կամ այն արժեքը գնահատելիս պետք է առաջնորդվել առաջին հերթին դրա սոցիալական բովանդակությամբ, քանի որ ձևական ֆակտորները ի վերջո ածանցական են և ծառայում են սոցիալական բովանդակության արտացոլմանը: Մենք ցանկանում ենք պնդել նաև, որ Խանդադյանի հոգվածը եղնում է ազգային շարժման այն բնութագրությունից, ինչ երեք տարի առաջ արդեն տվել էր Մյասնիկյանը և առհասարակ հենվում է Մյասնիկյանի եզրահանգումների վրա, թեև ձևակերպումների մեջ կան նաև տարբերություններ: Թերթի խմբագրությունը հայտարարել է, թե հոգվածում արժարժված մի շարք մտքերին ինքը համաձայն չէ: Արդ, հետաքրքիր է, թե այդ ո՞ր մտքերն են խրտենցրել խմբագրությանը, արդյոք վեճը դարձյալ «սպեցիֆիկ օբյեկտիվի» տարբեր ընկալումների արդյունքը չէ: Թվում է այդպես: Խանդադյանը դեն է նետում անցյալի քաղաքական շարժումները (XIX դարավերջի) թթու նաղիտնալիզմի հետ կապելու «ընդունված» տեսակետը: Նա փորձում է դիտել դրանք ու դրանց արտացոլումը դա-

⁸¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 76, «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական բովանդակությունը»:

աական գրականության մեջ, որպես բնականոն պատմական պրոցես և այս տեսակետից ուշագրավ եղբայրական գումերի է գալիս Թումանյանի աշխարհայացքի և նրա առանձին երկերի սոցիոլոգիական գնահատման հարցում:

Պնդելով, թե իրականության պատկերը չի տալիս Բյուսուովի հայտնի բնորոշումը («Թումանյան—բեֆ ու հանճար»), թե «երբ ուսումնասիրում ես Թումանյանի ստեղծագործությունը, գալիս ես այն եղբայրացության, որ բանաստեղծի բեֆի մեջ թունոտ դառնություն է եղել հաճախ, անտեսանելի արցունքներ թաքնված»⁸⁸: Խանդավառ իր գրականագիտական պարտքն է համարում բացահայտել այդ «թունոտ դառնության», «թաքնված արցունքների» պատճառները և, անդրադառնալով օբյեկտիվ իրականության բնութագրմանը, հանգում ռատյակա՞ն գրաքննադատությանը հակառակ եղբայրացությունների: Նա պատմական էքսկուրս է կատարում դեպի Աբովյանի հայ գյուղի ռոմանտիկ նկարագրությունները՝ ցույց տալու համար այն «ներքին» ու «արտաքին» ողբերգությունները, որոնցով պայմանավորված է Թումանյանի թախիժն ու հոռետեսությունը:

«Վերք Հայաստանի»-ում Աբովյանը տեսնում է փաստորեն (կամ այդպես է ցանկանում ցույց տալ) միայն «արտաքին ողբերգությունը»: Նրա նկարագրած գյուղը առատության, նախագրամատիրական հասարակության միջավայր է, շեն ու երջանիկ, գրողը միայն հարևանցիորեն է նկատում, որ կան նաև չքավորներ: Աբովյանի գյուղում ողբերգությունը գալիս է դրսից՝ օտար նվաճողներից, և նրա վնասն ուղղված է ուսս ժողովրդի փրկարար դերին հայ ժողովրդի ազատագրության գործում: Այդպիսին չէ Թումանյանի գյուղը:

«Ցարիզմի բարիքները երջանկություն չբերին հայ գյուղին, որ սարդարական բռնացքից ազատվելով հանդերձ, տառապում է իր ներքին ցավերից, ներքին հակասություններից, դասակարգային հակամարտությունն ուժեղ կերպով դրացվում է մանավանդ այն չքավորության կողմից, որի շահերի ասպետ պաշտպանն է միշտ Հովհաննես Թումանյանը»⁸⁹:

⁸⁸ «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 76:

⁸⁹ Նույն տեղում:

Սա ներքին սոցիալական ողբերգութիւնն է և միայն սրա առկայութեամբ է հնարավոր բացատրել Թումանյանի վիշտը, նրա երկերի սոցիալական իմաստը: Այս ելակետից է մոտենում Յ. Խանդավանը Թումանյանի ստեղծագործութեանը՝ պոեմներին, բանաստեղծութիւններին, պատմվածքներին, և շեշտում նրա մեծ մարդասիրութիւնը: Նա խոսում է ընդհանուր սոցիալական անելանելի վիճակի մասնավորված արտացոլումների մասին, դրամական հարաբերութիւնների ավերածութիւնների, ազիտութեան զոհերի, կնոջ սարկութեան, հարցեր, որոնք հումանիստ բանաստեղծի ստեղծագործութիւնների առանցքն են և նրա մեծ վշտի աղբյուրը: Այս կապակցութեամբ նա մեջ է բերում և ճիշտ մեկնաբանութիւն տալիս թէ հայտնի պարողիային՝ գրված Հ. Հովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսիլ ես, ասա» բանաստեղծութեան կապակցութեամբ, թէ «Լինելը հեռու մի անկյուն...» սքանչելի ոտանավորին, որը Պ. Մակինցյանը մանիլովյան փուշ երազանքի արտահայտութիւն էր համարում:

«Ձենքի տեղակ մանգաղ ու գերանդի,—գրում է Խանդավանը որպէս «Սասունցի Դավիթ» էպոսի թումանյանական մշակման սոցիոլոգիական վերլուծութեան եզրահանգում,—սակայն աշխատավոր գյուղացու խաղաղ կյանքը կապված է դրացի ժողովուրդների կյանքի հետ: Երջանկութիւնը մեր երկրագնդի վրա հնարավոր է միայն ամբողջ մարդկութեան համար: Ու լուսասիրտ բանաստեղծն իր կյանքի վերջին օրերում սքանչելի ապագայի մասին է երազում.

Լինե՛ր հեռու մի անկյուն,
Լինե՛ր մանկան արդար քուն,
Երազի մեջ երջանիկ
Հաշտ ու խաղաղ մարդկութիւն:

Հաշտ ու խաղաղ մարդկութիւն:

Երբ որ աշտպիսի իդեալ է ունեցել բանաստեղծը, ապա այն հանգամանքը, որ նա որպէս քաղաքացի լավ չի ըմբռնել այդ իդեալին հասնելու ուղիները՝ միանգամայն երկրորդական նշանակութիւն ունի, կարեւոր էլակետն է՝ տանջվող մարդը և պայծառ նպատակները՝ հաշտ ու խաղաղ մարդկութիւն»⁹⁰:

⁹⁰ «Նորհրդային Հայաստան», 1926, № 77 (ընդգծումները հեղինակինն են— Խ. Գ.):

«Բայց սա արդեն առնչվում է նաև «արտաքին» ոլորերգություն, ժողովրդի մի ամբողջ հատվածի ֆիզիկական ոչնչացման փաստի հետ սուլթանական Տաճկաստանում: Հաշտ ու խաղաղ մարդկություն, ուր բացառվում են ազգային հակամարտությունները, արյունոտ կոտորածները, որոնց ղոհ գնացին մեկուկես միլիոն հայեր:

Այստեղ ևս խոսք անգամ չկա ոչ «պատսիվ» նացիոնալիզմի և ոչ «պաշտպանողական բարբարոսության» մասին, ընդհակառակը, այստեղ շեշտվում է Թումանյանի ստեղծագործության ինտերնացիոնալիստական խորքը, նրա երջանկության իղևալը ողջ մարդկության, բոլոր ժողովուրդների համար: Ու զարմանալի չէ, որ խանդադյանը Դաբադյանի նման հակասական չի համարում Թումանյանի քաղաքացիական գործունեությունը հայ-ադրբեջանական ընդհարումների ժամանակ, ընդհակառակը, նա այն բխեցնում է բանաստեղծի աշխարհայացքից, նրա ստեղծագործության հիմնական էությունը կազմող մեծ հումանիզմից:

«Իբր մտածող,—գրում է խանդադյանը,—Թումանյանը պատկանում է անցյալին, սակայն չպետք է մոռացվի, որ այդ ազգայնականը հայ-թուրքական, հայ-վրացական եղբայրության ամենամեծ քարուղիչն է եղել: Քաղաքական ակտիվ գործունեություն չի ունեցել, բայց եթե գործել է՝ միշտ եղբայրության, միություն, հաշտության համար»⁹¹:

Ցույակ խանդադյանը իրավացիորեն նկատում է Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական սրությունը հատկապես «Հառաչանք», «Գիրքը» և նման երկերում ու միաժամանակ նշում նրա աշխարհայացքի սահմանափակությունը, թեև այդ սահմանափակության պատճառները նա ևս բավականաչափ պարզունակ է բացատրում:

«Խնդիրը հենց այն է, որ Թումանյանը տասնյակ տարիներ ապրելով քաղաքում, այդ քաղաքը գրեթե չի նկատել իր կապիտալիզմով, պրոլետարիատով, մարքսիզմով, հեղափոխական կուսակցություններով: Երբեք չդավաճանելով աշխատավոր զյուդացու, նա խորապես զարշել է բուրժուազիայից, բայց գրեթե չի նկատել այդ բուրժուազիայի հակոտնյան՝ պրոլետարիատը: Այդ զարմանալի

⁹¹ Նույն տեղում:

գյուղացու հոգում արձագանք չեն գտել դործարաններէ շփինդն ու ժխորը, պողպատի շաշունն ու շառաշը: Թեև գիտակցութեամբ համակրել է պրոլետարիատին— ինչպես կարող էր աղքատ գյուղացու պաշտպանը չըմբռնել որեւէ զրկւածի ցավ—բայց իր ստեղծագործութեանը միանգամայն խորթ է եղել բանվորական սրայքաբի մոտիվը»⁹²:

Այնուամենայնիւ՝ նա դրա համար չի կշտամբում բանաստեղծին, նա կամայականորեն չի մեկնաբանում նրա ստեղծագործութիւնները, նրան չի համարում դասալիք, որը իր միաստիկ թախծի մեջ իրր աշխատում է գլուխն ազատել սրված դասակարգային մարտերից: Նրա «վար մնացած մարդու համար արդեն խորթ է իմ հոգին» տողը չի դիտում որպէս իշխանական արհամարհանք սոցիալական սանդուղքի ներքևի աստիճանի վրա կանգնած մարդու՝ պրոլետարի նկատմամբ, ինչպէս մտածում էին «Մուրճ»-ի հոգվածագիր Ա. Նորեկը, «Գրական դիրքերում»-ի հոգվածագիրներ Ն. Դաբալյանը, Գ. Վանանդեցին և վերջապէս Պ. Մակինցյանն ու Վ. Մահիկյանը ավելի ուշ՝ «Նոր ուղի» ամսագրի էջերում:

Այս տեսակետից էլ նա չի շտապում թողել Թումանյանի ստեղծագործութիւնը գալոց սերունդների համար, ավելին, նա «չի զտում» այն, ինչպէս վատ ավանդույթ էր դարձել հայ գրաքննադատութեան մեջ այդ տարիներին: Ընդհակառակը, խանդաղանք գալոց օրերի մեջ տեսնում է Թումանյանի համբերութիւնը, հրժամանակի համար գովելի համարձակութեամբ նա պնդում է.

«Թումանյանի աշխարհայացքի թերութիւններն ու անհանդուրժելի կողմերը բանաստեղծի մեծութիւնը նսեմացնել չեն կարող: Դանթեն ու Շեքսպիրը, իհարկե, շատ էին հեռու մարքսիզմից, բայց Մարքսի ամենասիրած բանաստեղծների շարքում էին գտնվում: Գ. Վ. Պլեխանովն ու Վ. Ի. Լենինը լավ գիտեին Պուշկինի ազնվական-միապետական նախադաշարմունքները և, այնուամենայնիւ, նա նրանց ամենասիրած բանաստեղծներից մեկն էր: Հասկանալի է, թե ինչու: Գերմանական հանճարեղ բանաստեղծի ասել է Ռուբենսի մասին՝ «Նիդեռլանդական հսկան այնպիսի հզոր թևեր ունի, որ զրեթե թռչում-հասնում է արևին, թեև հոլանդական պանրի ամբողջ փթեր էին կախված-կապած ոտքերից»: Այդպէս և ամեն մի խոշոր

⁹² «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 77:

արվեստագետ: Այսպես է Հովհաննէս Թումանյանը, որ իր ստեղծագործութեամբ գրեթէ կարողանում է հասնել արեւին, թեև ոտքերի շարժումը կաշկանդված է իր դասակարգից, դասից, դարաշրջանից, միջավայրից ժառանգած. սխալներով, նախապաշարմունքներով, «հոլանդական պանրի» ամբողջ փթեցրով...

Այդ «պանիրը» անցողական է Թումանյանի մեջ: Հետագա սերունդների համար միանգամայն անպետք՝ նա պատկանում է անցյալին, բայց կա ստեղծագործական վերապացումը դեպի արեւ, գրեթէ մինչև արեւ, որ մնայուն արժեք է և ունի հարատեւ նշանակութիւն»⁹³:

Սա մարքսիստական ճիշտ ելակետ էր ոչ միայն Թումանյանի, այլև ողջ դասական գրականութեան զնահատման գործում, քսանական թվականների հայ գրաքննադատութեան լուրջ նվաճումը, որ, ինչպես տեսանք, ձեռք բերվեց տաք բանավեճերի, գրականագիտական-գաղափարական հակամարտութիւնների մեջ և, զժբախտաբար, չղարծավ համընդհանուր նույնիսկ տասնամյակի վերջում:

Այս ճիշտ ելակետն օտար չէր սովետահայ գրաքննադատութեան ողջախոհ թեկի ներկայացուցիչներին: Նույն սկզբունքներով է առաջնորդվել, օրինակ, Թ. Ավդալբեգյանը իր «Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում» հոդվածում, որը գրվել է 1923 թ. մայիսին և առանձին գրքով հրատարակվել 1925 թվականին: Ավելին, այստեղ ուսումնասիրողը մի առանձին, թեև կարճառոտ, նախաբան է նվիրել գեղագիտական մոտեցման սկզբունքներին, որտեղ փորձում է ամենաքննդհանուր դժերով բնութագրել արվեստն ու գեղարվեստական գրականութիւնը: Այստեղ նա խոսում է մարքսիստական գեղագիտութեան կատարած հայտնագործութեան մասին, որով նշութական աշխարհի ու մարդկային հասարակութեան պատմութեան նման, գեղարվեստը ևս «ինքնին իրից» դառնում է «իր մեղ համար»:

«Վաղեմի ժամանակներից,—գրում է Ավդալբեգյանը,—մասնաները ստացել են գեղարվեստական հաճույք արվեստի մեծ վարպետների երկերից: Հունաստանում մի Հոմերոս, Իտալիայում՝ մի Դանթե, Անգլիայում՝ մի Շեքսպիր, Ֆրանսիայում՝ մի Մոլիեր, Ռուսաստանում՝ մի Պուշկին ջերմացրել են հաղարավորների հոգիները հանճարի կրակով, սերունդներ են դորացել՝ ծծելով նրանց

⁹³ «Նորհրդային Հայաստան», 1926, № 77:

երկերի հասարակական իդեալներից բխող հյուսթը, սակայն սրանք (սերունդները — Խ. Գ.) ամենեին իրազեկ չեն եղել վայելած գեղարվեստական արդյունքների սոցիոլոգիական էությունը, այսինքն, թե ինչ պայմաններում են առաջացել սրանք, ինչ աշխարհայացք են արտահայտում և ինչով են տարբերվում ուրիշներից: Միայն XIX դարում է, որ Մարքսի ու էնգելսի պատմական աշխարհայացքի շնորհիվ գիտական բացատրություն են ստանում պատմական իրադարձություններն ընդհանրապես և գեղարվեստի երևույթները մասնավորապես»⁹⁴:

Այսինքն, ծնվում է արվեստի մարքսիստական սոցիոլոգիան, որը գեղարվեստի զարգացման պատճառներն ու վիճակը պայմանավորում է նյութական արտադրության սիստեմով, բացատրելով գեղարվեստի յուրօրինակ բնույթը յուրաքանչյուր տնտեսակարգում՝ ստրկատիրության, ֆեոդալիզմի, կապիտալիզմի և սոցիալիզմի ժամանակ:

Ավդալբեգյանը բնութագրում է դասակարգային հասարակության գեղարվեստը, շեշտելու համար նրա սոցիալական իմաստը, նրա դասակարգայնությունը, կուսակցականությունը.

«Դասակարգերի բաժանված հասարակության մեջ,— գրում է նա,— գեղարվեստն ունի դասակարգային բնույթ»⁹⁵:

Նա չի վարանում ավելացնել նաև, որ «Գերիշխողը միշտ տիրող դասակարգի գեղարվեստն է՝ նրա աշխարհայացքով»⁹⁶:

Սակայն այս ճիշտ ձևակերպումը նա չի բերում արդարացնելու դրա բացարձակացումը բողոքանքովյան եզրահանգման մեջ: Արվեստը նա չի գիտում որպես սոսկ «որոշ դասակարգի կենսատրամադրությունները և գեղեցկի ըմբռնումը կազմակերպելու միջոց», եթե ընդգծում է արվեստի մեջ գեղագիտական (բոլորի համար) հաճույքի մոմենտը: Մյուս կողմից, նա պարզ նկատում է դասակարգային հասարակության մեջ երկու կուլտուրայի առկայությունը. «Ստորին խավերի հղորանալուն ղուգընթաց՝ ղորեղանում է նաև սրանց գեղարվեստը՝ յուրահատուկ աշխարհայացքով տոգորված»⁹⁷:

⁹⁴ Թ. Ավդալբեգյան, Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում, Երևան, 1925, էջ 6:

⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 7 (ընդգծումը հեղինակինն է — Խ. Գ.):

⁹⁶ Նույն տեղում:

⁹⁷ Նույն տեղում:

Բայց այս նախաբանում Ավդալբեգյանի համար ամենակարեւ-
շորը դասակարգերի, հետեւապես և դասակարգային կուլտուրայի,
պատմական դարգացման պարբերացումն է, կապված տնտեսու-
թյան, իր բառերով ասած՝ «մարդկային հասարակութեան նյութա-
կան արտադրութեան» ազդակների հետ:

«Յուրաքանչյուր դասակարգի աշխարհայացքը,—գրում է Ավ-
դալբեգյանը,—ունի յուր զարգացման տարբեր շրջանները: Միշտ
հավատարիմ իրենց դասակարգի շահերին ու զաղափարներին՝
սակայն և այնպես մանրամասներում տարբեր էին մտածում Պե-
րիկլեսի շրջանի ազնվականը, խաշակիրների դարի ասպետն ու
ժամանակակից տոհմիկ կալվածատերը, որ բաղմամբ է Անգլիայի
լորդերի պալատում: Ուրիշ կերպ է մտածում գյուղացին ու սրտ
գեղարվեստագետ իդիոլոգը՝ բնական տնտեսութեան ժամանակ,
այլ՝ փողային տնտեսութեան շրջանում ու տարբեր՝ կապիտալիզմի
լիակատար դարգացման օրերին: Նույնը կարելի է ասել նաև բա-
վորի մասին. սրտ աշխարհայացքն էլ փոխվում է նրա մեծանալու,
պատմականորեն «բոյ բաշելու» հետ: Այսպիսով գեղարվեստի, սրտ
մեջ արտահայտված աշխարհայացքի, այլև գեղարվեստական ձևերի
զարգացումը բացատրվում է ոչ թե անհատի, հեղինակի, հանճարի,
այլ միջավայրի, տնտեսութեան, դասակարգի հատկութեաններով:
Այս եղանակով է միայն, որ մենք գեղարվեստից ստացած տպավո-
րութեաններ ի փոխարեն ձեռք ենք բերում գիտականորեն հաստատ-
ված գաղափարներ արվեստի ու արվեստագետների մասին»⁹⁸:

Ինչու՞ է հարկավոր եղել Թ. Ավդալբեգյանին այժմ մեզ համար
միանգամայն հասկանալի և արվեստի սոցիոլոգիայի այբուբենը
կազմող այս ձևակերպումը՝ Թումանյանի ստեղծագործութեան բուն
վերլուծութեանն անցնելուց առաջ: Եթե համադրենք նրա
եւակետը գոհճիկ սոցիոլոգիական ձևակերպումներին, պարզ
կդառնա, որ սրանով Ավդալբեգյանը մասնակցում է գրական-
սոցիոլոգիական այն բանավեճին, որը թեժացավ քսանական թվա-
կաններին դասական գրականութեան արժեքները գնահատելու
հարցում:

⁹⁸ Թ. Ավդալբեգյան, Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում, էջ 7—8
(ընդգծումները հեղինակինն են— Խ. Գ.):

Իհարկե, XX դարում արդեն քիչ էին այնպիսի մտածողները, որոնք երկը քննելիս նկատի ունեին բացառապես «անհատի, հեղինակի, հանճարի հատկությունները»: Ընդհակառակը, «միջավայրի, տնտեսության, դասակարգի հատկությունները» սոցիոլոգիական վերլուծությունների հիմնական առանցքն էին կազմում, և այս իմաստով Ավդալբեգյանը նորություն չէր ասում: Սակայն հարցը ուներ նաև երկրորդ կողմ: Գոնհիկ սոցիոլոգիզմի «ձախ» գրաքննադատությունն ընդունելով՝ գրականության կուսակցականությունը, հաճախ աչքաթող էր անում դասակարգի դարգացման պարբերացումը և դասական գրողի ստեղծագործության մեջ բռնադրոս ձևով տեղադրում հայացքներ ու գաղափարներ, որոնք հատուկ չէին և չէին կարող հատուկ լինել այդ հեղինակին և նրա ներկայացրած դասակարգին պատմական որոշակի ժամանակահատվածում: Կարճ ասած, գոնհիկ սոցիոլոգիզմի, որպես արվեստի գնահատման սկզբունքի, հիմնական թերություններից մեկը դասակարգի և դասակարգային պայքարի ու գաղափարախոսության հարափոփոխության անտեսումն էր, ստատիկ դիտումը, ընդ որում, որպես միակ բնութագրականը նկատի էր առնվում բացառապես դասակարգի ու դասակարգային պայքարի դարգացման վերջին, նորագույն շրջանը: Այստեղից էլ այն շարաբաստիկ «զտիչ մեքենան», այն ոչ պաշտոնական գրաքննությունը, որից անցնելով շատ դասականների երկերի ժողովածուները՝ նիհարում, դառնում էին բարալիկ գրքույկներ, իսկ որոշ դասականներ մերժվում էին առհասարակ:

Ավդալբեգյանը հիշեցնում է, որ գեղարվեստական ստեղծագործության գնահատման հարցում միանգամայն ճիշտ պատմական ելակետ է ունեցել ինքը՝ Հ. Թումանյանը, ղեռնա 1916 թ.: Բերելով բանաստեղծի խոսքերը, թե «Տաղանդի հայտնվելը ու էս կամ էն ուղղությամբ դարգանալն էլ չի պայմաններն ունի, և իրեն-իրեն, պատահաբար չի լինում», Ավդալբեգյանն ավելացնում է, որ «հենց իրեն, Թումանյանին էլ ուսումնասիրելիս պետք է խնդրին մոտենալ նույն ակնոցներով, պետք է խոսել նրա «ոգու, շնչի, ուղղության, աշխարհայացքի» մասին, տեսնել, թե «ովքեր են ապրում նրա երկերում՝ դադարելով «թամաշավոր» լինելուց... Անհրաժեշտ է

մշակել զաղափար Հովհ. Թումանյանի մասին, պետք է որոշել նրա տեղը հայ աշխարհայացքի պատմության մեջ»⁹⁹:

Ահա ելակետը: Այս ելակետն ուսումնասիրողից պահանջում է պատմական հայացքը նետել հայ գյուղի արտացոլման վրա նախաթումանյանական հայ գրականության մեջ: Դրա համար էլ նա թուղթիկ պատկերագծում է, այսպես կոչված, հայ գյուղագրության առաջացումն ու պատմական դարգացման էտապները:

Ավգալբեգյանը ուշագրավ պարբերացում է կատարում: Հայ գյուղերգության առաջին շրջան՝ Աբովյան: Սա այն էտապն է, երբ հայ գյուղում իշխում է «ինքնամիտի գյուղացիական տնտեսությունը», որտեղ դեռևս «փոխանակությունն ու ապրանքային արտագրությունը, փողն ու սրա շրջանառությունը զարգացած չեն»: Տնտեսական այս իրավիճակով է ուսումնասիրողը բացատրում Աբովյանի ռոմանտիկ երազանքը՝ տեսնել «օտարների լծից ազատագրված բնական տնտեսության շրջանի գյուղացիական Հայաստան», որը թեև տգետ է (և այդ արատի վերացմանն է նվիրել մեծ լուսավորիչն իր ողջ գործունեությունը), բայց «տնտեսական, հասարակական ու բարոյական արատներ չունի: Միակ սոբադրելին նրանում՝ օտար բռնեցքն է»¹⁰⁰:

Իհարկե, փոքր-ինչ միակողմանի է այս բնութագրությունը: Իհարկե, Աբովյանն ավելի մեծ ու համապարփակ սոցիալ-տնտեսական հարցեր է դրել իր առջև: Բայց Ավգալբեգյանի խոսքն այստեղ մասնավորված է մեկ պրոբլեմի շուրջ, նրա նպատակը Աբովյանի գյուղական համայնքի նկատմամբ ունեցած նրկերն ու վերաբերմունքի վերծանումն է, դրա համար է նա ընդգծում գրողի տենդենցը՝ երգել «գեղջուկի լիբը մառանն» ու առատ սեղանը, հյուրասիրությունն ու պարզասրտությունը... նահապետական գերդաստանի կազմակերպությունն ու այն հնազանդությունը, որ ունեն ընտանիքի կրտսեր անդամները ավագների ու կանայք՝ տղամարդկանց հանդեպ»¹⁰¹:

⁹⁹ Թ. Ավգալբեգյան, Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում, էջ 10 (ընդգծումները հեղինակինն են— Խ. Գ.):

¹⁰⁰ Նույն տեղում, էջ 14:

¹⁰¹ Նույն տեղում:

Այլ է հայ գյուղագրութեան վերջին շրջանը՝ Մուրացանը, որովհետեւ այլ է նրա տեսած հայ գյուղը։ Սա այլեւս ներփակ, ինքնամիտի նահապետական համայնքը չէ, որի ցավերը պայմանավորվում են լոկ զրսից եկող հարստահարութեամբ։ Սա գյուղն է, որը տնքում է զարգացած կապիտալիստական հարաբերությունների ցանցում, որտեղ չքացել է կյանքի տնտեսական ներդաշնակությունը, «գյուղը դարձել է տնտեսական հակամարտությունների ասպարեզ»¹⁰²։ Դրա համար էլ Մուրացանի ստեղծագործությունների մեջ սոցիալական հարցը դրվում է ամենայն սրութեամբ ու իր ընդգրկմամբ դուրս մղում ուրիշ բազմաթիվ պրոբլեմներ։

Սրանք հայ գյուղի սոցիալ-տնտեսական զարգացման ու հայ գյուղագրական մշակույթի երկու ծայրերն են։ Բայց Ավդալբեգյանը տեսնում է նաև միջին օղակը՝ Աղայան։ Աղայանի Բոլնիս-Խաչենը, ոչ Աբովյանի նահապետական Քանաքեռն է և ոչ Մուրացանի Զիբուխուն, որտեղ զարգացած դրամատիրական հարաբերությունները սոցիալական ավերածություն են կատարել, սա այն գյուղն է, որը փրկված է օտարի սրից ու դեռևս լիովին չի խճճվել վաշխառուական կապիտալի ցանցի մեջ, գյուղը, սակայն, որտեղ դարավոր ներփակությունը մարդուն զրկել է լույսից, բանականությունից, լայն ասպարեզ տվել խավարին, սնոտիապաշտութեանը, գազանային բնազդներին։

«Հայ գյուղն հիանալի է ըստ ամենայնի, եթե օտարազգի մակաբույծներ չլինեն,—հայտարարում է Խաչ. Աբովյանը։

—Ոչ,—առարկում է Աղայանը,—հայ գյուղը կեղտոտ է, խավար է, բռնակալական, վայրենի, և կարոտ է քաղաքի կուլտուրային։

—Միայն այդքանը չէ,—սրբազրում է երկրորդին Մուրացանը,—հայ գյուղը ոչ միայն կեղտոտ է, խավար, բռնակալական, վայրենի, այլև տառապում է սոսկալի աղքատության ճիրաններում։ Նրան հալ ու մաշ է անում փողային տնտեսության քաղցկեղը»¹⁰³։

Սա է Թ. Ավդալբեգյանի պարբերացումը և սրանով է նա պայմանավորում հայ գյուղագրութեան այս կամ այն առանձնահատկությունը այս կամ այն դասական գրողի երկերում։ Ի միջի այլոց, մո-

¹⁰² Նույն տեղում։

¹⁰³ Նույն տեղում, էջ 23։

առավորապես այսպիսի պարբերացում ենք նկատում նաև Յուլակ խանդաղյանի «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական բովանդակությունը» հոդվածում:

Մանրամասների մեջ, թերևս, վիճելի այս պարբերացումը, համենայն դեպս, ուսումնասիրողին հնարավորություն է տալիս «տեղադրել» դասականներին հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ: Իր ծավալուն հոդվածում խանդաղյանը ևս ըստ այս պարբերացման է մեկնաբանում թե՛ Աբովյանի, թե՛ Աղայանի, թե՛ Մուրացյանի և թե՛ Թումանյանի երկերն ու աշխարհայացքը: Մուրացյանը, համաձայն այս պարբերացման, ոչ միայն տեսնում, այլև հիմնական նպատակ է դարձնում պայքարել տնտեսական հարստահարության դեմ, նա սոցիալական հավասարության համար մաքառող գրող է (ուսումնասիրողը նկատի ունի հատկապես Մուրացյանի «Նոյի ագռավը», «Խորհրդավոր միանձնուհին» և «Առաքյալը»): Աղայանը իշ «Արություն և Մանվել»-ում մաքառում է ոչ տնտեսական հարստահարության, այլ խավարի, տգիտության, վաչրի քնաղզների դեմ և եթե «Երկու բույր» վիպակում տեսնում էլ է սոցիալական հարստահարության փաստը, ապա հարստահարողներն այստեղ «հին շկոլայի» մարդիկ են, նկատի ունի «ոչ թե շահագործման ժամանակակից տեսակները, այլ հինը, աղնվական կալվածատերերի ձեռքին շահագործվելը»¹⁰⁴:

Ապա.

«Գյուղական աշխարհի տնտեսական հակամարտությունները, գյուղի բռնցքների ու շինական տնանկների մրցությունն ու պայքարը անտես առնելն այն գլխավոր գիծն է, որով տարբերվում է Ղազ. Աղայանը «Խորհրդավոր միանձնուհու», «Նոյի ագռավի» ու «Առաքյալի» հեղինակից—Մուրացյանից»¹⁰⁵:

Թ. Ավդալբեգյանը Ղազարոս Աղայանի աշխարհայացքի մեջ նկատում է մի գիծ ևս, գյուղի կուլտուրական վերածնության գործում քաղաքի կուլտուրայի նշանակությունը, որը արտահայտվում է Աղայանի հերոսներից մեկի՝ Օվակիմի բերանով. «Պետք է քաղաքը քիչ թե շատ ուսումնով լցվի, որ լավիունը տա, լցնի գեղերը»:

¹⁰⁴ Թ. Ավդալբեգյան, Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում, էջ 22:

¹⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 22—23 (ընդգծումը հեղինակին է —Խ. Գ.):

Ավդալբեգյանը այս հետևակ հայտարարութիւնից բավական մեծ ու շափաղանցված հետևութիւնն է անում.

«Քաղաքի լափունի» ազատագրական նշանակութիւն մասին ունեցած այս ըմբռնումով խորհրդածող Օվակիմն հանդես է գալիս մեր աշխարհայացքների պատմութեան մեջ իբրև մարքսիստական հոսանքի առաջին կարապետներից մեկը»¹⁰⁶:

Այս հետևութիւնն առնվազն տարօրինակ է, եթե մասնավորապես նկատի ունենանք, որ ուսումնասիրողը սոցիալական հարցը չի տեսնում Աղայանի ստեղծագործութեան մեջ:

Իսկ ինչպիսին է Թումանյանի գյուղագրութիւնը: Ավդալբեգյանը իրավացիորեն նկատում է, որ Թումանյանը «Գյուղը հովվերգական բարօրութեամբ չի պատկերացնում»¹⁰⁷: Սա իր ժամանակի համար նշանակալից հայտարարութիւնն էր, եթե նկատի ունենանք այնքան տարածված կարծիքը, թե Թումանյանը իդեալականացրել է նախապետական գյուղը: Այս իմաստով, իհարկե, ճշմարիտ է ուսումնասիրողը, երբ համեմատելով Պատկանյանի «Վանեցի գեղջուկի տաղը» ու Թումանյանի «Գութանի երգը», եղբայրանդում է, թե Թումանյանի երկերում «գյուղական իրականութեան նոր ըմբռնում է տիրում»¹⁰⁸:

Սա ասվում է բացատրելու համար Թումանյանի վերաբերմունքը ազգային հարցի, «ազգային վշտի» նկատմամբ: Բերելով «Հայոց վիշտը» բանաստեղծութիւնը, Ավդալբեգյանը պնդում է, որ թեև «Գութանի երգը ու նման գործերը չեն հիշեցնում օտարի հարստաշարութիւնը, սակայն «այս չի նշանակում անշուշտ, որ Թումանյանին միանգամայն խորթ է ազգային խնդիրը — հայոց հարցը... Նա անտարբեր չէր կարող լինել յուր ժողովրդի անլուր տառապանքների հանդեպ»¹⁰⁹:

Ուրեմն ո՞րն էր «նոր ըմբռնումը», ո՞րն էր ժամանակաշրջանի սոցիալական նոր հարաբերութիւններով պայմանավորված աշխարհայացքային նորույթը: Այն, որ «այդ (ազգային — Խ. Գ.) վշտին զուգընթաց նա ունի մի ուրիշ վիշտ — գյուղի անմխիթար

¹⁰⁶ Նույն տեղում, էջ 24:

¹⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 25:

¹⁰⁸ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է — Խ. Գ.):

¹⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 25—26:

կացութեան մտատանջութիւններ: Հայոց վշտի վրա ավելացել է հողի վիշտը: Եւ Հայ իրականութեան ըմբռնող սրանով ոչ թե ազոտացել է, այլ, ընդհակառակը, ավելի պայծառացել»¹¹⁰:

Ուշագրավ է այս ձեակերպումը: Ուշագրավ է առաջին հերթին նրանով, որ «Հայոց վիշտը», այսինքն ազգային հարցը, Ավգալբեգյանը միանգամայն օրինաշատի ու ամենեկին ոչ-խոտելի է համարում Թումանյանի և անգամ Պատկանյանի ստեղծագործութեան մեջ: Նա դա բացատրում է մեր ժողովրդի «անլուր տառապանքներով» ու լի վախենում նացիոնալիզմի մեջ մեղադրվելուց:

Բայց ի վերջո Ավգալբեգյանը նեղացնում, գրեթե ի չիր է դարձնում Թումանյանի երկերում «գյուղական իրականութեան նոր ըմբռնումը», սոցիոլոգիորեն այնքան ճիշտ գտած «հողի վիշտը», երբ դրա միջից փաստորեն վտարում է սոցիալական պրոբլեմը: Նա աշխատում է ապացուցել, թե Թումանյանին քիչ է մտատանջում սոցիալական պրոբլեմը, թե «նրա հանդեպ ծառանում են գյուղական կուլտուրայի հետամնաց կողմերը և հուզում շինական խավերը, գեղջկական բռնակալութիւնն ու նահապետական բարբարոսութիւնը»¹¹¹: Այս տեսակետից է Ավգալբեգյանը վերլուծում «Մարոն», «Հոռեցի Սաքոն», «Անուշը» պոեմները, ելրափակելու համար, թե՛ «Հառաչանքը», որ յուր հասարակական միտումներով ավելի արժեքավոր է ժամանակակիցներիս կարծիքով, Թումանյանի աշխումնույն գինը չի ունեցել: Նրան ավելի հետաքրքրել են գյուղական կյանքի ուրիշ երևույթները: Նա գնացել է Ղազ. Աղայանի նախապարհով: Մուրացանի ուղին նրան չի հրապուրել»¹¹²:

Սա Թ. Ավգալբեգյանի հետաքրքրական հոգւածի ամենաթույլ օղակն է: Այստեղ նա չի նկատում իր ելակետի ու ելրահանգման հակասութիւնը, գրողին համարելով սոցիալական պայմանների ծնունդ, նրա աշխարհայացքը բխեցնելով ժամանակի դասակարգային հարաբերութիւններից, միաժամանակ նա փաստորեն նեղացնում է սոցիալական հարցը բուն երկերը վերլուծելիս, այդ հարցը պատկերացնելով «մեկը շահագործում է մյուսին» պարզունակ

¹¹⁰ Թ. Ավգալբեգյան, Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում, էջ 26, (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

¹¹¹ Նույն տեղում, էջ 30:

¹¹² Նույն տեղում, էջ 34 (ընդգծումները հեղինակինն են —Խ. Գ.):

Ֆորմուլայի ձևով: Բայց բանի որ թե՛ Աղայանը և թե՛ Թումանյանը ի վերջո ունեն գործեր, որոնք տեղադրվում են նաև այդ պարզունակ ֆորմուլայի մեջ, ապա ուսումնասիրողն աշխատում է ապացուցել, որ դրանք տիպական չեն գրողների համար:

Աղայանը.

«Շատ նշանակալից է, որ նրա վեպի մեջ, ինչպես և այլ երկերում, խոսք չենք գտնում գյուղացու աշխատանքի շահագործման մասին ընդհանրապես ու սրա ժամանակակից ձևերի—վաշխառուական, առևտրական ու արդյունաբերական կապիտալի կողմից շահագործվելու վերաբերմամբ մասնավորապես: Եթե երբեմն նա հիշում է գյուղական աղքատության մասին (օրինակ, «Մանիր, մանիր» ոտանավորում), ապա այս անում է շատ թուլցիկ ու հազվադեպ անշամ, այնպես որ՝ նրա ընդհանուր գրվածքների մեջ այս մի հարևանցի հիշատակովյան տպավորություն է թողնում»¹¹³:

Թումանյանը.

«Թումանյանը գյուղի տնտեսական երևույթները հիշում է հաբձանցի, մի բանի տողով, մի բանի քառյակով, կամ շատ-շատ մի բանի էջով: «Հառաչանքի» հատվածում, որ հիշեցինք, գյուղական հարստահարության մասին խոսվում է մի քիչ ավելի երկար, սակայն այս հատվածն էլ նրա երկերի մի շատ փոքրիկ մասն է կազմում»¹¹⁴:

Եվ, այնուամենայնիվ, Թ. Ավդալբեգյանի հոդվածը ուշագրավ երևույթ էր, սա գրաքննադատությունը գրականագիտության աստիճանին բարձրացնելու առաջին փորձերից մեկն է, որտեղ ձիգ արվեց հասարակության պատմության վարդացումը պարբերացնելու ու այդ պարբերացման ելակետից բացատրելու դասական գրողների աշխարհայացքն առանց պիտակավորման: Սա մի հոդված էր, որը իր բնույթով իսկ մերժում էր գոհճիկ սոցիոլոգիզմի «գտիչ մեքենան»: Դասական հեղինակին ընդունելու կամ ժխտելու (այլ ոչ բացահայտելու և հասկանալու) վնասակար պրակտիկան:

Ինչ վերաբերում է քսանական թվականների վերջին տարիներին, ապա, չնայած գոհճիկ սոցիոլոգիզմի ուժեղացող հարձակում-

¹¹³ Թ. Ավդալբեգյան, Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում, էջ 22:

¹¹⁴ Նույն տեղում, էջ 32:

ներին, արդեն օրակարգի հարց էր դարձել այն, ինչ Մյասնիկյանը, Ա. Հովհաննիսյանը, Յ. Խանդաղյանն ու Թ. Ավդալբեկյանը ընդունել էին ավելի վաղ՝ անցյալի գրականությունը դիտել հասարակական մտքի զարգացման ֆոնի վրա: Այդ տարիներին գոհճիկ սոցիոլոգիական «ընդունել», «մերժել», «պետքական է», «անպետք է», «օգտակար է», «վնասակար է» հրամայական ձևակերպումները, որ ծնունդ էին արվեստի պարզունակ, ուտիլիտար ըմբռնման և հասարակության պատմական զարգացման անտեսման՝ արվեստի հարցերը բնեկիս, այլևս չէին կարող բավարարել շատերին: Խորապես ըմբռնել ու լուսաբանել հասարակական մտքի էվոլյուցիան՝ կապված երկրի տնտեսական զարգացման հետ, ու այդ զարգացման պրոցեսում առաջացած և գործող հասարակական խմբավորումների ձգտումները, դրանց ֆոնի վրա տեսնել հայ գրականության ստեղծած արժեքների սոցիալական բովանդակությունը, տեսնել գրողի քաղաքական պատկանելության և նրա ստեղծագործության օբյեկտիվ արժեքի փոխհարաբերությունը, աշխարհայացքի կամ առնվազն քաղաքական հայացքների ու ստեղծագործական մեթոդի, երբեմնակի անհամապատասխանությունը, գրականությունը դիտել ոչ որպես սոսկ «գասակարգի կենսատրամադրությունները և գեղեցկի ըմբռնումը կազմակերպելու միջոց»: Դասական գրականության արժեքավորման գործում սա նշանակում էր նեղ իմաստով գրաքննադատության վերաճումը գրականագիտության, որի անդրանիկ փորձերը նկատեցինք տասնամյակի առաջին կեսին: 1920-ական թվականների վերջում սա այլևս ժամանակի հրամայական պահանջն էր և այս ուղղությամբ պետք է հանդես գային. և հանդես եկան մի շարք ծրագրային հոգվածներ: Դրանցից մեկն է Ա. Կարինյանի «Ռուսահայ գրականությունը և ռուսահայ հասարակական մտքի էվոլյուցիան» հոգվածը¹¹⁵:

Այժմ մեզ համար առավել նշանակություն ունի ոչ այնքան Կարինյանի՝ այս կամ այն գրողին տված գնահատականը, որ ինքնին, իհարկե, ուշագրավ է որպես ժամանակի սովետահայ գրաքննադատության վավերագիր, և ոչ այնքան հայ հասարակական մտքի զար-

¹¹⁵ Հոգվածը տպագրվել է 1927 թ. «Մարտակոչ» թերթի № № 122 և 134-ում, ապա և հեղինակի «Դեմքեր և դեպքեր» ժողովածուի մեջ:

զացման այն պարբերացումը, որ տալիս է հեղինակը, որքան գրականությունը պատմական հայացքով մոտենալու տենդենցը, որը կազմում է հենց հոգւածի ծրագրային թեզը:

Առաջինը, որ աչքի է ընկնում, դա հեղինակի ճիշտ բնութագրումն է, թե գրականության քննությունը հետաքրքրական է և կարևոր «ոչ միայն «գրականագետների» համար—ինչպես սովորաբար կարծւում է—այլ նաև հասարակագետների, և առանձնապես նրանց համար, որոնք ցանկանում են մոտենալ ռուսահայ հասարակական մտքի զարգացման օբյեկտիվ ճանաչողությանը»¹¹⁶: Այսինքն, շեշտւում է գեղարվեստական գրականության արտացոլման ուժը և ոչ միայն նրա դերը, որպես «դասակարգի կենսատրամադրություններն ու գեղեցիկի ըմբռնումը կազմակերպելու միջոց»: Կարինյանը փորձ է անում, նույնիսկ, ժամանակի իրադրությունն ու սոցիալական հարաբերությունները ճանաչելու հարցում համեմատության մեջ դնել այսպես կոչւած հասարակական գիտությունն ու գեղարվեստական գրականությունը և, հետևելով մարքսիզմի դասականներին, միանգամայն ճիշտ եզրակացության է հանգում: Մարքսն ու էնգելսը Բալդակի նման ռեալիստ գրողների արժեքը տեսնում էին ի միջի այլոց նաև այն բանում, որ այդ գրողների ստեղծագործությունը հաճախ ավելի շատ նյութ էր տալիս ժամանակի տնտեսական-հասարակական պրոցեսները հասկանալու համար, քան բուրժուական տնտեսագետների աշխատությունները: Նրանցից է փոխ առել միտքը Ա. Կարինյանը, երբ գրում է.

«Հաճախ այդ հեղինակները ներկայացնում են նույնիսկ ավելի կարևոր ու ճշգրիտ նյութեր, քան բուրժուական հրապարակախոսների «տնտեսական» անունը կրող հետազոտությունները: Եվ հասկանալի է ինչու: Տնտեսական հետազոտության մեջ—այսպես թե այնպես—նյութերի դասավորումը, քննությունը, լուսաբանությունը կատարվել է սուբյեկտիվ կերպով և միայն մի քանի աղբյուրների համեմատական քննության կամ նկարագրության հիման վրա:

Հակառակ դրան—վիպագիրը նկարագրում է իր շրջապատը, նկարագրում է որպես ականատես, որպես միջավայրի որոշ անդամ. նրա սուբյեկտիվիզմն էլ ունի իր արժեքը այն չափով, որչափ նա

¹¹⁶ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 5:

աւտացում է սոցիալական որոշ խմբակցության մոտեցումը դեպի
հասարակական այս կամ այն երևույթները: Նրա նկարագրութունը
հենց դրա համար էլ դառնում է թե լուսանկար և թե սոցիալական
վավերագիր»¹¹⁷:

Այս թեզն ապացուցելու համար գրականագետ-քննադատը պատ-
մական էքսկուրս է կատարում դեպի ուսս և հայ գրականության
անցյալը: Ուսս գրականութունից նա բերում է Գ. Ուսպենսկու
օրինակը, «Որ տալիս էր մի կողմից ուսս գյուղի և գյուղացիության
հետաքրքրական նկարագրութունը, և ապա մյուս կողմից էլ. մո-
տեցման և քննության իր եղանակով բնութագրում էր ուսս ժողովրդ-
դական-ինտելիգենտների առանձնահատուկ հոգեբանութունը»¹¹⁸:
Այսինքն, փաստորեն այստեղ նա խոսում է գրողի աշխարհայացքի,
«մոտեցման ու քննության եղանակի» և ռեալիստական մեթոդի հա-
րաբերակցության հարցի մասին:

Նույն սկզբունքով մոտենալով հայ դասական գրականությանը,
Կարինյանը քննում է այսպես կոչված «լիբերալ», ու «սահայանո-
ղական» հեղինակների ստեղծագործութունը և, թեև ժամանակի
սահանջով խտացնում է «սահայանողականների» (Մուրացյան,
Պռոշյան, գյուղագիրներ) քաղաքական հայացքների գնահատա-
կանը, բայց և միաժամանակ շեշտում նրանց ռեալիստական ստեղ-
ծագործության օբյեկտիվ արժեքը:

«Պրոլետարիատի համար,—գրում է Ա. Կարինյանը,—երկու
հոսանքներն էլ հավասարապես պատմական ուժեր են, որոնց
նկատմամբ նա չի կարող ունենալ առանձին համակրանք: Դեռ
ավելին ևս: Այսպես կոչված «սահայանողականութունը» այնքան
հեռու է կանգնած մեր այսօրվա հասարակութունից, որ նա չի
կարող այն վտանգը ներկայացնել, ինչ որ հնարավոր է սպասել
ավելի նոր շրջանի ազգայնական լիբերալ հոսանքից: Գուցե դրա-
նով էլ բացատրվում է այն, որ հաճախ մենք հայ սահայանողական-
ների մոտ նշմարում ենք մի շարք խնդիրների նկատմամբ ավելի
«անաշառ» մոտեցում, բան մեր լիբերալ հեղափոխականների մոտ:
Բավական է միայն հիշել այստեղ երկու հոսանքների վերաբերմուն-
քը դեպի ցարական կառավարության քաղաքականութունը «արևել-

¹¹⁷ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 8—9 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Դ.)

¹¹⁸ Նույն տեղում, էջ 9:

յան խնդրի» նկատմամբ: Այն ժամանակ, երբ մեր լիբերալները միանդամայն անվերապահ կերպով մեծարման էին ենթարկում ցարական կառավարության ամեն մի ձեռնարկություն, հայ պահպանողական բանակում լինում էին մարդիկ, որոնք խիզախ կերպով ծառանայով ընդհանուր «հոսանքի» դեմ՝ կարողանում էին ցուցադրել բիշ-շատե բննադատական վերաբերմունք դեպի ցարիզմի արևելյան քաղաքականությունը: Նույնքան բնորոշ է նաև երկու հոսանքների վերաբերմունքը դեպի կապիտալի նախնական կուտակման պրոցեսը, դեպի կապիտալիզմի կրողներին գործունեությունը: Այն ժամանակ, երբ հայ առաջագիմ հեղինակները դարձյալ անվերապահ կերպով ջատագովում էին կապիտալիզմի բոլոր «հերոսներին» և իդեալական դույն տալով կապիտալիստական զարգացման պրոցեսին, ողջագուրում էին հայ բուրժուազիայի հաղթական արշավը, հայ պահպանողականների միջից ելնում էին մարդիկ, որոնք կարողանում էին նկատել կապիտալիզմի նեղատրիվ կողմերը, արձանագրել կապիտալիզմի մռայլ կրողների գործելակերպի իսկական էությունը, ցուցադրել «սոցիալական խնդրի» զոյություն փաստը: Դրա համար էլ ռուսահայ լիբերալները հրաժարվում էին որևէ խոսք ասել հայ գյուղի տնտեսական քայքայման և հայ գյուղացիության ծանր կացության մասին, իսկ հայ պահպանողական բանակին հարող հեղինակները շեշտում էին այդ բոլորը և ցույց տալիս կապիտալիզմի զարգացման պրոցեսում առաջացած «պինջակավոր» նոր մարդկանց իսկական դեմքը: Դրա համար էլ հայ բուրժուազիայի պատգամախոս Գրիգոր Արծրունու օրգանում ոչ մի տեղ չի հատկացվել հայ գյուղագիր հեղինակներին, իսկ պահպանողական բանակը իր հովանավորության ներքո էր առել Արշակ Ագապյանին, Մուրացանին, Պերճ Պոռչյանին, Ճուղուրյանին և բոլոր այն հեղինակներին, որոնք այս կամ այն չափով փորձ են արել հայ գյուղական իրականության ճանաչողությանը»¹¹⁹:

Պատմական հայացքով բնեկով անցյալի ծառանդությունը, Կարինյանը, անկախ քսանական թվականներին ընդունված տերմինների օգտագործումից, փաստորեն ճիշտ է բնութագրում դասական գրականության սոցիոլոգիական բովանդակությունը՝ նաև նոր

¹¹⁹ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 11—12:

ժամանակներում այդ գրականության ունեցած արժեքի տեսակետից: Թեև ինքը ևս չի խորշում պիտակալորումներից, սակայն ճիշտ եղրահանգումների է հասնում գրողների ստեղծագործություններն օբյեկտիվ քննարկման ենթարկելու պահանջի հարցում: Նա մերժում է հասարակության մեխանիկական շերտավորման, ոչ հետևողական չափի հայ պատմության մեջ միայն վերջնականորեն ձևավորված «գտարյուն» քաղաքական խմբակցություններ նկատելու տենդենցը, մատնանշում հասարակական նպատակների, հայացքների, ձգտումների բազմաբղետ խաչավորումը հասարակական տարբեր խավերի փոխհարաբերություններում ու դրանց հետևանքով հայ դասականների և ողջ գրականության բարդ հոգեկան խառնվածքը: Այդ պատճառով նա իրավացիորեն մերժում է նաև գոհճիկ սոցիոլոգիական պարզունակ մակդիրները:

«Ահա հենց դրա համար էլ հայ հեղինակներից շատերի մոտ տեսնում ենք բավական բարդ հոգեկան խառնվածք: Դրա համար էլ բավականանալ «կղերա-հետադիմական» կամ «բուրժուական» սխեմատիկ մակդիրներով մենք չենք կարող այնքան, որքան հայ հեղինակների ստեղծագործության մեջ հաճախ արտացոլվում են ոչ միայն մեկ որոշ, այլև երկու կամ ավելի սոցիալական շերտերի ներհակ ապրումները և հոգեկան բախումները: Այսպիսի դեպքերում հաճախ ինքը՝ հայ հեղինակը, դեգերում է երկու հակոտնյա դասակարգերի մեջ, մեկի բանակից անցնում է դեպի մյուսը, կամ էլ յուրօրինակ ձևով խառնում և ձուլում է ի մի երկու ներհակ ուժերի իդեալները»¹²⁰:

Իր խոսքը մասնավորելով Րաֆֆու ստեղծագործության նկատմամբ, Կարինյանը հասնում է իր ժամանակի համար բավականաչափ համարձակ եզրակացության.

«Րաֆֆին մինչև վերջ եղել է հայ «երրորդ դասի» ամենանշանավոր վիպագիրներից մեկը: Այսպես լինելով նա իր վեպերի և ուրիշ երկերի մեջ արժարժել է լիովին կազմակերպվող և ոտքի կանգնող հայ շուրժուազիայի իդեալները: Բայց դրա հետ միասին միևնույն Րաֆֆին արձագանքել է նաև քաղաքի և գյուղի ճնշված խավերի կյանքին, և ավելի բան մոռալ գույներով նկարագրելով նրանց կյանքը, կոչ է արել կենտրոնացնել հասարակական ուշա-

¹²⁰ Նույն տեղում, էջ 14:

դրուիթյունն ալդ ուղղությամբ ես: Այսպիսի բնույթ են կրում առանձնապես նրա «Սալբին», «Ոսկի աքաղաղը», պարսկական և թիֆլիսյան պատմվածքները»¹²¹:

Ի միջի այլոց, Ա. Կարինյանի գրականագիտական գործունեության մեջ նորուիթյուն չէր այս հայացքը: 1926 թ. հրատարակված «Հայ ազգայնականների ուղին» գրքում նա զետեղել է «Հայաստանի ապագան» հոդվածը, որտեղ կարգում ենք.

«Կա միայն մի տարր մեր հասարակության մեջ, որը կարող է ըմբռնել Րաֆֆու միջազգայնական տենչերը՝ դա աշխատավորությանն է: Միմիայն հայ աշխատավորները, բանվորներն ու գյուղացիները կարող են հասկանալ Րաֆֆու ձգտումների արժեքը, նրա խենթի պրիմիտիվ երազի պրոգրեսիվ տենդենցները: Եվ նրանք միայն կարող են այսօր առաջադրել այդ տենդենցների պարզ ու ավելի հետևողական խտացումը»¹²²:

¹²¹ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 15:

¹²² Թե զոհհիկ սոցիոլոգիզմի տեսակետից որքան «առտառոց» կարող էր հնչել այս պատմականորեն ճիշտ տեսակետը, երևում է Րաֆֆու ստեղծագործության ժողովրդական» բաղմամբիվ փորձերից, որոնցից մեկը արված է հենց Ա. Կարինյանի վերը նշված ձևակերպման առիթով: «Գրական դիրքերում» հանդեսի 1929 թվականի առաջին և շորրորդ համարներում Բ. Փորսուղյանը մի հոդված է գրել «Գրական սմենտիլիսականության մասին» վերնագրով, որտեղ չի կարողանում անտարբեր անցնել «նացիոնալիստ» Րաֆֆու նկատմամբ Ա. Կարինյանի հանդես բերած այդպիսի «բարեհամբուլը» վերաբերմունքի կողքով: Նրա կարծիքով. «Րաֆֆին հանդիսանում է հայ ազգայնական, առևտրական կապիտալիզմի իդեոլոգը՝ միջազգային իմպերիալիզմի գործակալ՝ դաշնակցության տրիբունը» («Գրական դիրքերում», 1929, № 4, էջ 54): Մինչդեռ Կարինյանը թեև զգուշությամբ, բայց, այնուամենայնիվ, անց է կացնում գրողի աշխարհայացքի ու մեթոդի փոխադարձության մարքսիստական տեսակետը, զոհհիկ սոցիոլոգները ընդվզում են այդ զգուշավոր փորձի դեմ անգամ: Նրանց համար Րաֆֆին (ինչպես և Պատկանյանը, Արծրունին) մերժելի է իր երազներով, ձգտումներով: Դոհհիկ սոցիոլոգիզմի ուղղագիծ, «երկաթյա» տրամաբանության տեսակետից այլ կերպ չէր կարող լինել: Րաֆֆին չի տեսել ու չի գովերգել պրոլետարական հեղափոխությունը: «Րաֆֆու երազների սոցիալական բովանդակությունն էր կազմում Հայաստանի բաղադրական ազատ գոյությունը բուրժուական հանրապետության տիպով, տեղական առևտրի, արդյունաբերության զարգացում եվրոպական կապիտալիզմի ձևով, լուսավորչական եկեղեցու բարենորոգում, ազգայնական իդեալ, բրդական ժողովրդի հայացում, այս բոլորի մեջ նա դնում էր բուրժուական բովանդակություն» (նույն տեղում): Էլ ինչ օբյեկտիվ արտացոլման տեսություն, ինչ օբյեկտիվ եղա-

Մինչ այժմ դասական գրականության գնահատման հարցերը 1920-ական թվականների սովետահայ գրաքննադատության մեջ քննվեցին առավելապես հայ նոր պոեզիայի վերջին երեք ներկայացուցիչների՝ Թումանյանի, Իսահակյանի և Տերյանի ստեղծագործության շարժառիթներով: Բացահայտվեցին գրաքննադատական հոսանքների դիրքերը, նկատվեցին երկու թևեր գրաքննադատության ասպարեզում. գոհճիկ սոցիոլոգիական թևը, որ ելնում էր պրոլետարիատի դիրքերից, և սոցիոլոգիական գրաքննարկման տենդենցը, որ ոչ պոետիկ նախաձեռնություններ էր անում պոետի գեղարվեստական գրականության ստեղծման, իր ավելի փորձառու ներկայացուցիչների միջոցով շխատում էր լենինյան գրականագիտության դիրքերից վերագնահատել անցյալի գրականությունը՝ պատմական տեղաշարժերի, տնտեսա-քաղաքական իրադարձությունների «սպեցիֆիկ օբյեկտիվի» գիտական հաշվառումով ու գրահիմքի վրա, և այդ ասպարեզում, տասնամյակի առաջին խել տարիներից, հասնում գիտական բավականաչափ լուրջ նվաճումների:

Դա, իհարկե, չի նշանակում, թե ժամանակի գրաքննադատության տեսադաշտում եղել է միայն հայ քննարկողության հիշյալ եռաստեղծությունը, չի նշանակում, թե կրքերը բորբոքվել են սոսի Տերյանի, Իսահակյանի, Թումանյանի ստեղծագործության գնահատման հարցերում, թե մյուս դասականների ստեղծագործության ընկալումն ու գնահատումը դուրս է եղել տեսադաշտից, ընդհանրապես, ժամանակի գրաքննադատության համար հայացքների ստուգման փորձարարներ են եղել և՛ Հովհաննես Հովհաննիսյանը, և՛ Նար-Դոսը, և՛ Շիրվանզադեն, և՛ Պատկանյանը, և՛ Սունդուկյանը, և՛ Վարուժանն ու Սիամանթոն, և՛ Շանթն ու Ահարոնյանը, և՛ Պարոնյանն ու Դուռլանը, և՛, վերջապես, Նալբանդյանն ու վաթսուներկան թվականների

հանգումներ գրողի ստեղծագործությունից: Այդպիսի մտայնության տեր զրոգը վտանգավոր է հովվածադրի կարծիքով: Մերժելի ու վտանգավոր է նաև Ա. Կարինյանի նման մտածողների կարծիքը, և յուրաքանչյուր կոմունիստ գրականադետի պարտքն է բոլոր զենքերով կռվել դրա դեմ: Այդպիսին էր ռապսական, գոհճիկ սոցիոլոգիական գրաքննադատության դիրքը, երբ Կարինյանը «սառը, պատմական հայացք էր պահանջում ռուսահայ հասարակական մտքի էվոլյուցիան և ռուսահայ դասական գրականությունը գնահատելիս:

Հայ հասարակական մտքի մյուս ականավոր գործիչները: Սակայն՝ որքան էլ փոփոխվել է կոնկրետ քննվող նյութը, ժամանակի գրա-
քննադատության տենդենցները այս հարցում հիմնականում մնացել են նույնը: Մանրամասների մեջ տարբերությունների զոյովյունը չի փոխել պատկերը: Բոլոր դեպքերում նկատվում են նույն գլխավոր թեքերը՝ հայ գրաքննադատության մեջ ու դրանց մերկապարանոց կամ ինչացած պայքարը, որը քսանական թվականների հայ գրա-
քննադատության զոյովյուն ու զարգացման ձևն էր:

Կարելի է իրար հետևից բերել մամուլում տպագրված կարճա-
սոս գնահատումները:

Ամենասոցիալականը, ուրեմն և ամենաընդունելին, թվացել է Սունդուկյանի ստեղծագործությունը.

«Պեպոն», — գրում է Հ. Սուրխաթյանը, — սոցիալական մի պիես է, ուր հեղինակը, անկախ իր տեսակետներից ու հասարակական նպատակներից, հանձին երկու հակադիր գեղարվեստական տիպերի տվել է դասակարգային մտքով սոցիալական էնդհանրացման մի ցայտուն փաստ»¹²³:

Դրա համար էլ «Պեպոն» և Սունդուկյանի մյուս պիեսները հանձ-
նարարվում են: Հայ հեղինակին և սեփական կարծիքը հարձակում-
ներից փրկելու համար Սուրխաթյանը բերում է Օստրովսկոյ օրինակը:

Նար-Դոսը «Մեր թաղ»-ի հեղինակն է ու թեև «նրա տենդենցը ծածկված է հաստ վարագույրով... սակայն նա խոր վշտով է պատ-
մում ու նկարագրում այն թշվառությունը, որ ապրում են «Մեր թաղ»-ի զժբախտները»¹²⁴: Սա ոգևորում է Հ. Հովակիմյանին հանձ-
նարարելու Նար-Դոսի «Մեր թաղը», բայց դարձյալ իր կարծիքը ու հեղինակին գռհհիկ սոցիոլոգիական հարձակումներից փրկելու համար. հոգվածագիրն աշխատում է գտնել իր համակրանքն արդա-
րացնելու անուղղակի պատճառներ ևս: Նա շեշտում է, որ «Մեր թաղ»-ում Նար-Դոսի նկարագրած կյանքը «թեև անցյալին է վերա-
բերում, մեր երեկն է, բայց նման կետեր շատ ունի մեր այսօրվա

¹²³ «Մարտակոչ», 1925, № 263:

¹²⁴ «Մարտակոչ», 1926, № 128:

հետ»¹²⁵։ Այսինքն, Նար-Դոսի ստեղծագործությունը հետաքրքիր էլինի դեռ այնքան ժամանակ, քանի չեն վերացել հին կենցաղի մնացուկները։ Եվ, վերջապես, երկրորդ արդարացումն այն է, որ գրողն ընդունել է նոր կարգը և հավատացած է, «որ անցյալից մեզ ժառանգություն մնացած այդ թշվառությունները պետք է վերացնեն խորհրդային լուսարձակի շողերը»¹²⁶։

Իսահակյանի «Սասմա Մհերը» բանաստեղծի վերադարձն է։ Այդպես է մտածում Հ. Սուրխաթյանը։ Նրան ուրախացնում է, որ «Ավետիք Իսահակյանի Մհերը մշակ է, մշակների հսկան, շահագործող տերերի ահարկու սպառնալիքը»¹²⁷։ Բայց վախվորած բնանալատն շտապում է ընդգծել, որ պայքարող Մհերը «մնում է կես ճանապարհին»։ Որ «սյունի վախճանը բանաստեղծի այն ծանր կշռաբարն է, որից չի ազատվել նրա հերոսներից ոչ մեկը»¹²⁸։

Նման դնահատականներ շատ կարելի է գտնել նաև մյուս դասականների (Կուրդինյան, Պարոնյան, Հովհաննիսյան, Շիրվան-դադե և այլն) մասին։ Սրանում գոհհիլ սոցիոլոգիզմը չի կարողացել շատ մեծ ավերածություններ գործել, թեև, բնականաբար, հիշեցնում է իրեն։ Ուրիշ տեղերում դա հանդես է գալիս արդեն իշխողի իրավունքով և, ինչպես Թումանյանի ստեղծագործությանը նվիրված մի քանի հոդվածներում, պայմանավորվում է արվեստի և գրականության մեկ առանձնահատկությամբ, նրա՝ որպես գաղափարական պայքարի ղենքի սրումով՝ մինչև բացարձակացում։ Այսպիսի տեղեկենցի մի բնորոշ օրինակ է Ռ. Աթայանի «Ո՞րն է մեր տեսակետը» հոդվածը¹²⁹։ 1927 թվականի «Մարտակոչ»-ի 232-րդ համարում «զգուշավոր» Սուրխաթյանը գրախոսել է Իսահակյանի պատմվածքների «Լիլիթ» ժողովածուն։ Նրա սոցիոլոգիական «զգուշավորությունը» հասել է այն բանին, որ նա իր հոդվածում «ժխտել» է Իսահակյանի պատմվածքների գաղափարական բովանդակությունը։ «Լեզուն ճոխ է, երփներանգ և վառ,—գրել է Սուրխաթյանը,—պատկերները փարթամ, արևելյան կոլորիտը գերա-

¹²⁵ Նույն տեղում։

¹²⁶ Նույն տեղում։

¹²⁷ «Մարտակոչ», 1926, № 185։

¹²⁸ Նույն տեղում։

¹²⁹ «Գրական դիրքերում», 1928, № 1։

զանցորեն պահպանված, բնության գունեղ նկարագրություն, գեղարվեստական չափ, մի խոսքով գրչի վարպետի գերազանց արտագրություն—ահա գրքույկի արժանիքը, որով միայն նա կարող է գրավել մե՛ր ընթերցողի ուշադրությունը»¹³⁰:

Ու թեև հոգվածագիրը ջանասիրաբար ընդգծել է «միայնը», այնուամենայնիվ գռնհիկ սոցիոլոգիզմի առավել ակտիվ և, մեղ թվում է, առավել մակերեսային գործիչները չեն կարողացել ներել Սուրխաթյանին «մանրբուրժուական, անհատապաշտական» պատմելվածքների սոսկ ընդունման փաստի համար: Աթայանը հեշտ է «բռնում» Սուրխաթյանին: Նույն ֆորմալ տրամաբանությամբ, ինչ-որ նկատվում է «զգուշավոր» Սուրխաթյանի հոգվածում, Աթայանն իսահակյանի արձակ լեզենդների բնորոշ գծերն է համարում անհատապաշտությունը, ռոմանտիզմը, հոռետեսությունը, երազ-արբեցումը, ռոմանտիկ վերաբերմունքը դեպի կինը և, իհարկե, զարմանում է, որ Սուրխաթյանն այնուամենայնիվ հանձնարարում է դրանք: Սուրխաթյանի «հաշիվը մաքրելուց հետո» նա անցնում է բուն ստեղծագործության «գնահատմանը»:

«Լիլիթի» մասին մենք այն կարծիքին ենք, որ այդ գրքում գետեղված ստեղծագործություններն ամբողջապես անցյալ են (ինչպես գրված է գրքի առաջաբանում), այսինքն նրանք դրական ոչինչ չեն կարող տալ մեր ընթերցող մասսաներին, քանի որ այնտեղ իշխում է մանրբուրժուական ֆաբլիստական, հակակենսական հոգեբանությունը, որը բացասաբար միայն կարող է ազդել սոցիալիստական շինարարությամբ ղեկավարված մեր մասսաների վրա, միայն կաղմալուծել կարող է նրանց եռանդը»¹³¹:

Բայց սա գրվում էր արդեն 1928 թվականին, երբ գռնհիկ սոցիոլոգիզմն այլևս միակ հեծյալը չէր մարտադաշտում, երբ պրոլետարիատն ու պրոլետարականության խմբակցությունները կուսակցության հասարակական առաջադրանքն էին ստացել՝ գեղարվեստական գրականության մեջ ունեցած գրավումներով միայն ձգտել հեղեմոնիայի, երբ հեղինակավոր ամբիոններից արդեն շատ էր

¹³⁰ Ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.:

¹³¹ «Գրական դիրքերում», 1928, № 1, էջ 44 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

ասվել անցյալի գեղարվեստական զրականության «քննադատական յուրացման» մասին, երբ պրոլետքննադատությունից «ժխտման տեսակետի» հիմնավորում էր պահանջվում ընդհանրապես և յուրաքանչյուր առանձին գեպքում: Եվ այս գեպքում էլ Աթայանն աշխատում է հիմնավորել, այն էլ ոչ միայն իր անունից, իդուր չէ, որ նրա հողվածի վերնագիրն է՝ «Ո՞րն է մեք տեսակետը»:

«Մեզ կարող են մեղադրել վուլգարիզացիայի մեջ,—գրում է նա,—կարող են ասել, թե մենք շատ «ուղղակի» կերպով ենք արվեստը կապում քաղաքականության հետ»¹³²:

Այս տողերից հետո թվում է, թե հողվածագիրը պետք է ըմբոստանա այդ հավանական մեղադրանքի դեմ, պիտի ապացուցի, որ ինքը «շատ ուղղակի» կերպով չի կապում արվեստը քաղաքականության հետ: Բայց նրա համար հարցն ամենեին էլ այդպես չի դրված, ավելին, նա հարցին մոտենալու ուրիշ եղանակ չի էլ ընդունում և Հենինի ու Պլեխանովի մարքսիստական էսթետիկայից անջատելով առանձին միտքը ու դիտելով որպես էսթետիկայի միակ հրահանգը, աշխատում է մեծ մտածողների ուսմունքը հարմարեցնել իր տեսակետին:

«Սակայն այդպիսիները պետք է իմանան,—շարունակում է նա,—որ ընդհանուր առմամբ և հիմնականում արվեստի և հրապարակախոսության տարբերությունը բնորոշվում է նրանով, որ «Գեղարվեստը արտահայտում է իր գաղափարները պատկերներով, մինչդեռ հրապարակախոսն ապացուցում է իր միտքը տրամաբանական հետեությունների օգնությամբ» (Պլեխանով)¹³³: Պլեխանովի այս միտքը, որն ուղղված էր «արվեստը արվեստի համար» իդեալիստական ձևակերպման դեմ և նպատակ ուներ ապացուցելու, որ չի կարող գաղափարական բովանդակությունից զուրկ արվեստ լինել, մեխանիկորեն տարանջատվում է ընդհանուր հենքից՝ պլեխանովյան էսթետիկայից և դարձվելով «օբյեկտիվ գաղափար», փաստորեն նենգափոխվում է, սնունդ տալիս գոհիկ սոցիոլոգիզմին (ոչ միայն մեզ մոտ, այլև Ռուսաստանում): Հենց սրա արտահայտման ձևերից մեկն էր նաև բոգդանովյան ձևակերպումը:

¹³² Նույն տեղում, էջ 43:

¹³³ Նույն տեղում:

1929 թվականին մեռավ Հովհաննես Հովհաննիսյանը: Մինչ այդ գրաքննադատությունը սակավ էր ղեակվում «Հայ նոր քնարերգության հիմնադրի» ստեղծագործությանը: Հովհաննիսյանը սովետական կարգերում ապրեց ինը տարի, բայց գրական ստեղծագործության հետ իր հաշիվները փակել էր փաստորեն մինչև Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը: Այս խմատով նա ավելի «հին» էր Իսահակյանից ու Թումանյանից: Թերևս սրանով է բացատրվում քսանական թվականների գրաքննադատության համեմատական «անուշադրությունը» նրա նկատմամբ: Սակայն մահից հետո, մահվան կապաղցությանը ի վերջո հարկավոր էր խոսք ասել նաև նրա մասին, գտնել նրա ստեղծագործության տեղը հայ քնարերգության մեջ: Եվ ահա հրատարակվում են մի քանի հոգվածներ, որոնք մահախոսականներ լինելով, միաժամանակ բնութագրման փորձեր են: Դրանցից և ժամանակի գրաքննադատության բնորոշ բնութագրումներից մեկն է Ա. Հախումյանի «Հովհաննես Հովհաննիսյանի գրական դեմքը» հոդվածը¹³⁴:

Այստեղ ևս դասական գրականությունը դիտվում է որպես երբեմնի «սպեցների» վարպետությունն ընդօրինակելու դպրոց և միայն այդքանը: «Այսօր,—գրում է Հախումյանը,—եթե Հովհաննես Հովհաննիսյանը կարող է մեզ հետաքրքրել սովորելու կողմից, ապա միայն և միայն ձևի կողմից, լեզվի և պատկերավորության սահմաններում»¹³⁵:

Բայց հարկավոր էր հիմնավորել այս կտրուկ տեսակետը: Դրա համար էլ, արդեն կանոնի՝ դարձած սովորությանը, հոգվածագիրը, «քննում է» բանաստեղծի ապրած ժամանակաշրջանը՝ մասնավորապես ընդգծելով այդ ժամանակաշրջանի հասարակական երկու հոսանքներն իրենց մամուլով՝ կղերապահականողական («Ճոռաղ») և լիբերալ («Մշակ»): Այս երկու հոսանքների սոցիալական ու քաղաքական դիրքի հետ է կապում Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունը: Հոգվածագրի համար ուրիշ ճանապարհ չկա: Հակադրվելով արվեստի ինքնության, «արվեստը արվեստի համար» տեսությանը, հոգվածագիրն իր պարտքն է համարում առաջին հերթին «ճշտելու»

¹³⁴ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 225:

¹³⁵ Նույն տեղում:

Հովհաննիսյանի դասակարգային պատկանելությունը և որովհետև երկու բեկոնների միջև փոխանցման ոչ մի օղակ չի նկատում, ապա ռուբին Հովհաննիսյանին համարում է «կապիտալիզմի ձեավորման ժամանակաշրջանի դրոշակակիր»:

«Նրա ստեղծագործությունների ընթացքը բացարձակորեն հերքել է հայ տրադիցիոն գրական քննադատության էսթետիկական մոտեցումը, «գեղեցիկը գեղեցիկի համար» նշանաբանը և տեսակետը ու ապացուցել Հովհաննես Հովհաննիսյանի քաղաքացիությունը՝ իբրև կապիտալիզմի ձեավորման ժամանակի դրոշակակիր բուրժուական-հասարակական քաղաքական գաղափարների պաշտպանության դիրքերում»¹³⁶:

Այսպիսի ձեակերպումը պարտավորեցնում է, այնուհետև Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունը բնութագրելիս գրաքննադատը ելնում է սրանից ու քանի որ, ինչպես բոլոր դասականները, Հովհաննիսյանը ևս «անխառն» չէ, նրա ստեղծագործության մեջ ևս կան «կղերապահայանողական անոմալիաներ», ապա քննադատն աշխատում է «բացատրել» դրանք հայ մտավորականության առանձնահատկությամբ:

«Այս կարգի խնդիրներում Հովհաննես Հովհաննիսյանը մնում է ճռաբաղյան իդեոլոգ, Պետրոս Սիմոնյանի գաղափարախոսության հետևողական ջատագովու: Քիչ չեն Հովհաննես Հովհաննիսյանի այս կարգի բացարձակապես ռեակցիոն ստեղծագործությունները եկեղեցու և կրոնի խնդիրների շուրջը: Փոքր չէ և այդ կարգի ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժեքը, որ ներկայացրել է հանդեպ հայ եկեղեցու: Հովհաննիսյանն իր այդ կարգի ստեղծագործություններով մարմնավորել է մի շատ տիպական երևույթ, խարակտեր կողմ, որ բնորոշ է ժամանակի հայկական ինտելիգենցիայի ավանդներին հավատարիմ հետագա շրջանում նույն կարգի հայկական ինտելիգենցիայի համար, դա տիրացուականությունն է, որ եղել է հայ ժխական ինտելիգենցիայի բնորոշ կողմը և որում այնքան հետևողականություն է ցուցաբերել բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը տալով առատ տուրք տիրացուական գանձանակին»¹³⁷:

¹³⁶ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 225:

¹³⁷ Նույն տեղում:

Այդ «առատ տուրքը» ըստ քննադատի «Լուսավորչի կանխեղը», «Տղմուտ», «Ավետարան» ու նման երկերն են:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ քննադատին չի զբաղեցնում? «ինչուն»: Եթե Մյասնիկյանը, Ավդալբեգյանը, Խանդադյանը, Կարինյանը գաստականների բազաբական կողմնորոշման հարցում փնտրում էին օբյեկտիվ հանդամանքներ, ապա Հախումյանը դրանք 'բացատրելու նպատակ չունի: Նա պարզապես նկատի ունի հայ մտավորականության «բնածին» հատկությունը, որը որակում է որպես «տիրացուականություն»: Բայց, այնուամենայնիվ, հոգվածի տողամեջերում կարգացվում է քննադատի տեսակետը: Նա, ինչպես կրակից, վախենում է «աղդ», «աղդային ազատագրություն», «աղդային կոնսոլիդացիա», «աղգասիրություն» հասկացողություններից, բանի որ դրանք նրա կարծիքով աշխատավորության համար ոչնչան վտանգավոր նացիոնալիզմի արտահայտման ձևերն են: Պատահական չէ, որ նա պատրաստ է ընդունել բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ այն ամենը, ինչ չի առնչվում «աղդայինին»: Այստեղ նա, նույնիսկ, «կապիտալիզմի ձևավորման ժամանակի դրոշակակրի» երկերում, ինքնիրեն հակասելով, նկատում է մանրբուրժուական-դեմոկրատական մտորում, հատկապես «Գյուղի ժամը», «Հատիկը» և նման բանաստեղծությունների մեջ, բայց կրկին չի մտահոգվում այս «որոշ մտորման» սոցիալական արմատները բացելու հարցով: Չի աշխատում բացատրել բանաստեղծի «հակասությունը»: Քննադատի համար արդեն գտնված է «տիրացուականություն» «փրկարար» տերմինը:

Ա. Հախումյանի խաչտաբղետ տեսակետը միակը չէ: Նույն խառնաշփոթությունը տեսնում ենք Գ. Վանանդեցու «Հովհաննես Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մասին» հոգվածում¹³⁸: Այստեղ նա իրավացի է, նկատելով Հովհաննիսյանի պոեզիայի մեջ «անհատական զգացմունքների արտացոլումը», որպես հայ քնարերգության առաջաբայն այդ ասպարեզում, թեև դրա համար քննադատին հարկավոր է եղել բանաստեղծին հակադրել իր նախորդներին: Միաժամանակ նա այստեղ ևս գործի է դնում պրոլետ-

¹³⁸ «Նոր ուղի», 1929, № 9—10:

կուլտական «դաիշ մեքենան» ու փաստորեն շատ քիչ բան է թողնում Հովհաննիսյանի պոեզիայից նոր ժամանակների համար:

«Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունը արտահայտում է հայ քաղքենու նյութական մանր երջանկության կարոտը, բարեպաշտ բրիստոնենությունը և այս բոլորի հետ ատելություն դեպի խեղճերի ու աղքատների դահիճները: Բանաստեղծի այդ զծերը մենք թողնում ենք, որ մենեն հին աշխարհի հետ, որովհետև նրանք այդ աշխարհին են պատկանում: Մենք միայն մի բան ենք վերցնում նրա այդ բովանդակությունից, որպես ընդունելի մի ժառանգություն: Այդ բանաստեղծի ցանկությունն է, որ այլևս չլիարվեն հարյուրավորի աղի արցունքները, որ մեկի երկաթե բաղուկը տասը խեղճերի տները չավերի, որ խեղճը որպես ճճի չլիսոտավի ուժեղի ոտի տակ: Իր այս ձգտումով Հ. չի պատկանում մեռնող հասարակարգին, որովհետև այդ ձգտումով ջուր չի սրսկում նրա ծառին, թեպետ իր կղերապաշտությամբ նա պաշտպանում է այդ ծառը: Նա չբավոր մարդկության դահիճների խարաղանդն է և չարության թշնամին: Բայց նա չի գիտակցում, որ դահիճների տիրապետությունը մատերյալ ուժերն են ստեղծել, նա չի հասկանում, որ նրա տառած չարությունը ոչ այլ ինչ է, քան շահագործողների իշխանությունը, ուստի նա չի գիտակցում նաև եկեղեցու դերը խեղճերի շահագործման գործում»¹³⁹:

Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, տերմինը չկա, «տիրացուականությունը» բացատրվում է միայն, պարզվում է, որ դա ոչ այլ ինչ է, քան եթե «աշխարհայացքի սահմանափակությունը», որը տարիներ հետո պիտի փոխարիներ «տիրացուականությունը» և հայ բրնձադատության մեջ դառնար նույնպես «փրկարար օղակ» յուրաքանչյուր դասական գրողի ստեղծագործության ելևէջները բացատրելու (ավելի շուտ բացատրությունից խուսափելու) համար:

Իսկ ուղեկից Ս. Զորյանը այս հարցն ամենևին էլ առաջնային չի համարում: Կյանքից հեռացած ընկերոջ ստեղծագործությունը նա վերցնում է այնպես, ինչպես կա, առանց խորանալու սոցիոլոգիական հարցերի մեջ: Ճիշտ է, նա ևս նկատում է Պատկանյանի ու Շահազիզի պոեզիայի և Հովհաննիսյանի քնարերգության տարբերությունը ու վախեցած սահմանադատվում առաջիններից (դա

¹³⁹ «Նոր ուղի», 1929, № 9—10, էջ 193—194:

միանգամայն հասկանալի է այդ տարիներին, այն էլ Զորյանի նման պրոլետ-գրականության գործիչների աչքում, «չհատակված» հեղինակի համար): Բայց նա խուսափում է նաև այդ հեղինակների սոցիոլոգիական գնահատումից և, որ ամենից կարևորն է, տեսնում Հովհաննիսյանի արվեստի նորարարական բնույթը:

«Հովհաննես Հովհաննիսյանը իր գրական գործունեությունը սկսել է 80-ական թվականներին,—գրում է Զորյանը,—երբ պոեզիայի ասպարեզում իշխում էին Գամառ Քաթիպան ու մասամբ Սմբատ Շահադիզը իրենց հայրենասիրական (նկատենք, որ Զորյանը խուսափում է «նացիոնալիստական» տերմինից) անարվեստ ոտանավորներով: Հ. Հովհաննիսյանն իր առաջին գրքով միանգամից փոխեց մեր պոեզիայի ընթացքը, հարթեց նրա համար նոր ուղի, որով և հետագայում զնաց մեր բանաստեղծությունը: Նա բերեց արվեստի նոր ըմբռնում, մշակված, ռիթմիկ ու կուռ լեզու: Պոեզիայի ասպարեզում նա նույն դերը կատարեց ինչ որ Շիրվանզադեն վիպագրության մեջ, նկարիչ Նզիշե Թադևոսյանը՝ նկարչության»¹⁴⁰:

Բնութագրական է այս համադրումը՝ Հովհաննիսյան—Շիրվանզադե—Թադևոսյան, սոցիոլոգիական բնորոշումներից «խուսափող» գրողը շատ լավ է նկատում նախկին «ռոմանտիկ» արվեստի վերջալույսն ու ռեալիստական արվեստի սկզբնավորումը հայ իրականության մեջ, և եթե հանգամանքները թույլատրեին սոցիոլոգիական վերլուծությունների մեջ ուղեկիցը, թերևս, ավելի մոտ լիներ հարցի ճիշտ լուծմանը, քան պրոլետ-քննադատության սոցիոլոգները:

* * *

Առավել զժվար էր հասկանալ ու գնահատել Ստ. Նազարյանին ու Մ. Նալբանդյանին: Ավելի հրապարակախոս, բան գրող, ավելի մտածող ու հասարակական գործիչ Նազարյանն ու Նալբանդյանը զժվար խնդիր էին առաջադրել հայ գրականագիտությանը: Հարցը բարդանում էր նաև նրանով, որ նրանք գործել ու ստեղծագործել էին բուն Հայաստանից դուրս, նրանք «զադաթի» գործիչներ էին՝

¹⁴⁰ «Սորհրդային Հայաստան», 1929, № 225:

առաջին հայացքից հեռու հայ իրականության մեջ տեղի ունեցող իրադարձություններից: Սա լավ հենակետ էր մեծ մտածողների ստեղծագործության սոցիոլոգիական վերլուծությունից խուսափելու:

Ահա 1924 թվականին արտահայտված մի տեսակետ.

«Նալբանդյանի հրապարակախոսությունը վերերգումն էր Դոբրոլուբովի դորձերի: Վերերգումն էր նաև հանդեսի («Հյուսիսափայլ»-ի—Խ. Գ.) ողջ հրապարակախոսությունը: Ասենք ուրիշ կերպ լինել չէր կարող, նրանք հեռու էին հայ իրականությունից և այդ իրականությունը չէր կարող վարակել նրանց իր հարցերով ու կենցաղով: Նրանք չէին կարող բեղմնավորել այդ իրականությունը: Նրանց տանջող հարցերը ռուս կյանքի օրվա հարցերն էին, որոնք նույնքան հեռու էին հայ կյանքից, որքան երկիրն է հեռու երկրից: Նրանք նույն միսն ու արյունն ունեին, ինչ որ ռուս ինտելիգենցիան: Նրանք՝ այդ ռուս ինտելիգենցիան անդրադարձնողները, հաճախ էին կռվում հանուն այդ ամենի, որոնք օտար էին հայ իրականությանը, երգում էին այն, ինչ օտար էր մեր կյանքին: Ողբերգությունն այն էր, որ նրանք ծանոթ չէին իրենց ժողովրդի կյանքին և օտարը, տեղի թե անտեղի, հայացնում էին»¹⁴¹:

Բերված քաղվածքի բաղմամբիվ թյուրիմացությունները վկայում են հոգվածագրի անտեղյակությունը, որը լավ վաճան է նրա համար սոցիոլոգիական բարդ հարցերը շրջանցելու: Պատահական չէ, որ նա դիմում է «ռուս ինտելիգենցիա» ընդհանուր և ընդհանրության մեջ ոչինչ չասող հասկացողությանը: Նա տալիս է միայն Դոբրոլուբովի անունը, այն էլ՝ Նալբանդյանին և ողջ «Հյուսիսափայլ»-ի հրապարակախոսությունը նրա հայացքների «վերերգումը» հռչակելու համար: Ընդ որում, դա էլ (ինչպես կտեսնենք) յուրօրինակ երանգավորմամբ, կապելով անարխիզմի հետ: Հոգվածագիրը, ըստ երևույթին, լավ ծանոթ չէ «Հյուսիսափայլ»-ին, չգիտի հանդեսի ուղղությունն ու նրա խմբագրության շուրջը համախմբված մարդկանց հայացքների տարբերությունները, եթե Նալբանդյանի հրապարակախոսությունը այդքան կտրուկ նույնացնում է «հանդեսի ողջ հրապարակախոսության» հետ: Ընդգծելով ռուս վաթսուներկան-

¹⁴¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, № 168 (հոգվածի հեղինակը Արտյոմն է):

ների (որոնք նույնպես միատարր չէին) խոր ազդեցությունը հանդեսի բնույթի ու առաջ քաշած հարցերի վրա, նա չի նկատում, որ այդ հարցերն արմատականորեն կապվում էին հայ հասարակական մտքի զարգացման ու հայ իրականության տնտեսա-քաղաքական տեղաշարժերի հետ: Այն տպավորությունն է ստացվում, թե նա տեղյակ չէ ոչ Նազարյանի լուսավորական գործունեությանը և ոչ Նալբանդյանի հեղափոխական դեմոկրատիզմին, որ ծնում էր նրա ազդային մտորումները և ճամփորդության մղում դեպի Թիֆլիս ու Կոնստանդնուպոլիս՝ Սվաճյանի նման գործիչների հետ տեսակցելու:

Ահա այս անտեղյակությունը ավյունավորում է նրան պնդելու թե.

«Մի քայլել Նալբանդյանի «Երկրագործությունը» նշանավոր փաստաթուղթ է ոչ թե նրանով, որ համապատասխանում է իր ժամանակի ոգուն, ոչ թե նրանով, որ կյանքի պահանջների արդյունքն էր և իր շուրջն էր համախմբել որոշ անձանց, որոնց ակտիվ աշխատանքի էր դրդում:

Ամենևին:

Եթե «Երկրագործությունը» մի բանով նշանավոր է, այդ այն է, որ նա պարզապես ապացուցում է, թե այսինչ կամ այնինչ ժամանակ եղել է մի մարդ, որն անարխիստական հակումներ հայտնաբերող բրոշյուր է գրել:

Իսկ պետք էր այդ մեկն ու մեկին, այդ բրոշյուրը կարդացողներ կալի՞ն, թե ոչ:

Ոչ ոքի պետք չէր և կարդացողներ՝

Զկային»¹⁴²:

Սակայն որքան պարզունակ, նույնքան միամիտ էր այսօրինակ խուսափումը: Ոչ Նազարյանը, ոչ, առավել ևս, Նալբանդյանը այն հեղինակները չէին, որոնց կողքով հնարավոր լինեի անցնել հայ հասարակական մտքի զարգացման պատմությունն ստվերադժեկիս: Նրանք և «Հյուսիսափայլը» այդ պատմության կարևոր օղակներից էին և, բնականաբար, հայ գրականագիտությունը պիտի զբաղվեր երկու խոշոր մտածողների գնահատման հարցով:

¹⁴² «Խորհրդային Հայաստան», 1924, № 168:

Դեռևս հեղափոխությունից առաջ հայ պատմաբաններն ու գրականագետները մեծ թվով հոգովածներ ու աշխատություններ էին գրել Նաղարյանի ու հատկապես Նալբանդյանի գրական, տնտեսագիտական, քաղաքական, փիլիսոփայական, պատմագիտական հայացքների մասին: Յուրաքանչյուրը յուրովի ուսումնասիրել էր «Հյուսիսափայլ»-ն ու նրա գործիչներին, ավելի, քան մի այլ պարբերական ու մի այլ դասական հեղինակի: Նալբանդյանին անդրադարձել էին Ա. Զամինյանը (1901)՝ Նալբանդյանի երկերի հրատարակիչն ու կենսագիրը, Ն. Աղբալյանը (1913)՝ Սոս. Նաղարյանի երկերի հրատարակիչը՝ այդ գրքին կցված՝ Նաղարյանի կենսագրական ակնարկում, Ե. Շահազիզն ու Լևոն, առաջինը՝ «Պատմական պատկերներ» պատմագիտական ծավալուն աշխատության մեջ և Գաբրիել Պատկանյանի, Սոս. Նաղարյանի, Մ. Նալբանդյանի կյանքի ուսումնասիրությանը նվիրված աշխատություններում, երկրորդը՝ ավելի բաղմալի ու հանգամանալից, Ա.-Դոն՝ «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի հետաքրքիր մի էջը և Բակունինի նրան դրած նամակները» (1908), Արսեն Տերտերյանը՝ «Միքայել Նալբանդյան աղբուկյան հրապարակախոսը» (1910), Ե. Պալյանը՝ «Միքայել Նալբանդյանի տնտեսական թեորիան» (1911), Թադևոս Ավդալբեգյանը՝ «Միքայել Նալբանդյան» (1913), Վրթանես Փափաղյանը, Լևոն Մանվելյանը և շատ ուրիշներ բաղմաթիվ աշխատություններում: Վերջապես դեռևս 1910 թվականին տպագրվել էր Ալ. Մարտունու «Միքայել Նալբանդյան» աշխատությունը, որը երկրորդ անգամ հրատարակեց Մոսկվայի աղբուկյանների կոմիսարիատի հայկական գործերի մասնաճյուղը:

Քսանական թվականների հայ պրոլետենտագատության գեահիվ սոցիոլոգիական թեի ներկայացուցիչների թերություններից մեկն այն էր, որ նրանք մերժել էին ոչ միայն գրական, այլև գրականագիտական, քաղաքատնտեսական, պատմագիտական ժառանգությունը և փորձում էին նալբանդյանագիտությունը ստեղծել «մաքուր» գետին՝ հենվելով միայն իրենց ժամանակի հուզող հարցերի և Նալբանդյանի ստեղծագործության թողած առաջին տպավորության վրա: Այդպիսին է Արտյոմի վերը հիշատակած հոգվածը, այդպիսին են մասամբ նաև Մ. Նալբանդյանի ծննդյան հարյուրամյակի կապակցությամբ «Խորհրդային Հայաստան» և այլ պարբե-

բականներում տպագրված Գ. Վանանդեցու և մի քանի այլ հեղինակների հոգվածները, թեև դրանցում նալբանդյանի հրապարակախոսությունն սոցիոլոգիան բացահայտելու գովելի ճիգեր են արվում:

Հարցն իր խորությամբ հասկանալու համար հարկ է հետադարձ հայացք նետել տասական թվականների հայ նալբանդյանագիտությունը, հարևանցիորեն կանգ առնել դոնե մեկ-երկու աշխատության վրա, որոնք լավ հիմք կարող էին ծառայել (և հետագայում իսկապես ծառայել են) սովետական նալբանդյանագիտության համար:

Այս տեսակետից Ա.-Դոն, Զամինյանը, Պալյանը, ինչպես նաև Լեոն, Մանվելյանը մեզ քիչ կարող են օգնել: Դրանք հասարակական մտքի այն մշակներն են, որոնք կամա թե ակամա տենդենց են հայտարարել «կլորացնելու» նալբանդյանի հրապարակախոսությունն սուր ծայրերը, նրա և Սո. Նաղարյանի հայացքների տարբերությունները բացատրելու առաջինի «կրակոտ», «անհավասարակշիռ» բնավորությամբ, երկրորդի «շրջահայեցությամբ» ու «խոհմտությամբ»: Շատ ավելի հետաքրքիր են Թ. Ավդալբեգյանի և Ալ. Մարտունու աշխատությունները, որոնց նալբանդյանագիտական տեսակետները չեն փոխվել նաև սովետական տարիներին, քանի որ հեղինակները նույնությամբ վերահրատարակել են իրենց աշխատությունները՝ Ալ. Մարտունին 1919, իսկ Թ. Ավդալբեգյանը՝ 1928 թվականին:

Թ. Ավդալբեգյանն իր աշխատությունը համարում է «պատմագրական վերլուծություն»: Սա մեր ժամանակի ընդունված տերմինների առումով ճիշտ չէ: Հեղինակը նալբանդյանին մոտեցել է ավելի շուտ բաղաբառնական դիրքերից: Թ. Ավդալբեգյանի «Միքայել Նալբանդյան» աշխատությունը, որոշ իմաստով, առաջին բաղաբառնական աշխատություններից մեկն է մեղանում: Հետագայում Մարքսի «Կապիտալ»-ի թարգմանիչը դեռևս տասական թվականներին Մարքսի անտեսագիտական բնութագրումների լույսի տակ է աշխատում վերլուծել հայ հրապարակախոսի դավանանքը: Այստեղ խոսք անգամ չի կարող լինել այն աղբատիմացության մասին, որ նկատելիներ վերը բերած օրինակում: Ավդալբեգյանի հիմնական ելակետները երկուսն են.

ա) «Հայ մտքի զարգացման պատմության մեջ Միքայել Նալ-

բանդյանը մեծ տեղ է գրավում ոչ թե բանաստեղծական, վիպական, դիտական ու թարգմանական աշխատություններով, այլ հրապարակախոսական գրվածքներով»¹⁴³:

բ) «Սակայն այս վերջին երկերն սկզբից ևեթ քարացած, անփոփոխ աշխարհայացք չեն պարունակում: Ժամանակի ընթացքում Միֆայել Նալբանդյանի դավանած գաղափարները փոփոխության ենթարկվելով զարգացման գագաթնակետին են հասնում հատկապես «Երկրագործությունը, որպես ուղիղ նախապահ» գրվածքի մեջ»¹⁴⁴:

Այսպիսով, Ավդալբեգյանը դեն է նետում ժամանակին որոշ տարածում գտած այն տեսակետը, թե Նալբանդյանը հայ ժողովրդի կյանքի հետ առնչություն չունի, թե իբր նա պարզ պատճենավորողն է 50—60-ական թվականների ռուս հասարակական գործիչների հայացքների: Ավելին, նա իրավացիորեն պնդում է, թե Նալբանդյանի հրապարակախոսական երկերի և մասնավորապես «Երկրագործության» ուսումնասիրությունը կարևոր է հայ հասարակական մտքի զարգացման ամբողջ երկու տասնամյակը հասկանալու համար:

«Նալբանդյանի այս նշանավոր երկի—«Երկրագործության»— ուսումնասիրությունը,—գրում է նա,—վճռական նշանակություն ունի ոչ միայն հայտնի հրապարակախոսի գրական գործունեության դասակարգային գույնը որոշելու և հայ տնտեսական աշխարհայացքի զարգացման մի նշանավոր էջը լուսաբանելու, այլև ռուսահայ գրականության առաջին շրջանի (50—70 թթ.) սոցիոլոգիական բնույթը երևան հանելու համար»¹⁴⁵:

Վերջին հանգամանքին մեծ կարևորություն է տալիս Թ. Ավդալբեգյանը, քանի որ նա, ի միջի այլոց, նպատակ ունի կովելու սոցիոլոգիական միադեությունը դեմ, որի գերապրությունները նկատում ենք նաև հետագայում և որը ելնում էր այս կամ այն ժամանակա-

¹⁴³ Թադևոս Ավդալբեգյան, Միֆայել Նալբանդյան, Երևան, 1928, էջ 13—14 (ընդգծումները հեղինակինն են—Ն. Գ.): «Հրապարակախոսական գրվածքներ» ասելով Թ. Ավդալբեգյանը հասկանում է Մ. Նալբանդյանի բոլոր ոչ-գեղարվեստական երկերը և առաջին հերթին տնտեսագիտական աշխատությունները:

¹⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 14 (ընդգծումը հեղինակինն է—Ն. Գ.):

¹⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 15:

Հատվածի մշակույթի միասնության, այսպես կոչված «միասնական հոսանքի» սխալ թեզից ու հանգում մշակույթի գործիչների դասակարգչին պիտակավորումներին: Նա զրականագիտական ճիշտ դիրք է զբաղում, երբ պնդում է, թե Խ. Աբովյանի, Ստ. Նաղարյանի, Ռ. Պատկանյանի, Ս. Շահազիզի, Մ. Նալբանդյանի, ինչպես անվանում է նա՝ հայ վերածնության այս գործիչների ժառանգությունը չի կտրելի դիտել որպես «միայն մի դասակարգի—բուրժուազիայի իդեոլոգիայի» արտահայտություն: Աշխատության զգալի մասը նվիրված է Նալբանդյանի դասակարգչին պատկանելության հարցին: Վերլուծելով հրապարակախոսի բաղադրատոեսական ծրագիրը, նրա հասկացողությունները («ազգ», «ազատություն», «բարեկեցություն» և այլն), Ավդալբեգյանը հրապարակախոսի ուսուպիան, ինչպես և նրա ֆոյերբախյան մատերիալիզմն ու դիալեկտիկ մտածողության սիստեմը կապում է ոչ նոր զարգացող՝ «մանուկ» բուրժուազիայի՝ այսպես կոչված, «երրորդ դասի» գաղափարախոսությանը, այլ հայ գյուղացիական տարրերի, մանր արտադրողների մտայնությանը: Նա հատուկ շեշտում է ոչ միայն և ոչ այնքան Նալբանդյանի մտրակող տողերը ընդգեմ հետադիմական կղերականության՝ հանուն լույսի, որքան Նալբանդյանի անողոր խարաղանը, որը ձաղկում էր «լուսավորություն» տարածող «մանուկ» բուրժուազիային: Ավդալբեգյանը նկատում է, որ անկախ առաջարկած սիստեմից, հենց միայն այն, որ Նալբանդյանը պահանջում է հողի համայնացում և մերժումն դրա առուծախի, նրան ներհակության մեջ է դնում «երրորդ դասի» գաղափարախոսների հետ: Բայց և Նալբանդյանի պահանջած հողի համայնացման գաղափարը Ավդալբեգյանը չի կապում սոցիալիստական մտայնության հետ:

«Երկրագործության» հեղինակը հողի համայնացում քառող—լով չի դառնում սոցիալիստ,—գրում է նա,—որովհետև նա մասնավոր արտադրություն զավանդ է և մյուս բոլոր բարիքների մասնավոր սեփականության կողմնակից»¹⁴⁷:

Մ. Նալբանդյանը իր երկրագործական հասարակության մեջ թուլատրում է առևտուրը, լայն իմաստով «վաճառականությունը»

¹⁴⁷ Բաղդուս Ավդալբեգյան, Միքայել Նալբանդյան, էջ 37 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

(սրա մեջ նաև արդյունահանությունը), ընդ որում, նա այդ վաճառականությունը զիտում է որպես երկրագործական հասարակության աղախինը, օժանդակ միավոր, որ կոչված է երկրագործության պտուղները հասցնել սպառողին: Ավգալբեդյանը բռնում է սրանից, ապացուցելու նալբանդյանի հակասությունը տնտեսության զարգացման ճանապարհի հարցում: Նա հեշտ է համոզում, որ վաճառականության ու մասնավոր արդյունահանության առկայությունն ու աստիճանական զարգացումը հասցնելու է կապիտալիզմի եվրոպական սխեմային՝ իր բոլոր դաժան մանրամասներով, կատվի և մկան հայտնի աֆորիզմով, մի բան, որի դեմ այնքան կրքոտ ու կատաղի ծառանում էր ինքը՝ մեծ հրապարակախոսը:

Ավգալբեդյանը մանրամասն անդրադառնում է «ազդ» և «ժողովուրդ» հասկացողությունների համադրմանը նալբանդյանի «Երկրագործության» մեջ: Նա աշխատում է բացել նալբանդյանի «նացիոնալիզմը» և առաջին հերթին նկատում է նրա հետաքրքիր ձևակերպումը ազդի, որպես պատմական կատեգորիայի, մասին. «Ազգությունը,—գրում է նալբանդյանը,—իբրև հավաստի երևույթ, ընդհանուր մարդկության պատմության մեջ չի կարելի մերժել, թեև բանականությունը երբեք չէ կարող արդարացնել նույն: Մարդը մինչև այժմ չէ հասել այնտեղ, որ առանց երկրորդական և պաշտոնական անունի հանդես գա միայն մարդու բնական անունով: Մինչև այժմ մարդը չկա աշխարհի երեսին, մինչև այժմ ազգեր կան»:

Այս ձևակերպումը, որի մեջ ազդի, որպես պատմական կատեգորիայի բաղմակողմանի բնութագրությունը չկա, համենայն դեպս հետաքրքիր է իր մեկ առանձնահատկությամբ: Ակնհայտ է, որ նալբանդյանը չի ֆետիշացնում ազդը, որպես սոսկ դադափար: Ավելին, «վերացական ազգությունը» նալբանդյանին չի ողևորում. «Չոր-չոր ազգություն քարոզել, առանց մեկնելու բո բարոյության պատճառները, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ֆանատիկոսություն, և այդ տեսակ բարոյությունը երբեք չի կարող արմատ արձակել մի ժողովրդի մեջ, որ վերացականից առաջ, ամենայն բոլոր դարիվում է իրական կյանքի հետ»:

Այսպես, ուրեմն, ազգության միակ արդարացումը մարդկության զարգացման սոսկ տվյալ էտապով է պայմանավորված, կզա

ժամանակ, երբ մարդն այլևս կարիք չի ունենա հանդես գալու «Երկրորդական պաշտոնական անունով» և ազգը, որպես պատմական կատեգորիա, կվերանա: Այսպես է մտածում Նալբանդյանը: Բայց, այնուամենայնիվ, բանական էակի՝ մարդու, այդ «Երկրորդական պաշտոնական անունը» կա, պատմական տվյալ էտապում կա ազգը, ազգությունը: Ուրեմն ի՞նչ է այն: Նալբանդյանի համար այն վերացական չէ, «ամենայն բույն զարկվում է իրական կյանքի հետ»: Նալբանդյանն շտապում է պարզել իր գիրքերոշումը այդ պաշտոնական իրողության՝ ազգության նկատմամբ. «Ազգ ասելով,—գրում է նա,—պիտի իմանալ հասարակ ժողովուրդը և ոչ նորա միջից, նորա քրտինքով ու նորա արյունով հառաջացած մի քանի մեծատունը»:

Միանգամայն մեկին: Այստեղ տեղ չի մնում նացիոնալիզմի համար, այստեղ Նալբանդյանի ազգասիրությունը նույնանում է ժողովրդասիրության հետ: Այս բանը ճիշտ է ընդգծում Թ. Ավդալբեկյանը:

«Աշխարհի հզորների ջատագովը չէր Սիմեոն Մանիկյանը, այլ զրկվածների ու տառապյալների: Յուր կյանքով ու մահով այս նոր Գրակբոսը հաստատեց, թե իրավունք ունի յուր մասին գրելու այն տողերը, որոնք տալիս են «Երկու տողի» մեջ»¹⁴⁸:

Ա. Ֆ. Մյասնիկյանի համար ևս Միքայել Նալբանդյանը հաջող և անհաջող ոտանավորների ու գեղարվեստական արձակի հեղինակ

¹⁴⁸ Թադևոս Ավդալբեկյան, Միքայել Նալբանդյան, էջ 114: Այնուհետև մեջ է բերում «Երկու-տող»-ի հետևյալ հատվածը. «Մենք ազատակամ նվիրեցինք մեզ հասարակ ժողովրդի իրավունքը պաշտպանելու: Մեր անձը և զրիշը չնվիրեցինք հարուստներին. նորա յուրյանց արծաթե թումբերի տակ միշտ անխոցելի են նաև բոնակալների իշխանության մեջ: Բայց այն խեղճ հայը, այն հարստահարված, ողորմելի, աղքատ, մերկ ու քաղցած հայը, ոչ միայն ճնշված օտարից և բարբարոսներից, այլև յուր հարուստներից, յուր հոգևորներից... ահա այն հայը ամենայն արգարացի իրավունքով գրավում է մեր ուշադրությունը և նորան դարձյալ առանց և վայրկյան երկմտության նվիրեցինք մեր բոլոր կարողությունը: Պաշտպանել այն հայի առաթուր կախված իրավունքը՝ է մեր կյանքի բուն խորհուրդը և նպատակը: Եվ այս նպատակին հասնելու համար չէ պիտո ընկրկենք ոչ բանտի և ոչ աքսորի առջև, ոչ միայն բանիվ և գրչով, այլև զենքով և արյունով, եթե մի օր արժանի լինինք զենք առնուլ մեր ձեռքը և մինչև այժմ քարոզած ազատությունը նվիրել և սրբել մեր արյունով»:

չէ, այլ առաջին հերթին և գլխավորապէս հրապարակախոս, հայ իրականութեան մեջ իր դարի ամենամեծ մտածողը, ուստի Մյասնիկյանը ևս իր «Միքայել Նալբանդյան» աշխատութեան նպատակն է դարձնում Նալբանդյանի տնտեսագիտական աշխատութիւնների սոցիոլոգիական վերլուծութիւնը, նրա հայացքների մեկնաբանութիւնը՝ կապված նրա ապրած ժամանակաշրջանի հայ, ուս և եվրոպական հասարակական մտքի պատմութեան հետ:

Մյասնիկյանը Նալբանդյանի աշխարհայացքը դիտում է իր զարգացման պրոցեսի մեջ: Նրա համար տարբեր են մինչև 1859 թվականի «ռեֆորմիստ» Նալբանդյանն ու հետագայի հեղափոխականը: Այս մոմենտը կարևոր նշանակութիւն ունի Մյասնիկյանի բանավեճի համար ընդդէմ բուրժուական պատմագրութեան: Հաշտնի է, օրինակ, որ իր մի հոգվածում կեռն ոչ մի էական տարբերութիւն չի տեսնում Նալբանդյանի և իր ժամանակակիցների բազմաթիւ գաղափարական դավանանքի միջև՝ գլխավորապէս նկատի ունենալով հրապարակախոսի առաջին շրջանի գործունեութիւնը: Մյասնիկյանը մեջ է բերում կեռոյի կարծիքի բլինթէսենցիան. «Նալբանդյանցն էլ, պետք է ասել, նույնպէս առանձնապէս սասանեցնող ծայրահեղ մտքերով չէր հանդէս գալիս «Հյուսիսափայլ»-ի էջերում: Ծիշտ է, նա սաստիկ հարձակվում էր տիրող մեծատունների վրա, բայց այդ արշավանքի մեջ ավելի անձնական վերաբերմունքն էր երևում, երբեմն նաև մանր-մունր հաշիվներ: Իսկ ընդհանուր հասարակական հարցերի մեջ նա նույնպէս, թեև ավելի խիստ խարաղանող լեզվով, անարգ սյունին էր բեկնում խտվար երևույթները և պահանջում էր վերանորոգութիւն: Հայ կյանքի հիմունքները նա չէր խորտակում»¹⁴⁹:

Մյասնիկյանն այստեղ նկատում է երկու մոմենտ.

1. Նալբանդյանի տնտեսագիտական հայացքների անտեսումը և առաջին շրջանի լուսավորական զաղափարների ընդհանրացումը նաև հետագա գործունեութեան համար:

2. Հասարակական երևույթների զնահատումը սոսկ հեղինակի անձնական հատկութիւնների հետ կապելու միտումը:

¹⁴⁹ Բերում ենք Ալ. Մարտունու «Միքայել Նալբանդյան» (Մոսկվա, 1919) աշխատութիւնից, էջ 12:

Ակնարկելով հրապարակախոսի լուսավորական, «ռեֆորմիստական» ծրագիրը (առաջին շրջանում), Մյասնիկյանը գրում է.

«Այն, ինչ որ մենք մինչև այժմ ասացինք Նալբանդյանի մասին, կարող է իսկապես համաձայն լինել ու. Լեոյի արած գնահատումին: Բայց մենք դեռ բան չենք առել Նալբանդյանի մասին, ասելիքն առջևումն է»¹⁵⁰:

Այսպիսով, ժխտվում է Նալբանդյանի գործունեության և՛ լուսավորչական, և՛ սոսկ լուսավորչականությունը, այլև առանձնակի ընդգծվում երկրորդ շրջանի հեղափոխական գործունեության նշանակությունը: Այնուհետև Մյասնիկյանը այլևս չի անդրադառնում «ռեֆորմիստ» Նալբանդյանին, նրա աշխատությունն ամբողջովին նվիրված է վախճանական թվականների հրապարակախոսական, տնտեսագիտական աշխատությունների և մասնավորապես «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ» տրակտատի սոցիոլոգիական հենքի բացահայտմանը: Մարքսիստ գրականագետը տեսնում է Նալբանդյանի տնտեսագիտական հայացքի ամբողջ սխատեմը իր ուժեղ ու թույլ կողմերով, լիբերալ բարենորոգիչների ծրագրերից տարբեր իր հեղափոխականությամբ ու իր վայրէջքներով՝ ապագա հասարակության սոցիալական կառուցվածքի հարցերում: Նա հատուկ շեշտում է հեգեղյան դիալեկտիկական մեթոդի, թեև բավականաչափ ոչ հստակ, բայցնումը վախճանական թվականներին գործող մի հայ մտավորականի կողմից: Նա մեջ է բերում Նալբանդյանի «Հեղելը և նորա ժամանակը» հոդվածի ամենաուշագրավ հատվածը, որտեղ Նալբանդյանը աշխատում է իր համար պարզել մետաֆիզիկական ու դիալեկտիկական մեթոդների տարբերությունը և ընդունում հարափոփոխությունն ու շարժումը, որպես հասարակության և նյութի զոյություն ձև: Ավելին, Մյասնիկյանը նկատում է, որ ինչպես ձախ հեգեղականներին, այնպես և Նալբանդյանին չի համողում Հեգելի սկզբնապատճառը՝ «օբյեկտը իդեալն» և նա էլ, ֆոյբբեախյան մատերիալիզմին հարելով, փիլիսոփայությունը երկնքից իջեցնում է հողի վրա: Այլ բան է, որ մշուշապատ է Հեգելի դիալեկտիկայի բացատրությունը Նալբանդյանի երկերում, որ Նալբանդյանի մատերիալիստական աշխար-

¹⁵⁰ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է — Ն. Գ.):

հայացքը տառապում է նույն պոչատուխյամբ, ինչ նրա ուսուցչինը՝ Ֆոյերբախինը, որ նա էլ տեղ է թողնում հավատի համար և որ նրա առաջարկած ճանապարհը պատմականորեն հանդեցնելու է նույն դասակարգային հարաբերություններին, որոնց դեմ կրքոտորեն կռվում է ինքը՝ Մ. Նալբանդյանը: Մյասնիկյանը Նալբանդյանից չի պահանջում անկարելի:

«Մենք հեռու ենք, անշուշտ, ասելուց, թե Նալբանդյանի մատերիալիզմը կամ դիալեկտիկան եղել են անշեղ ու հարազատ, նմանապես և նրա՝ Հեգելի ու Ֆոյերբախի ըմբռնումը. այնտեղ ունի նա թերություններ ու սխալներ. բայց հարցը դրանում չէ. կարևորն այն է, որ 60-ական թվականների մի հայ հրապարակախոս կարողացել է վարակվել դիալեկտիկայով ու մատերիալիզմով: Ավելին, այդ վարակումը նրան տարել է հեռուն»¹⁵¹:

Մյասնիկյանը բացատրում է նաև այդ «հեռուն»: Դա ոչ այլ ինչ է, քան եթե «հասարակական շրջավայրի», միջավայրի ազդեցության ընդգծումը մարդու զործունեության վրա, նրա գիտակցության պայմանավորումը կեցության, «շրջավայրի» ազդեցության մեջ հիմնական պայմանը «տնտեսական խնդիրը» համարելը:

Բայց Մյասնիկյանն այս հարցը սրում է ոչ Նալբանդյանին սոսկ մեծարելու համար, նրա հիմնական նպատակը Նալբանդյանի «տնտեսական թեորիայի» մանրամասն վերլուծությունն է, որից հետո միայն նա, որպես եվրահանգում, խոսում է գրողի դասակարգային պատկանելության մասին:

Նալբանդյանին կապել են ֆիզիոկրատիզմի հետ, իսկ Լևոն Մանվելյանն իր «Հայոց գրականություն» աշխատության երկրորդ պրակում ֆիզիոկրատիզմը շփոթում է Ադամ Սմիթի ուտոպիստական մտահայացքի հետ: Մյասնիկյանը բացատրում է ֆիզիոկրատիզմը, որպես նոր առաջացող բուրժուազիայի ձգտումների արտահայտություն և Սմիթի ուսմունքը, որպես արդեն «կադմավորված բուրժուազիայի տեսակետ», և այդ բացատրությունները՝ Նալբանդյանին երկուսից էլ տարբերելու համար: Մյասնիկյանը Նալբանդյանի «տնտեսական թեորիան» պայմանավորում է ոչ սոսկ օտար

¹⁵¹ Այ. Մաքսուճի, Միքայել Նալբանդյան, էջ 21:

ազդեցութիւններով, նա տեսնում է այդ թեորիայի ծագման գուտ հայկական շարժառիթները ևս:

«XIX դ. կեսերին,—գրում է Մյասնիկյանը,—հայկական իրականութեան ծոցումն էլ նկատելի էր մասսաների քայքայման պրոցեսը տնտեսապէս. այնտեղ փողը մուտք էր գործել արդեն: Պանդըխտութիւնն ասածդ գյուղական ազգաբնակչության համար նորութիւնն չէր: Նալբանդյանը նրա մասին խոսում է բավականին ընդարձակ կերպով: Ռուսական տնտեսա-հասարակական կյանքի ազդեցութեան տակ հայ տնտեսա-հասարակական կյանքն էլ առաջ էր գնում արագ կերպով: Միջնադարը տեղ էր տալիս նոր էպոխային: Հասկանալի է, որ այդ հանգամանքի շնորհիւ իդեոլոգիան ունենալու էր իր ուրույն գույնը. նա կրելու էր և կրում էր իր վրա «մանր ժողովրդի», մանր արդյունաբերողի կնիքը, և ապա, չէ՞ որ հայ միտքը հետեւ է միշտ եվրոպական ու մանաւանդ ռուսական մտքին: Այդ իսկ պատճառով նա զերծ չմնաց ուտոպիստական տարրերից և ուտոպիան հանդես եկավ գյուղատնտեսական կյանքի շրջանակներում: Նալբանդյանը նրա ներկայացուցիչը դարձավ»¹⁵²:

Նալբանդյանի քաղաքական-տնտեսական հայացքները կապելով հայ իրականութեան տնտեսական պրոցեսների հետ, Մյասնիկյանը հանգում է նալբանդյանագիտութեան ամենակարեւոր եզրահանգմանը.

«Այժմ պարզ է, թե ինչ կապ կարող է լինել ֆիզիոկրատիզմի և նալբանդյանի տնտեսական թեորիայի միջև: Մի տեղ երկրագործութիւնը՝ հանուն կապիտալիզմի զարգացման, մյուսի մոտ՝ մանր գյուղատնտեսութիւնը՝ հանուն մանր տնտեսութեան. ֆիզիոկրատները խոշոր բուրժուազիայի ներկայացուցիչներն են, իսկ նալբանդյանն արձագանքում է մանրբուրժուական իդեոլոգիային: Եւ այլապէս չէր էլ կարող լինել, քանի որ նալբանդյանին ֆիզիոկրատիզմից բաժանում է մի ամբողջ դար:

Այդպիսով, նալբանդյանը մեկնում է մանրբուրժուական իդեոլոգիայից. նա կանգնած է ժամանակի ամենադեմոկրատական խավի— մե. կյանքում իհարկե— շահերի տեսակետի վրա: Այդ խավը «հասարակ ժողովուրդն» է: Նա վառ կերպով ասում է. «Մենք

¹⁵² Ալ. Մարտունի, Միքայել Նալբանդյան, էջ 26:

աղատակամ նվիրեցինք մեզ հասարակ ժողովրդի իրավունքը պաշտպանելու: Մեր անձը և գրիչը շնվիրեցինք հարուստներին, նրանք յուրյանց արծաթե թումբերի տակ անխոցելի են»¹⁵³:

Մյասնիկյանը հենց այստեղ էլ քննում է Նալբանդյանի տնտեսական ծրագիրը, իրավացիորեն ցույց տալիս այդ ծրագրի ուտոպիականությունը, նրա «ագրարային սոցիալիզմի ոչ իրական» լինելը, դասակարգային հարաբերությունների ու մասնավոր սեփականության (բացի հողից) թողնվելությունը հրապարակախոսի ծրագրած ապագա հասարակության մեջ: Բայց սրա համար Մյասնիկյանը չի դատապարտում մեծ մտածողին, ընդհակառակը, ժամանակի տնտեսական հարաբերությունների ֆոնի վրա նա ուրիշ ելք չի տեսնում Նալբանդյանի համար ու նրա ուտոպիան նկատում է որպես գրական հանգամանք:

«Այսպես ուրեմն՝ Միքայել Նալբանդյանը ուտոպիստ է և երեկաբեկի է այսպես ասել, դրական ուտոպիստ, որովհետև նրա ժամանակ ու պայմաններում միայն ուտոպիայի միջոցով հնարավոր էր հասարակական իդեալ ծրագրել. բացի այդ նա մեկնում էր դիտությունից: Եվ ուտոպիստ Նալբանդյանի արժանիքը նրանումն է, որ նա ըմբռնելով իրերի ընթացքը, նախագուշակեց և նախորոշեց նրանց ապագա զարգացումը. եթե այդ դիագնոզը սխալ դուրս եկավ, կրկնում ենք, մեղքը օբյեկտիվ պայմաններինն է»¹⁵⁴:

Մյասնիկյանը անդրադառնում է նաև Նալբանդյանի, այսպես կոչված, «նացիոնալիզմին», նրա վերաբերմունքին կրոնի ու պետության (կառավարության) նկատմամբ: Այս խնդիրների մեկնաբանության մեջ փորձառու աչքը հեշտությամբ նկատում է, որ Մյասնիկյանի համար Նալբանդյանի ազգասիրությունը՝ «նացիոնալիզմը» նույնը չէ, ինչ XX դարի նացիոնալիզմը հայ բուրժուազիայի իդեոլոգների համար, թեև Մյասնիկյանը հակասություն է տեսնում Նալբանդյանի ձևակերպումներում, սակայն չի վարանում առանձնակի ընդգծել, որ «ազգ» ասելով Նալբանդյանը հասկանում է բուն

¹⁵³ Նույն տեղում, էջ 26—27:

¹⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 29 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

ժողովուրդը, հարստահարված մասսան, «հասարակ ժողովուրդը», այլ խոսքով՝ ղեմոկրատիան բառի ամենալայն իմաստով»¹⁵⁵։

Ինչպես արդեն ասել ենք, Ալ. Մյասնիկյանի հոգվածը գրված է դեռևս 1910 թվականին և վերահրատարակված 1919-ին։ Այս հանգամանքն ունի իր կարևոր նշանակությունը։ Կարևոր նշանակություն ունի նաև քաղաքական այն պայքարը (մի կողմից՝ մարքսիստական գրաքննադատության, մյուս կողմից՝ բուրժուական մտայնության միջև), որը շղաղարեց նաև սովետական կարգերի առաջին տասնամյակներում։ Այդ պայքարը գրականագիտությունն ու գրաքննադատությունը նրկուստեք դարձնում էր ավելի «տաք» ու կրքոտ։ Գրական բանավեճն այդ տարիների Հայաստանի քաղաքական կացության պայմաններում սոցիոլոգիական ու քաղաքական էր ավելի քան երբևէ։ Քաղաքական պայքարի սրությունն էր, որ ստիպում էր Սովանդարյանին թերագնահատել հայ ղեմոկրատական քնարերգության սոցիալական արժեքը՝ Հ. Հակոբջանին համարելով միակ բանաստեղծը, որ հրաժարվել էր «թմբկահայրենասիրական» մոտիվներից։ Մեծ չափով քաղաքական պայքարի թելադրանքով է, որ Ալ. Մյասնիկյանը վերը բերած զարմանալի խոր ու ճիշտ բնութագրումների կողքին գրում է նաև սողեր, որոնց հետ դժվար է համաձայնել։

Այսպես, Ալ. Մյասնիկյանի «Միքայել Նալբանդյան» աշխատության մեջ ակնհայտորեն թերագնահատվում է Ստ. Նազարյանը, Նալբանդյանի «առաջին շրջանի» գործունեությունը նույնացվելով Նազարյանի գործունեության հետ, թերագնահատվում է նաև այն։ Ինչու, մի՞թե Մյասնիկյանի նման քաջատեղյակ ու հմուտ գրականագետը չի տեսնում այն հսկայական դրականը, որ միասին կատարեցին Նազարյանն ու Նալբանդյանը «Հյուսիսսփայլ»-ում գոնե լուսավորական գաղափարների սրտապահանդամն ու տարածման գործում։ Ոչ, իհարկե։ Բանն այն էր, որ քաղաքական հակառակորդները, ընդգծելով Նալբանդյանի հակասությունները և իրենց նախապալը համարելով մեծ լուսավորիչ Ստ. Նազարյանին, օգտագործում էին «Հյուսիսսփայլ»-ի հրապարակախոսությունը իրենց նոր «ազգասիրության» արդարացման ու պատճառաբանման համար։ Հարկավոր էր կռվել այդ ձգտումների դեմ, կռվել անհաշտ,

¹⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 31։

կրքոտութեամբ, ավելի մանրամասն գրականագիտական-սոցիոլոգիական վերլուծությունները թողնելով հետագային: Եւ այս կրքոտ պայքարում. չափազանցութեան դեմ մաքառումը իր հետ բերում է չափազանցություն: Այս հանգամանքն իրեն ղգացնել է տալիս նաև Ալ. Մյասնիկյանի աշխատության մեջ:

«Հայ բուրժուազիայի դինակիցը նա (Նալբանդյանը) չի կարող հաշվվել,—գրում է Մյասնիկյանը,—հա, եթե բուրժուազիան ուզում է, թող պարծենա առաջին շրջանի Նալբանդյանով, որ իսկապես ասած, մեր գրողի սովերն է միայն: Ասենք հայ բուրժուական միտքը ինքը արդեն ձեռք է քաշել Նալբանդյանից, իր խոշոր ներկայացուցիչներից մեկի — Ս. Նազարյանից—բերանով ֆիլիստերական հայտարարություն անելով նրա մասին, թե «մյուս հերոսի գործունեությունը հիմար անձնապաստանություն և անձնասեր ապստամբություն է. 70 միլիոնի առաջքը կտրել, էշի նահատակ դառնալ, ոչ, այդ անհաճո է ինձ... գործը ոչինչ հայացք չունի դեպի մեր ազգը... այլ մի օդից առած ցնորք է— խռովություն և ապստամբություն ձգելու տխմար ամբոխի մեջ»¹⁵⁶:

Ինչու է Մյասնիկյանը բերել Նազարյանի հատկապես այս տողերը, այն Նազարյանի, որը մինչև Նալբանդյանի մահը մնաց նրա «հոգեկից եղբայրը», որը իր «Հյուսիսսփայլ»-ում, իր ստորագրությամբ, տպագրում էր «մեծ խռովարարի» գրածները: Այդ բոլորը, իհարկե, անհայտ չէր Ալ. Մյասնիկյանին. պարզապես պարտավորեցնող էր պայքարը: Եւ պա, արդյոք նույն հանգամանքով չի բացատրվում Մյասնիկյանի կարծիքը «առաջին շրջանի» Նալբանդյանի մասին, շրջան, որ նա կարծես թե նվիրում է իր ժամանակի հայ բուրժուազիային (թեև ողջ աշխատության մեջ պնդում ու հաստատում է հակառակը):

Այժմ մեզ համար զովար չէ, երկերը կտրելով իրենց ժամանակից, «բռնել» մեծ մտածողների «հակասությունները»: Սակայն այդ «հակասությունները» նկատելը հերոսություն չէ: Ինքը՝ Ալ. Մյասնիկյանը, ժամանակի ֆակտորը ամենահիմնականն էր համարում մշակութային որևէ երևույթ քննարկելու ու հասկանալու մեջ: Այս պատգամը պարտադիր է մեզ համար նաև գրականագիտական նյութը վերլուծելիս, այս պահանջով մոտենալով Մյասնիկ-

¹⁵⁶ Ալ. Մարտունի, Միքայել Նալբանդյան, էջ 33—34:

յանի փաշլուն աշխատութեանը, մենք հասկանում ենք և այն, ինչ հնացել է, բայց և ավելի կարեւորում ենք նրա վերլուծման մեթոդը ու ճշմարիտ եզրահանգումը, որ մարքսիստ քննադատը ձեակերպել է հետեւյալ տողերում.

«Միբրայել Նալբանդյանի նշանակութունը խոշոր է, այն մեծ է այն աստիճան, որ Նալբանդյանը իր շրջանի գրողների շարքում մի եղակի դեմք է՝ շնորհիվ հայ ճղճիմ իրականութեան համար արժեքավոր նորութիւն ներկայացնող իր գաղափարների, նամանավանդ, շնորհիվ իր գաղափարների դրախտ տարրերի, որոնք մինչև այժմ էլ չեն կորցրել իրանց թարմութիւնը:

Եւ այսքանն էլ բավական է, որպէսզի հայ մտավորականութեան ձախակողմյան թէն ու հայութեան պրոլետարական տարրերն այսօր երախտագիտորեն ծունր չոքեն խոշոր գրողի հիշատակի առաջ»¹⁵⁷:

1929 թվականին լրացաւ Նալբանդյանի ծննդյան 100-ամյաւը և այս կապակցութեամբ բաղմամբիւ ու բաղմապիսի հոգւածներ տպագրվեցին պարբերական մամուլում ու առանձին բրոշյուրներով: 1929-ին այլևս ոչ ոքի չէր կարող համոզել այն թյուր կարծիքը, թէ Նալբանդյանի վաստակը կարեւոր դեր չի խաղացել հայ հասարակական մտքի զարգացման պրոցեսում: Վաղուց ժամանակ էր մեծ հրապարակախոսի ստեղծագործութեան ավելի լայն քննարկման՝ նույնիսկ գրաքննադատութեան այսպէս կոչված «ձախ» թեի գործիչների համար: Այժմ խոսելու ենք այդ տիպի գրաքննադատութեան առավել ցայտուն արտահայտութիւնների մասին՝ նսպատակ ունենալով ցույց տալ մի կողմից քննադատական մոլորութեան չափը, մյուս կողմից այն նկատելի առաջընթացը, որ այդ թեի գրաքննադատութիւնը ապրել էր տասնամյակի երկրորդ կեսին: Որպէս առաջընթաց բայց պիտի նկատել թեկուզ այն հանգամանքը, որ երբեմնի պրոլետկուլտի քննադատներն անդրադառնում էին Նալբանդյանին, ընդ որում, գրականագիտական ավելի մեծ փորձով: «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1929 թվականի 113-րդ համարում Գ. Վանանդեցին տպագրեց «Նալբանդյանի ծննդյան 100-ամ-

¹⁵⁷ Ալ. Մարտունի, Միբրայել Նալբանդյան, էջ 33 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

յակի առթիւ» հոգւածը, որտեղ նա Արտւոմի նման ալլես չէր հայտարարում, թե նալբանդյանի անտեսական ուսմունքն օտարամուլժ էր և նրա «Երկրագործութիւնը» կարդացող չկար: Վանանդեցին նալբանդյանի ստեղծագործութիւնը դիտում էր որպէս հայ հասարակական մտքի զարգացման արտահայտութիւն և գրանից ելնելով իր առջև խնդիր դնում պարզել նալբանդյանի դասակարգային պատկանելութիւնը: Եւ միայն այստեղ էր, որ զոհհիկ սոցիոլոգիզմը Վանանդեցուն զցում էր սխալանքի մեջ: Բնդամենը մի բանի տարի առաջ հեղինակը ժխտւել էր առհասարակ: Այժմ՝ գրաքննադատ Ա. Կարինյանը (թեև ոչ ամենևին առաջինը) նրան կապում է մանր բուրժուադիայի, ժողովրդի ամենադեմոկրատական (իր ժամանակի համար) խավերի հետ, հայտարարում, թե «Նալբանդյանի բողոքն այսպիսով մանրբուրժուական հեղափոխականի բողոք է»: Գ. Վանանդեցու համար այսպիսի շրջադարձն անհնարին էր, նա մտահայացքի շատ թելերով զեռն կապւած էր իր՝ մի ամբողջ տասնամյակ դավանած ուսմունքին՝ թե յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի մշակույթը իշխող դասակարգի սոսկ կուլտուրական հարձակումն է հանուն հեղեմոնիայի: Եւ ահա նա ստեղծում է առաջին հայացքից կառուցիկ, բայց ըստ էութեան սխալ տեսակետ, նալբանդյանին կապելով հայ խոշոր բուրժուադիայի հետ: Դրա համար նա կատարում է անտեսագիտական մի արտասովոր վիրահատութիւն, 50—60-ական թվականների հայ բուրժուադիան բաժանելով երեք թեւերի:

«Նալբանդյանը հենց սկզբից էլ բուրժուադիայի առաջավոր տարրերի կողմն էր,—գրում է Վանանդեցին:—Այս ալն շրջանն էր, երբ նա «Հյուսիսսփայլ»-ի եռանդուն աշխատակիցն էր և համակարծիք էր Նաղարյանին շատ հիմնական հարցերում: Բայց, այնուամենայնիւ, հենց այդ շրջանում իսկ նկատելի է, որ նալբանդյանը Նաղարյանից ավելի արմատական է, որ նա պահպանողականների նկատմամբ ավելի անհանդուրժող է և ավելի մարտական: Ինչպէս տեսնում ենք, հայ բուրժուազիան բաղկացած է եղել տարբեր շերտերից — ավելի արմատական ձախ քե (Նալբանդյան), ազատամիտ. շախավոր (Նաղարյան) և պահպանողական (օրինակ՝ Խալիպյան): Այս շերտերի բխումը հայ իրականութեան մեջ ազդեցություն ձեռք բերելու համար հաճախ տեղի է ունեցել ուս իշխանու-

քյան միջամտությամբ, որը պահպանողականների կողմն էր, ռեպրեսիաներ էր գործադրում հակառակ կողմի նկատմամբ: Այս՝ հանգամանքը հաւկադրել է վերջինիս բնագաղափար վերաբերվել նաև դեպի տիրող իշխանությունը»¹⁵⁸:

Հեշտ է նկատել, որ այստեղ Վանանդեցին հակադրվում է ոչ միայն Կարինյանին, այլև Ալ. Մյասնիկյանին, որը Նալբանդյանին կապում էր դեմոկրատիայի հետ «բառի ամենալայն իմաստով»: Բայց տվյալ դեպքում, նույնիսկ, դա չի ամենակարևորը: «Զիջում» անելով. Նալբանդյանին «հայախոս օտարից» կամ «օտարախոս հայից» «բարձրացնելով» ազգային գործչի աստիճան, Վանանդեցին շտապում է սահմանափակել նրա «իրավունքները»: Նալբանդյանն ըստ նրա ձևակերպման պարզապես ներդաստյին պայքարի դործիչ է, հայ բուրժուազիայի ավելի «արմատական», «ձախ» թևի ներկայացուցիչը: Նրա ողջ արժանիքը ֆեոդալական-կղերական խավարամոլության դեմ մղած պայքարի մեջ է, մի բան, որ անում էր նաև բուրժուազիայի «ազատամիտ, չափավոր» թևը, միայն մի փոքր ավելի զգուշ, և չէր անում երրորդը՝ պահպանողական թևը: Բայց «ներկագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ» տրակտատում Նալբանդյանը խիստ տողեր ունի բուրժուազիայի, հատկապես անգլիական տիպի բուրժուազիայի նկատմամբ: Գուցե այդ տողերում գրողի «արմատականությունն» ու «ձախությունը» ժխտման է հասնում, գուցե դա կ'ոչ է հեղափոխական փոփոխությունների: Ոչ: Վանանդեցու կարծիքով դա նույն իսկ բուրժուազիայի դառնացած գաղափարախոսի հորդորն է.

«Առհասարակ Նալբանդյանը սոցիալիստական, թեկուզ և ուսույիական տարրեր իր ուսմունքի մեջ չունենր: Նրա տնտեսական հայացքները բացառապես բուրժուական էին և ձգտում էին հայկական կապիտալիզմն ավելի ամուր հողի վրա հաստատել, քան էր կապիտալիզմը Անգլիայում: Անգլիական կապիտալիզմի թերությունների մասին խոսելիս, Նալբանդյանը ոչ թե ժխտում է կապիտալիզմը (ինչպես ասում է ընկ. Կարինյանը), Անգլիայի օրինակը բերելով նա դրանով ոչ թե մանրբուրժուական շահագործվող մասսաների անբավականությունն է հայտնում կապիտալիզմի դեմ,

¹⁵⁸ Ենորհրդային Հայաստան», 1929, № 113 (ընդգծումը մերն է—Խ. Գ.):

այլ Անգլիայի օրինակի և փորձերի վրա ձգտում էր անթերի ու ամրակազմ դարձնել հայ կապիտալիզմը»¹⁵⁹։

Գալով Նալբանդյանի կրած ազդեցություններին, Վանանդեցին, որը ամեն կերպ աշխատում է ցրել Նալբանդյանի «հեղափոխականության լեզենդը», բնականաբար, չէր կարող նրան կապել Ջերնիշևսկու կամ գոնե Գերցենի հետ, նամանավանդ, որ Բակունինի «ազնիվ բարեկամը» հնարավորություն տալիս է իրեն կապելու բակունինյան անարխիզմին։ Վանանդեցին պնդում է, որ հայ գործիչը ոչ Ջերնիշևսկու ու Գերցենի, այլ Բակունինի ազդեցության տակ է եղել այն շրջանում, երբ Բակունինը փայտացում էր ռուսական ցարիզմի տապալումով համասլավոնական ֆեդերացիա (ընդգեմ գերմանական ժողովուրդների) ստեղծելու դադափարը և այդ նպատակի համար ծրագրում էր օգտագործել հայերին՝ նրանց ոտքի հանելով Թուրքիայի և Ռուսաստանի դեմ։

«Ինչու՞ ենք տոնում Նալբանդյանի հոբելյանը»։ Այսպես է վերնադրել Հենրին Նալբանդյանի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ գրված իր հոդվածը։ Վերնագիրը հուշում է հոգվածի ծրագրայնությունը։ Հոգվածի ծրագրային բնույթի շարժառիթների մասին ակնարկվում է նաև տեքստում։ Մեզ համար այժմ կարևոր է այդ ակնարկը՝ հետևելու գրաքննադատական որոշակի դպրոցի մտայնությանը։ Պարզվում է, որ անգամ 1929 թվականին «նացիոնալիզմը» եղել է այն խրովիլակը, որով գռհհիկ սոցիոլոգիզմի ավելի ակտիվ ներկայացուցիչները վախեցրել են մարդկանց։ Նալբանդյանի (և այն էլ Նալբանդյանի) մասին հոբելյանի առիթով մի ղույզ գոլ խոսք ասելուց հետո, Հենրին, որի սկզբունքն ի վերջո նույն գռհհիկ սոցիոլոգիզմի հյուսթերով էր սնվում, ստիպված է արդարանալ. «Այսպիսով Նալբանդյանի հանդեպ ցույց տված մեր բարյացակամ վերաբերմունքը պատահականություն չէ և ոչ էլ մեր նացիոնալիստական զգացմունքների զեղման մի արտահայտություն, ինչպես այն ումանք են կարծում»¹⁶⁰։

Բայց այդ ինչ «բարյացակամ» վերաբերմունք է, որը զայրացրել կամ առնվազն տարակուսանքի մեջ է ձգել Հենրիի հիշատակած

¹⁵⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 113։

¹⁶⁰ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 197 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.)։

«ոմանց»: Իսկապէ՞ս Հենրին գերագնահատել է Նալբանդյանի արժեքը, Բնավ: Ճիշտ է, նա իր հոգւածն սկսում և վերջացնում է վկայակոչելով Լենինին՝ ապացուցելու համար, որ պրոլետարական կուտուրան պետք է լինի ժառանգորդն ու զարգացնողը անցյալի առաջադիմական կուլտուրայի, ճիշտ է, նա ընդունում է (ավելին, փորձում է հենվել դրա վրա) դասակարգային հասարակութւյան մեջ երկու կուտուրաների առկայութեան լենինյան սկզբունքը, սակայն անդրադառնալով խնդրո առարկային, նա փաստորէն շատ քիչ բան է տեսնում Նալբանդյանի ժառանգութեան մեջ, որը պիտանի լինէր պրոլետարական կուլտուրայի համար:

Հոգւածում կան տողեր, որոնք բուն տեքստից անջատ կարող են հնչել որպէս բարձր գնահատական: Օրինակ.

«Նալբանդյանը եղել է հեղափոխական գաղափարների պաշտպան: Նա կովել է կղերա-ֆեոդալական հետամնացութեան դեմ: Իդէալիզմի ու կրոնական իդէոլոգիայի լիակատար թագաւորութեան շրջանում նա համարձակութուն է ունեցել մատերիալիզմի ու հեղափոխական պայքարի խոսք հնչեցնել»¹⁶¹:

Բայց երբ քննադատն անցնում է Նալբանդյանի «հնչեցրած հեղափոխական խոսքի» և մասնավորապէս դրա շարժառիթների գնահատմանը, պարզվում է, որ վերը հիշված գնահատականի մեջ նա շատ ավելի սահմանափակ իմաստ է դնում, քան վկայում է անդրանիկ տպավորութիւնը:

Այստեղ առաջին հերթին մենք կրկին բախվում ենք ազգային հարցի սխալ ըմբռնմանը.

«Նրա (Նալբանդյանի—Խ. Գ.) տեղական լինելն այն է.— գրում է Հենրին,—որ նա հայերի ազգային հարցի լուծման նախապահով է գնում դեպի միջազգային հեղափոխական շարժումները, իր ազգային ազատագրութեան մարմաջն է, որ նրան մղում է Ռուսաստանի ազատագրական շարժումների գիրկը: Նալբանդյանի համար որպէս նպատակ, հայերի ազգային ազատագրումն էր, իսկ Ռուսաստանի հեղափոխութեան հաղթանակը սոսկ միջոց այդ նպատակների իրագործման համար»¹⁶²:

Մինչդեռ

— 161 Նույն տեղում:

162 Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

«Այդպես չէին Չերնիշևսկին կամ Ֆոյերբախը: Որպես համաշխարհային հեղափոխության դեմքեր, նրանց նպատակը մատերիալիզմի, ասել է քե հեղափոխական գաղափարախոսության հաղթանակն է ընդհանրապես: Միջազգային հեղափոխության հաղթերը նրանք չէին լուծում ելման կետ ունենալով տեղական ազգային շահերը. ընդհակառակը, նրանց մոտ վերջինը միշտ ենթակա է առաջնին»¹⁶³:

Մի կողմ թողնենք Չերնիշևսկու և Ֆոյերբախի այսպիսի բռնազբոս համադրությունը: Ի՞նչ է ստացվում: Ստացվում է հեղափոխական շարժման և հեղափոխական գաղափարի փաստական տարանջատում: Ստացվում է, որ իսկական հեղափոխականի հիման կետը ոչ թե իր ժողովրդի իրավիճակն ու դրա մեջ փոփոխություն մտցնելու պատմական պահանջն է, այլ վերացական գաղափարը, որը, միևնույն է, միս ու արյուն չի ստանում «միջազգային հեղափոխական հարցեր» ընդհանուր ու մշուշապատ ձևակերպման մեջ: Ինչ կստացվեր, եթե Հենրին փորձեր իր այս սկզբունքը կիրառել նալբանդանից տասնյակ տարիներ անց Ռուսաստանում գործող հեղափոխականներին բնութագրելիս: Նա, իհարկե, այդքան խոր չի մտածել իր տնտեսագիտական փորձը կատարելիս, այլապես կհասկանար, որ այսպիսի սկզբունքի կիրառումը կհանգեցներ ռուս մարքսիստների գործունեության թերագնահատմանը, քանի. որ նրանք ևս հեղափոխական գործունեության ելակետ ունեին ոչ վերացական «միջազգային հեղափոխական հարցերը», այլ ամենից առաջ Ռուսաստանի, ռուս ժողովրդի, ռուս ազգի (և իհարկե, Ռուսաստանում ապրող ազգերի) ազատագրության մոտիվները:

Եվ ինքը՝ Չերնիշևսկին մի՞թե առաջին հերթին չէր ելնում ռուս ժողովրդի ազատագրության գաղափարից, մի՞թե հիրավի նա տարված էր բացառապես «միջազգային հեղափոխական հարցերով» և «վերջինը» (ռուս ժողովրդի ազատագրության հարցը) «ենթակալում էր առաջինին» («միջազգային հեղափոխական հարցերին»):

Պնդելով, թե իբր Ֆոյերբախն ու Չերնիշևսկին ելնում էին «միջազգային հեղափոխության հարցերից», Հենրին նալբանդյանի մասին գրում է.

«Նալբանդյանի մոտ հարցերը ճիշտ հակառակ կապակցությամբ

¹⁶³ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Ն. Գ.):

են դրվում և այդ պատճառով էլ նա միջազգային դեմք չէ: Անկասկած այդ բանի համար մենք նրան շնորհակալություն չենք հայտնում: Ընդհակառակը, այդ սահմանափակությունը մենք միշտ էլ մատնանիշ ենք անում, որպես բացասական մի հանգամանք: Նախ բանդյանը եղել է իր շրջանի փոքր մարդկանցից մեկը»¹⁶⁴:

Այս բնութագիրը, թվում է, հակասում է «Նալբանդյանը հեղափոխական» բնութագրին, որը նույնպես կա այս խայտաբղետ հոդվածում: Սակայն հակասությունն առաջանում է «հեղափոխական» հասկացողության Հենրիի յուրօրինակ մեկնաբանությունից.

«Բայց (Նալբանդյանը) եղել է հեղափոխական և նրա փոքրությունը բնավ չի ստվերում նրա հեղափոխական դեմքը և իրավունք չի տալիս մեզ մոռանալ մի մարդու, որը XIX դարի 60-ական թվականներին մեղանում միակն էր, որ քիչ թե շատ հետևողական ու հաստատուն պայքար էր մղում կղերա-ֆեոդալական իդեոլոգիայի դեմ և հեղափոխական խոսք ու գործի համար ճանապարհ հարթում հայ իրականության մեջ»¹⁶⁵:

Դարձյալ պայքարը կղերա-ֆեոդալական իդեոլոգիայի դեմ: Նալբանդյանի միակ «նկատված» արժանիքը: Բայց այդպիսի պայքար մղում էր նաև Նաղարյանը, ուրեմն ինչու՞ է Հենրին իր հոդվածում Նաղարյանի գաղափարը հակահեղափոխական համարում: Ի վերջո, եթե բացենք այս «պայքարը կղերա-ֆեոդալական իդեոլոգիայի դեմ»-ը, կստացվի ոչ այլ ինչ, քան եթե լուսավորչականություն, Նալբանդյանի լուսավորական, ռեֆորմիստական ծրագիրը՝ գործունեության առաջին շրջանում:

1929 թվականին Նալբանդյանի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ մեծ հրապարակախոսի ստեղծագործությանը մի քանի անգամ անդրադարձել է նաև Ա. Կարինյանը պարբերական մամուլի էջերում և մի ընդարձակ ուսումնասիրությամբ՝ զետեղված «Դեմքեր և դեպքեր» ժողովածուի մեջ:

Կարինյանի ուսումնասիրությունը ավելի համապարփակ ընդգրկման տեղեկենքներ ունի: Նա իր քննական ակնարկում աչքի առաջ է ունեցել ոչ միայն Նալբանդյանի կենսագրությունն ու գործունեությունն ամբողջությամբ, այլև նրա գաղափարական տեն-

¹⁶⁴ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 197:

¹⁶⁵ Նույն տեղում:

դենցները՝ արտահայտված հրապարակախոսական երկերում և, որ կարևոր է, նախորդ նալբանդյանադիտության կարծիքները: Գրականագետը ծանոթ է նալբանդյանի մասին ասված բոլոր մշտ-բերին, նրա երկերի ու գործունեության մեկնաբանման բոլոր փոր-ձերին: Քաջատեղյակ է նալբանդյանի ասլրած ժամանակաշրջանի պատմական իրադարձություններին, հասարակական հոսանքներին, և նալբանդյանի հայացքները պարզելու համար պատմական էքսկուրսներ է կատարում, որոնցում խոսքը ոչ այնքան նալբանդ-յանի մասին է, որքան պատմական իրադարձության և աչդ իրա-դարձության մեջ ասլրած այլևայլ գործիչներին:

Մոտեցման այս ձևը, որը հաճախ ուսումնասիրողին հեռաց-նում է բուն նպատակից, ունի մի կարևոր առանձնահատկություն՝ դա նալբանդյանի պաշտպանած գաղափարները պատմական հիմքի վրա պատճառաբանելու փորձ է, որ լռելյայն հակադրում է նալ-բանդյանի իբր «հայախոս օտարի», կամ «օտարախոս հայի» հա-կադիտական թեզին, ու հեղինակին դիտում բուն հայկական հար-ցերի և օտար ազդեցությունների ոլորտում:

Կարինյանը համաձայն չէ նալբանդյանադիտության «ծայրա-հեղություններին».

«Նա համարվում է և «ազդայնական», և ոչ «ազդայնական», — գրում է Կարինյանը:— Եթե 1905-ից առաջ հայ քննադատությունը համարում էր նրան զուտ ազդայնական մի հրապարակախոս, ապա առաջին ուսական հեղափոխության ազդեցության ներքո ստեղծ-վում է նոր մի հոսանք, որի համաձայն նալբանդյանը դառ-նում է «սոցիալիստ» մի հրապարակախոս և միջազգայնական ոտքից մինչև գլուխ: Այլ խոսքով, մինչև 1905-ը գոյություն ունեցող միակողմանի վերաբերմունքին հակադրվում է միանգամայն նոր, նույն չափով միակողմանի մի ուրիշ տեսակետ»¹⁶⁶:

Ապա.

«Նալբանդյանն ավելի բարդ դեմք էր, քան նրան սովորաբար նկարագրում են: Նրա աշխարհայեցողության մեջ կային հակասու-թյուններ և ներհակություններ, որոնք բխում էին 50—60-ական թվականների հայ իրականության ներհակություններից»¹⁶⁷:

¹⁶⁶ Ա. Կալինյան, Դեմքեր և դեպքեր, 1929, էջ 55:

¹⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 137:

Ուսումնասիրության նպատակը հենց այդ «հակասություններին» ու «ներհակություններին» բացահայտումն է 50—60-ական թվականների հայ իրականության ֆոնի վրա:

Խոսել Միքայել Նալբանդյանի մասին առանց քննելու նրա և Ստեփանոս Նազարյանի փոխհարաբերությունը, առանց համագրելու երկու հրապարակախոսների քաղաքական-հասարակական հայացքները, իհարկե, հնարավոր չէր: Կարինյանը ելնում էր Նալբանդյանի խոսքից ու գործից և այս ելակետից դալիս այն եզրահանգմանը, որն այնքան «բարկացրել էր» նրա կրոտներ ժամանակակից Գ. Վանանդեցուն: Թեև ավելի մշուշապատ, քան Ա. Մյասնիկյանը ու Թ. Ավդալբեգյանը, Կարինյանը ևս Նալբանդյանին կապում է հայ մանրբուրժուական, դեմոկրատական իավելի հետ: Նրա և՛ հյուսիսափայլյան շրջանի լուսավորական գործունեությունը, և՛ երկրորդ էտապում հեղափոխական-դեմոկրատական տրամադրություններն ու ծրագրերը բխեցնում հայ աշխատավորության պատմական բախտից ու ձգտումներից.

«Նրա նկարած իդեալը, նրա հասարակական-քաղաքական քարոզի կոնկրետ բովանդակությունը, վերջապես նրա առաջադրած ուղիներն ու մեթոդները—արտացոլել են մանրբուրժուական մտավորականության հրեւոյթներից բխող բոլոր ներհակությունները: Բայց այդ բոլորը չի խանգարել նրան նկատել և խարաղանել «քաղաքակիրթ» Արեւմուտքի փարիսեցիական քաղաքականությունը, եվրոպական պետությունների բռնակալությունը Արեւելքի նկատմամբ և «Հին աշխարհի» բոլոր մութ կողմերը: Եվ դրա հետ միասին Նալբանդյանը միակն է եղել հայ մտավորականության մեջ, որ կռվի է կանչել հայ աշխատավորությանը երկրագնդի բոլոր բռնակալների դեմ հանուն «տնտեսական խնդրի» լուծման»¹⁶⁸:

Իսկ Նազարյանը:

Ա. Կարինյանը սիրում է համեմատությունների մեթոդը: Նալբանդյանի հայացքները բացատրելու համար գրականագետին ամենաճիշտ ճանապարհն է թվում նրա և Նազարյանի համագրությունը, որը, դժբախտաբար, հակադրության է հասնում բոլոր

¹⁶⁸ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 137:

սկզբունքային հարցերում: Նա, որ իր շատ աշխատություններում անց էր կացնում գրողների ստեղծագործությունները սբյեկտիվ բննարկման ենթարկելու պահանջը, նա, որ նույն՝ «Դեմքեր և դեպքեր» գրքում ղետեղված «Ռուսահայ գրականությունը և ռուսահայ հասարակական մտքի էվոլյուցիան» հոդվածում, թեև ոչ այնքան հստակ, բայց, այնուամենայնիվ, ղենում էր գրողի աշխարհայացքի՝ «մոտեցման ու բնություն ճաշակի» և ռեալիստական մեթոդի բարդ հարաբերակցության հարցը, որ իրավացիորեն պնդում էր, թե չի կարելի բավականանալ սոցիոլոգիական սխեմատիկ մակդիրներով, քանի որ «հայ հեղինակների ստեղծագործության մեջ հաճախ արտացոլվում են ոչ միայն մեկ որոշ, այլև երկու, կամ ավելի սոցիալական շերտերի ներհակ ապրումները և հոգեկան բախումները»: Ահա այդ նույն գրականագետը համադրելով երկու խոշոր մտածողներին, մասնավորապես Ստ. Նազարյանի հարցում, առաջնորդվում է իր իսկ մերժած մեթոդով: Նախանշյալներ մանրբուրժուական-աշխատավորական խավերի, կամ ինչպես գրականագետն է սիրում ասել՝ «սոցիալական շերտերի», գաղափարախոսն է, գաղտնիք չէ, որ խառնվածքի, հայացքների ու ստեղծագործական գաղափարների առումով երկու գործիչները մեկը մյուսի սոսկ կրկնությունը չեն, ուրեմն ո՞ր սոցիալական շերտերի գաղափարախոսն է Ստ. Նազարյանը: Դժբախտաբար այստեղ Կարինյանը չի կարողանում անցնել «սխեմատիկ մակդիրի» կողքով: Նրա համար ևս Նազարյանը «լիբերալ» է: Նվ այդ էլ բավական է, որ նա Նազարյանի հայացքների մեջ արգեն XX դարի բուրժուական իդեոլոգիայի արմատները տեսնի՝ ընդհուպ մինչև նացիոնալիզմը: Մարքսիզմին քաջատեղյակ Կարինյանը, իհարկե, գիտի Լենինի ու Պլեխանովի վերաբերմունքը 40—60-ական թվականների ռուս լուսավորիչների նկատմամբ: Նա շատ լավ գիտեր նաև Նազարյանի լուսավորական-առաջադիմական գործունեությունը, «Հյուսիսսփայլը», որպես լուսի շող կղերա-ավատական խավարի թագավորության մեջ: Բայց մոտեցման եղանակը ստիպում է նրան լուսավոր Նախանշյանի կողքին լուսավոր Նախանշյանին բացատրելու համար մութ բիծ որոնել: Այդպիսին գրականագետը համարում է Ստ. Նազարյանին: Դրա համար մեծ ճիգեր հարկավոր չէին: Հարկավոր էր միայն ընդգծել, որ Նազարյանը չէր տեսնում իր ժո-

ղովրդի ազատագրութեան հեղափոխական ճանապարհը, որ որպէս իր դարի լուսավորիչ, նա մոլորութիւն ունէր ուսական «լուսավոր միապետ» երազելու՝ իր ժողովրդի կոնսոլիդացիայի ու քաղաքական վերածնութեան համար: Մինչդեռ Նալբանդյանը ոչ մի հոլս չէր կապում որեւէ տիրակալի հետ և հասնում էր կացնի հեղափոխական գաղափարին: Ճանապարհներն իսկապէս տարբեր էին: Բայց Կարինյանն էլ ուրիշների նման ջանք չի գործադրում բացատրելու երկու գործիչների լուսավորական գաղափարների հոգեհարազատութիւնը: Նա էլ, ըստ էութեան, թերագնահատում է Նալբանդյանի գործունեութեան առաջին շրջանը, մասնավորապէս նրա լուսավորական գաղափարները: Միայն փոքր-ինչ այլ կերպ: Նա Նալբանդյանի համար արդեն նախօրոք մշակած ձևակերպում ունի, այդպիսին ունի նաև Նաղարյանի համար: Եւ երբ մոտենում է նրանց համատեղ գործունեութեանը, բնականաբար, ավելի շատ ներհակութիւններ, քան միասնութիւն է որոնում նույն հարկի տակ, ձեռք-ձեռքի գործող երկու հրապարակախոսների միջև: Բոլոր այն դեպքերում, երբ նրանք հանդես են եկել միասին, այսինքն, երբ Նալբանդյանը պաշտպանել է Նաղարյանի տեսակետը, բոլոր այդ դեպքերում Կարինյանը տեսնում է Նալբանդյանի երկվութիւնը, էկլեկտիզմը, նրա ողբերգութիւնը:

«Եւ Նալբանդյանին էլ,—գրում է նա,—հայ «առաջավոր մտավորականութիւնը» հասկանում և «ընդունում» էր այնքան և այն չափով, որքան նա օգնում էր Նաղարյանցին, կրկնում էր նաղարյանական գաղափարախոսութիւնը, ձայնակցում էր նրան: Դրանում էլ կայանում էր Նալբանդյանի ողբերգութիւնը: Իր հոգու մեջ նա ունէր որոշ երկվութիւն: Կապված լինելով որոշ չափով առաջ շարժվող «երրորդ դասի» մտավորականութեան հետ, նա ղգում և դիտակցում էր, որ հայ իրականութեան մեջ այդ մտավորականութեան իդեոլոգիան հակասական է և երերուն-հակասական այն չափով, որչափ հակասական էր և հայ վաճառականութեան-առևտրական բուրժուազիայի կացութիւնը»¹⁶⁹:

Նաղարյանի և առաջին (հյուսիսափայլյան) շրջանի Նալբանդյանի հայացքների խորթութիւնը ցույց տալու համար Կարինյանը

¹⁶⁹ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 77:

անդրադառնում է երկու հրապարակախոսների ոճական առանձնահատկություններին և մասնավորապես թեմաներին: Կարինյանը շեշտում է, որ «Նաղարյանցը զրեթե միշտ գրում է խիստ սուր, ցամաք և հաճախ բավական տաղտուկ լեզվով: Նա խուսափում է սուր արտահայտություններից և «կոնկրետ» է նույնիսկ ամենակրակոտ պոլեմիկայի ժամանակ: Նալբանդյանը, հակառակ դրան, գրում է խիստ սուր և պատկերավոր ոճով»¹⁷⁰:

Գրականագետը տարբերություն է տեսնում Նաղարյանի և Նալբանդյանի վերաբերմունքի մեջ հայ ժողովրդի անցյալի նկատմամբ:

«Երկու հրապարակախոսներն էլ եղել են մինչև 1860 թ. «ազգի» երգիչներ, «ազգի» հավաքման և կազմակերպման երզասացներ: Սակայն մեկի աչքը հառած է եղել միշտ դեպի «լուսավորյալ մեծատունների» կողմը, դեպի անցյալի «հայ թագավորությունը» և տխմար ամբոխին կառավարող աշխարհական և հոգևորական իշխանավորների բանակը: Իսկ Նալբանդյանը միշտ տարված «ժողովրդի», «ազգի մեծամասնության», «աղքատների» իդեալներով՝ անցյալի մասին էլ խոսել է միջանկյալ և միմիայն նրա համար, որպեսզի նորից շեշտվի ու ընդգծվի, որ անցյալում ևս եղել են բախումներ, հոսանքներ, «մութի» և «լույսի» ընդհարումներ»¹⁷¹:

Այս առումով զրականագետը պատահական չի համարում, նույնիսկ, որ «Այն ժամանակ, երբ Նալբանդյանը հրատարակում է Ղազար Փարպեցու Թուղթը, երգեր է ձոնում Ժան Ժակ Ռուսոյի, Հանրիկոս Թովմաս Բոքլի հիշատակին, ճիշտ միևնույն այդ ժամանակամիջոցին Ստ. Նաղարյանցը ղբաղվում է Մարկոս Տուլլիոս Կիկերոնի ատենական ճառերի, Ներսես Լամբրոնացու Թուղթի, ատենաբանության և այլ նման գործերի քննությամբ»¹⁷²:

Սա, իհարկե, այնքան էլ իրականությունը չի համապատասխանում, Նաղարյանին օտար չի եղել ո՛չ Ժան Ժակ Ռուսոն, ո՛չ Բոքլը: Նալբանդյանի և Նաղարյանի տարբերությունն ընդգծելու համար Կարինյանը կարիք չունեի այսպիսի վիճելի ձևակերպումների:

¹⁷⁰ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 61:

¹⁷¹ Նույն տեղում, էջ 65:

¹⁷² Նույն տեղում, էջ 66:

Այսպէս, տարբերութիւնն ամենուրեք. ֆրանսիական հեղափոխութեան նկատմամբ բռնած դիրքի, լեզվի, կնոջ էմանսիպացիայի և մնացած բոլոր հարցերում: Եւ այս ամենը՝ ընդգծելու համար երկու հրապարակախոսների տարբեր դասակարգային ելակետները, գրելու համար, թե «Վերածնական շարժման հիմնական և գլխավոր ազդակը հայ ամփոփւող բուրժուազիան էր և բուրժուական երիտասարդ մտավորականութիւնը: Սակայն շարժման ղեկավար լինելով այդ մտավորականութիւնը խոսում էր «ազգի» անունից և հենւում էր բոլոր այն տարբերի վրա, որոնք իրենց դրութեամբ արդեն շահագրգռւած էին հայ կյանքի աշխարհականացման և ժողովրդականացման մեջ:

Եւ դրա համար էլ որքան ատելի չէր «հիմար ամբոխը», «ռամիկ» ժողովուրդը նազարյանցի համար, այնուամենայնիվ, նա ևս հենց իր հենակետի ուժեղացման համար դիմում էր հաճախ այդ ժողովրդական շարքերին: Նրա պրթական-բարեգործական տապալա ընկերութեան մեջ հենց դրա համար էլ «մեծատունների» կողքին որոշ տեղ էր հատկացւում և ոչ-մեծատուններին, որոնք տվելի չնչին անդամավճարներ տալով, այս կամ այն չափով պիտի մասնակցէին ընկերութեան գործին: Բայց նազարյանցը այդ ասում և անում էր ի միջի ալյոց, հակառակ իր իսկական համոզումներին: Չափազանց ուժեղ քելերով էր կապւած նա հայ վաճառականութեան բարձր շերտերի հետ, հայկական այն ժամանակվա «նոտաբլների» — ֆինանսիստների և բարձր շինովնիկների հետ»¹⁷³:

Միանգամայն ճիշտ է Կարինյանը պնդելով, թե վերածնութեան շարժման հիմնական ու գլխավոր ազդակը հայ ամփոփւող, այսինքն՝ կաղմավորվող բուրժուազիան էր և բուրժուական երիտասարդ մտավորականութիւնը: Չի կարելի առարկել և այն ձեւակերպման դեմ, թե շարժման ղեկավարը լինելով, «նա խոսում էր ազգի անունից»: Սակայն ի՞նչ է ստացւում: Կարինյանը, քիչ է եթե ասենք, թերազնահատում է «վերածնութեան» էպոխայի երիտասարդ բուրժուազիայի առաջադիմական դերը, լուսավորական շարժումն ամբողջովին: Շեշտելով առաջադիմութեան մեջ բուրժուական երիտասարդ մտավորականութեան դասակարգային ելակետը,

¹⁷³ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 78 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

նա չափազանցում է հարցը, այդ մտավորականության ներկայացուցիչներին պատկերելով որպես այնպիսի մարդիկ, որոնք ատում էին «հիմար ամբոխին» ու «ռամիկ ժողովրդին» և կարծես գաղտնի դավադրության մեջ էին ժողովրդի դեմ՝ օգտագործելով նրան իրենց նեղ դասային շահերի համար: Մի՞թե այդպես էր իրականությունը, մի՞թե լուսավորական շարժումն ասենք Նաղարյանի համար համաժողովրդական սրբազան գործ չէր, մի՞թե իսկապես նա մտահոգված էր սոսկ հայ վաճառականության բարձր շերտերի, այն ժամանակվա «նոտաբլներին» — ֆինանսիստների և բարձր շինովնիկների կոնկրետ տնտեսական-դասային շահերով, մի՞թե նա իսկապես ատում էր ռամիկ ժողովրդին և թույլատրում նրա լուսավորությունը «ի միջի ալլոց, հակառակ իր իսկական համոզումներին»: Վ. Ի. Լենինն այդ կարծիքին չէ 60-ական թվականների ռուս լուսավորիչների մասին: «Որ ժառանգությունից ենք մենք հրաժարվում» հղվածությամբ¹⁷⁴ նա բնորոշում է այդ լուսավորիչների երեք բնութագրական կողմերը. վառ ատենությունը ճորտատիրական կարգի ու նրա ծնած տնտեսական, սոցիալական, իրավաբանական բոլոր ինստիտուտների դեմ, լուսավորության, ազատության, կյանքի եվրոպական ձևերի և առհասարակ Ռուսաստանի համակողմանի եվրոպականացման դադափարի ջերմ պաշտպանությունը և վերջապես, ժողովրդական մասսաների, գլխավորապես գյուղացիության շահերի պաշտպանությունը, անկեղծ հավատն այն բանի, որ ճորտատիրության վերացումն իր հետ բերելու է ընդհանուր բարեկեցություն, և անկեղծ ցանկությունն այդ բանին սատարելու:

Նաղարյանի հարցում կարինյանի ձեռնարկման մեջ ակնհայտ է պատմական ժամանակաշրջանի ոչ ճիշտ ընկալումը: Այս դեպքում նա, ըստ էության, բուրժուական դասակարգը, ծագման օրից մինչև դարգացման իմպերիալիստական փուլը, դիտում է որպես ստատիկ միավոր: Չի տեսնում այդ նույն «երրորդ դասի» հեղափոխական դերը նրա ծագման ու դարգացման առաջին էտապում, այն, ինչ հատուկ է իմպերիալիզմի շրջանի բուրժուական մտավորականությանը, մեխանիկորեն վերագրում է դարգացման առաջին շրջանի գործիչներին:

¹⁷⁴ Տե՛ս Բ. Մ. Լենին, Սօց., տ. 2, ժող. 472.

Աշխատութեան Երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ գլուխներում Կարինյանը մանրամասնորեն ու պատմական հարուստ փաստերի օգտագործմամբ բնութագծում է Նալբանդյանի նորնախիջևանյան էտապի գործունեությունը, վեր հանում նրա անհաշտ պայքարը կղերա-ավատական խալիպյանական խմբակցության դեմ, այստեղ էլ բաղմամբով հետաքրքրական տեղեկություններ հաղորդելով նաև Գաբրիել Պատկանյանի մասին: Այնուհետև նա քննում է Նալբանդյանի գործունեության երկրորդ շրջանը, նրա արտասահմանյան ճանապարհորդությունը, նրա կապը Գերցենի, Բակունինի և ռուս մյուս վախճանականների հետ, նրա հեղափոխական գաղափարների ձևավորումը այդ գործիչների հայացքների ազդեցությամբ: Այստեղ նա բարձրացնում է մի շարք պատմական փաստաթղթեր, այդ թվում Նալբանդյանի դատավարության փաստաթղթերը, Գերցենի և Բակունինի՝ Նալբանդյանին տված գնահատականները և այլն:

Եվ վերջապես նա անցնում է Նալբանդյանի ստեղծագործության և հատկապես «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ» տրակտատի սոցիոլոգիական վերլուծությանը: Այս բաժնում Կարինյանը, հետևելով հայ մարքսիստներին, տեսնում է Նալբանդյանի ծրագրի և՛ թույլ, և՛ ուժեղ կողմերը, շեշտում արևմտյան քաղաքակրթության՝ նրա հեղափոխական մերկացումները, Ասիայի ժողովուրդների նկատմամբ եվրոպական կապիտալիզմի փարիսեցիական քաղաքականության քննադատությունը, նրա ուրույն, «հայ ռազմական նացիոնալիզմի պաշտպանած հիմնական թեզերից» տարբեր հասկացողությունը «ազգի» ու «ազգության» մասին, նկատում, որ նրա երկրագործական ծրագիրը հիրավի «ուղիղ ճանապարհ» լինել չի կարող, քանի որ թույլատրում է արտադրական միջոցների մասնավոր սեփականություն: Եվ այստեղ էլ նա անում է մի եզրահանգում, որը տրամագծորեն հակառակ է Հենրիի, մեր արդեն մեջ բերած, բնութագրմանը.

«Գուցե և Նալբանդյանի համար ևս հայ ժողովրդի շարժումները գրավել են առաջնակարգ տեղ: Բայց թուրքահայ «երկրագործ» ժողովրդի շարժումները նա քննել է ոչ թե «ցեղական» տեսակետից, այլ որպես ընդհանուր աղատագրական-հեղափոխական շարժումների հատվածներից մեկը, բռնապետական բոլոր կառավարու-

թյունների դեմ ուղղված, ալեկոծվող մասսաների հսկայական հոր-
ձանքի ալիքներից մեկը»¹⁷⁵:

Այսպիսով, բառնական թվականներին հայ նալբանդյանա-
գիտությունը լուրջ քայլեր է արել մեծ հրապարակախոսի կյանքն ու
գործը, ըստ ամենայնի, սոցիոլոգիական խոր վերլուծության
ենթարկելու ուղղությամբ: Բազմաթիվ ու բազմաբղետ կարծիքների
մեջ այստեղ ևս որոշակիորեն ջոկվում են քննադատության երկու
թևերը. գոհ՜իկ սոցիոլոգիական թևը, որը Նալբանդյանին դիտում
է որպես XX դարի բուրժուական գաղափարախոսների անմիջական
նախորդն ու սնուցողը, նախ շտապում հայտարարել, թե հայ իրա-
կանության մեջ նա ազդեցություն չէր կարող ու չի ունեցել, ապա՝
«վիճումներ» անելով, նրան համարում հայ բուրժուազիայի ներդա-
սալին գործիչ՝ սահմանափակելով նրա հեղափոխական գործունեու-
թյունը, ողջ գործը հանգեցնելով նրա լուսավորական պայքարին՝
կղերա-ավատական խավերի դեմ: Եվ Հրկբորդ թևը, որը թեև,
դժբախտաբար, թերազնահատում է Նալբանդյանի լուսավորական
գործունեությունը, հայ լուսավորական շարժումն ընդհանրա-
պես, սակայն սոցիոլոգիական ճիշտ դիրքերից շեշտում է
Նալբանդյանի հեղափոխական ուսմունքի կարևորությունը հայ
իրականության համար, բացում նրա հեղափոխական ծրագրի
լուսավոր կողմերն ու ուսողական երազները, այդ բո-
լորը կապելով հայ աշխատավորության, մանրբուրժուական
գեմոկրատիայի ձգտումների և ռուսական հեղափոխական դեմոկ-
րատիայի ազդեցության հետ:

* * *

Նույն բարդ տեղաշարժերը տեղի էին ունենում նաև արվեստի
և դրա տեսության բնագավառում: Այստեղ ևս պրոլետարական
բովանդակության շատ անկեղծ նախանձախնդիրներ, երիտասարդ
ճարտարապետներ, երաժիշտներ, թատերական գործիչներ տեն-
դազին որոնողներ էին ու իրենց որոնումների մեջ հաճախ չէին
կարողանում ճիշտ կողմնորոշվել ինչպես պրոլետարական արվեստի
հեռանկարների, այնպես էլ անցյալի ժառանգությունը գնահատե-

¹⁷⁵ Ա. Կարինյան, Դեմքեր և դեպքեր, էջ 136:

չու հարցերում: Այստեղ ևս գոհհիլ սոցիոլոգիական մտայնությունը ծնվում էր արվեստի ուտիլիտար արժեքի գերադնահատման, արվեստում «դասակարգային օգուտի» բացարձակացման տենդենցներից, թեև իր հիմքում ունեւ երիտասարդ գործիչների ազնիվ հեղափոխական ձգտումները:

«Standart»-ի էջերում Ե. Չարենցի հետ միաբանած երկու երիտասարդ ճարտարապետները՝ Մ. Մաղմանյանն ու Կ. Հալաբջանը, ամենևին էլ անմիտ ջարդարարներ չէին, թեև փաստորեն ժխտում էին հայկական ճարտարապետական ոճն ու անցյալի ողջ ժառանգությունը: Ինչպես Չարենցը պոեզիայի բնագավառում, այնպես էլ նրա համախոհները ճարտարապետության մեջ՝ լավ էին ըմբռնում մարքսիստական տեսության մեկ պատվիրանը. նոր ժամանակները, դասակարգային-տնտեսական նոր հարաբերությունները ծնում են նոր դադափարներ և այս իմաստով նոր բովանդակություն և նաև նոր ձևական առանձնահատկություններ պետք է ունենա արվեստը, նա պիտի լինի բոլորովին աննախընթաց որակ: Այս հիմքի վրա էր ահա դրվում պրոլետարական արվեստի (այդ թվում նաև ճարտարապետության) նոր ոճի հարցը: Եվ քանի որ սահմանադժից անդին եղած արվեստը հաճախ դիտվում էր որպես բացառապես շահագործող դասակարգի «կենսատրամադրությունների և զեղեցիկի ըմբռնումը կազմակերպելու միջոց», ապա և հրամայական պահանջ էր դառնում դրանից սահմանազատվելու ճիգը:

«Միանգամայն ունակցիոն երևույթ պետք է համարել բոլոր պատմական ոճերի, ինչպես և մեր եկեղեցական ոճի ուստավրացիան, ինչպիսի ձևով էլ կատարվելիս լինի այն,—գրում էր Կ. Հալաբջանը:—Ամեն մի պատմական ոճ կապված է իր ժամանակի իդեոլոգիայի և տեխնիկայի ղարգացման հետ: Ամեն մի ոճ կապված է եղել նաև իր ժամանակի դերիշխող շենքերի տիպի հետ և արտահայտել է այդ շենքերի ֆունկցիան: Ներկայումս պահանջվում է ոչ թե եկեղեցիների, վանքեր, ամրոցների, պալատներ և այլն, այլ միանգամայն նոր և այժմեական բովանդակություն ունեցող շենքեր: Ուստի անհնարին է այս նոր ֆունկցիան ունեցող շենքերին հագցնել պատմական ոճերի հագուստը: Գոթական եկեղեցին արտահայտություն էր կրոնական «վերամբարձ» միստիկ ձգտումների ու տրամադրությունների և ըստ ամենայնի համապատասխան-

նում էր այդ նպատակին: Այն միտքը, թե գոյություն ունեն մշտական «գեղեցկություններ» և կարելի է օգտագործել այդ գեղեցկությունները բոլոր ժամանակներում, իշխել է գլխավորապես տիրող դասակարգերի անկման շրջանում: Այժմ հաղթանակող պրոլետարիատի վզին փաթաթել այդ վաղուց փտած միտքը, երբ նա հանդես է գալիս որպես նոր ստեղծագործող դասակարգ, կնշանակի բոլորովին չհասկանալ նրա նպատակներն ու խնդիրները»¹⁷⁶:

Այսպիսով, 1928 թվականին Հալաբյանը հիմնականում պաշտպանում էր ճարտարապետական արվեստի մասին դեռևս «Standard»-ի էջերում առաջ բաշած իր սկզբունքները: Բայց վերը բերված բաղվածքից երևում է, որ իր սխալ եղրահանգման համար Հալաբյանն, այնուամենայնիվ, ունեցել է բավականաչափ տրամաբանական հիմք, այն, որ հիրավի արվեստի ձևը պետք է համապատասխանի բովանդակությանը, այն, որ ձևերն ամենևին էլ ինքնանպատակ չեն և ակնապարարը դեռևս իմաստավորված գեղեցկություն չէ: Սխալը՝ գոհհիլ սոցիոլոգիական «թեքումը», ոչ թե Հալաբյանի (և նրա նման մտածողների) անհատական հատկություններից է բխում, այլ ձևի և բովանդակության հարաբերության հարցում դասակարգային մոմենտի սրումից ու բացարձակացումից, երիտասարդ ճարտարապետների՝ նորը ստեղծելու ազնիվ ցանկությունից, նրանց էնտուզիազմից*:

¹⁷⁶ «Նորհրդային Հայաստան», 1928, № 147: Երկու օր անց թերթի № 150-ում բառացիորեն նույն տեսակետն է պաշտպանում նաև Մ. Մազմանյանը:

* Ինչպես զրականության ու զրականագիտության ասպարեզում, այնպես էլ ճարտարապետության դնահատման բնագավառում այս հայացքը ո՛չ սոսկ ներխճբակային պայքարի պարզ արտահայտություն էր և ո՛չ էլ քաղաքական իմաստով «անմեղ»: Կոնստրուկտիվիստական շենքերը, որտեղ «երկրաչափությունը պետք է վերածնեն արվեստը», գոհհիլ-սոցիոլոգիական հայացքի միակ վկաները չեն: Քննադատական կիրքը, իհարկե, շատ հաճախ անկախ պրոլետկուլտի տեսաբանների անհատական ցանկություններից, ծնում էր նաև զաղափարական մեղադրանք, կտրուկ պիտակավորումներ այլ կերպ մտածողների հասցեին: Մեծ ճարտարապետ Թամանյանն ու ժամանակին Երևանի քաղսովետի նախագահ Արամայիս Երզնկյանը մի անգամ չէ, որ երեացել են դանաղան ծաղրանկարներում վարդապետական վեղարով, չոքած Քրիստոսի խաչի առաջ, և դա միայն այն պատճառով, որ առաջինը՝ նախագծել, իսկ երկրորդը կարգադրել է կառուցել «խորանադուռ» շենքեր և «եկեղեցական» լուսամուտներ՝ այդ շենքերի վրա:

Գրեթե նույն երևույթն ենք նկատում նաև թատերական արվեստին վերաբերող բազմաթիվ հոգւածներում: Ռուսաստանում գործում էր թատերական աշխարհի Մայակովսկին, նոր ժամանակների մեծ ռեժիսյոր Մեյերխոլդը, որն իր բնագավառի ամենախոշոր էնտուզիաստը լինելով, իսկական հեղափոխության էր ձգտում թատրոնում: Իր անխոնջ որոնումների մեջ Մեյերխոլդը սրտի ցավով հաճախ էր մերժում թատերական «հին» արվեստի ձևերը, քանի որ բովանդակության ու ձևի փոխհարաբերության հարցում նա ևս հաճախ էր արվեստի դասակարգայնությունը դիտում որպես միակ կշռաբար: Բայց Մեյերխոլդն աշխատում էր նաև մշակել թատերական արվեստի նոր սկզբունքներ, նոր ուսմունք, որը պիտի պատասխաներ ժամանակի հրատապ հարցերին, և տալիս էր հիրավի փայլուն բեմադրություններ: Քսանակոսն թվականների Հայաստանը մեյերխոլդներ չունեւ: Սակայն հայ ռեժիսյորներն ու թատերական գործիչները նորի պաշտպանության պակաս էնտուզիաստներ չէին ու ավելի պակաս չէին բացարձակացնում արվեստի դասակարգայնությունը՝ ոչ միայն բովանդակության, այլև ձևի բնագավառում: Պատահական չէ և ոչ էլ թատերական գործիչների ջարդարարական մոլուցքով պիտի բացատրել այն ժխտողական դիրքը, որ հաճախ նկատվում է անցյալի դրամատուրգիայի և թատերական արվեստի մասին տպագրված տասնյակ ու հարյուրավոր հոգւածներում և թատերական ռեցենզիաներում: Հաուպտմանը, Շեքսպիրը, Սոկրատեսը, Շիրվանշահեն հայ բեմում բազմաթիվ վիճաբանությունների դռներ էին բացում: Նմուշի համար մեջ բերենք մի քանի հատվածներ թատերական ռեցենզիաներից, որոնք բոլորն էլ գրված են սովետահայ թատրոնի անկեղծ նախանձախնդիրների կողմից, և որոնք, սակայն, կրում են գեհեղի սոցիոլոգիզմի ծանր կնիքը:

«Զրասույզ զանգ»-ի բեմադրությունը մեր թատրոնում,— գրում է Դ. Դ.-ն (ըստ երևույթին՝ թատրոնի և կինոյի գործիչ Դանիել Դզնունին),— ես արդարացնում եմ լոկ նրա ակադեմիզմը նկատի ունենալով: Այլապես կիսասիմվոլիկ, կիսառեալիստական այս պիեսը իր կրոնական հասկացողություններով ու պաթոսով, քաղքենի հերոսական, առասպելական ոգիներով ու էֆերով ոչինչ չի ասում մեր աշխատավորության ուղեղին ու զգացումին...

է, որ 30 անգամ նույն պիեսը մեր բաղաբի բաղբենիության համար խաղալով, Պետթատրոնը բավական վառ պահեց իր ակադեմիզմը, ժամանակ է արդեն, որ այդ պիեսը փոխարինվի ավելի ռեալիստական և ժամանակակից գործերով»¹⁷⁷:

Բայց այդ ինչ «ակադեմիզմ» է, որ այդքան զայրացրել է ռեյենզենտին և դրա փոխարեն ի՞նչ են առաջարկում նա և նրա նման մտածողները: Հարցը ավելի մերկապարանոց է դնում մեկ ուրիշը.

«Մեր պետական թատրոնը այս տարի մոտ 12 անգամ մեծ հաջողությամբ բեմադրեց Շեքսպիրի «Կամալոր կնոջ սանձահարումը» կոմեդիան: Չնայած նրան, որ այս կոմեդիան դրական տեսակետից բավական թույլ ու թերի գործ է, այնուամենայնիվ նրա մեջ պարփակված գունեղ կոմիզմը, գրոտեսկիկ անձնավորությունները, հյուսիսը երգիծանքը, տրամադրությունն ու տրյուկները ժամանակակից թատրոնին տալիս են բեմական մարմնացումների լայն հնարավորություններ: Հենց դրա համար էլ առանց որևէ սայթաքումների մեր թատրոնում գործադրվեց կոնստրուկտիվ մեթոդը, այսինքն՝ հաջողվեց այդ պիեսն անցկացնել ժամանակակից թատրոնի դինամիկ ձևերի պրիմայի միջով: Այդ պարագան օղանիկորեն անհրաժեշտ համարեց շեքսպիրյան գաղափարախոսությունը և մոռալը անցկացնել ներկայիս գաղափարական մորալի բովով: Ահա հաջողության ամբողջ գաղտնիքը: Պիեսը այսպես թե այնպես մի քիչ մոտեցավ մեր օրերի տրամադրությանը»¹⁷⁸:

Այսպես, ուրեմն «Կամալոր կնոջ սանձահարումը» դասական դրամատուրգիայի այն հաղվագչուտ նմուշներից է, որոնք հնարավորություն են տալիս «շեքսպիրյան գաղափարախոսությունը և մոռալը անցկացնել ներկայիս գաղափարական մորալի բովով», քանի որ այդ պիեսին կարելի է մոտենալ «կոնստրուկտիվ մեթոդի» տեսակետից: Իսկ ինչպե՞ս վարվել տասնյակ ու հարյուրավոր գլուխգործոցների հետ, որոնց դրամատիկական ձևը չի բռնում կոնստրուկտիվ մեթոդին, որոնք հնարավոր չէ անցկացնել ո՛չ «ժա-

¹⁷⁷ «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 272:

¹⁷⁸ «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 293 (հոգվածն ստորագրված է Մ.-ն):

մանակակից թատրոնի ղեկավարի ձեռքի պրիզմայի միջով» և ո՛չ «ներկայիս գաղափարական մորալի բովով»: Սա 20-ական թվականների թատերական ղեկավարների կենտրոնական հարցերից մեկն էր: Այս հարցին տրվում էին տարբեր պատասխաններ, նա-
յած, թե թատերագետը որքանով էր հակված դեպի գոեհիկ սոցիո-
լոգիական մտայնությունը, արվեստի «գասակարգային օգուտի
չուշելուն»: Այսպես, 1925 թվականին «Վիշկա»-ում տպագրված է
մի շատ բնութագրական հոդված («Թատրոնական խնդիրներ»),
որի հեղինակը առաջին հերթին ուղղում է սահմանադատվել գոեհիկ
սոցիոլոգիզմից:

«Իհարկե,—գրում է նա,—ընդհանրապես թատերական ռեպեր-
տուարը կազմելիս, պետք է օգտագործել հին արժեքները և մենք
կողմնակից չենք արհամարհական վերաբերմունքին դեպի անցյալը:
Սխալ է կարծել, թե դրամատուրգիան սկսել է մեղանով և իր
ամբողջ մինչհոկտեմբերյան պահեստում չունի ոչ մի արժեքավոր
գործ: Մենք նապաստովջինան գտնում ենք ընդհանրապես վնասա-
կար արվեստի խնդիրներում»¹⁷⁹:

Սակայն, երբ խոսքը վերաբերում է կոնկրետ պիեսների ընտ-
րությանը, հոդվածագրի ճիշտ ելակետից, փաստորեն, ոչինչ չի
մնում, նա գրում է.

«Մենք կարծում ենք, թե հնարավոր է մինչհոկտեմբերյան
դրամատուրգիայի մեջ գտնել մի քանի պիեսներ, որոնք գուցե չեն
բեղմնավորված դրամատուրգի հանճարով, բայց ավելի են ձգում
դեպի թատրոնը և նյութ մատակարարում Բաքվի պրոլետարիատին,
քան Օթելլոն, Քինը, Դոն-ժուանը, Ուրիել Ակոստան և նման
պիեսները»¹⁸⁰:

Երկրորդ քաղվածքում արդեն իրեն զգացնել է տալիս մեկ այլ
մոտեցում, արվեստի ուտիլիտար նշանակության գերադասա-
տույնը, Դ. Բեդնու «Մերը, թեկուզ փախքոտ» ձևակերպման ոգով
արված հայտարարություն և հանձնարարական անցյալի ժառան-
գության գնահատման հարցում: Դրանից է առաջանում արժեքների
ժխտումը և արժեքների ընդունումն անգամ պայմանավորված է

¹⁷⁹ «Վիշկա», 1925, № 1, էջ 58 (հոդվածն ստորագրված է Գանուշ):

¹⁸⁰ «Վիշկա», 1925, № 1, էջ 59:

գրանով: Գրելով «Չար ոգի» կինո-գրամալի մասին, Գառ. Ղազար-
յանը գծագրում է, որ «Չար ոգու» մեջ տեսնում ենք շարունակ եկե-
ղեցիներ, աղոթք, մոլեռանդ հավատացյալներ, ուխտադնացություն.
բյանդբազ, լաց ու կոծ և գժբախտաբար սրանց կողքին միանգա-
մալն բացակայում է նորի նշույլն անգամ, բացակայում է ուրա-
խությունը, առողջ ժպիտն ու զվարճանքը»¹⁸¹:

Մեկ ուրիշը գրելով Գ. Սունդուկյանի մասին, «ներա պատմա-
կան գործի հիմնական միջուկը» համարում է այն, որ նա «առաջին
կենդանի մարդու ստեղծողն է մեր զրականության ու թատրոնի
պատմության մեջ»¹⁸²:

Թեժ բանավեճերում Շեքսպիրը հռչակվում էր հակահեղափո-
խական, և պետական գործիչը (Գ. Տեր-Սիմոնյանը) ստիպված
պաշտպանում էր Շեքսպիրին, իդեոլոգիական ճակատի աշխատող-
ների անդրանիկ խորհրդակցությունում հիշեցնելով, որ Մարքսն
ու էնգելսը այնուամենայնիվ սիրել են մեծ անգլիացուն¹⁸³:

Ստ. Բաղդասարյանի «Արյունոտ անապատ» պիեսի կապակ-
ցությամբ Հ. Աղաոտյանը նույն «դասակարգային օգուտի» տեսա-
կետից մերժում էր Գ. Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգը» և Դեմիրճ-
յանի «Քաջ Նազարը»:

Բայց մի՞թե այս ամենը սոսկ անցյալի գեղարվեստական
արժեքների, որպես անցյալի դասակարգային կուլտուրայի, ժխտ-
ման մոլուցք էր: Իհարկե ոչ: Այս բոլորն արվում և ասվում էր
հանուն նորի, պրոլետարականի, նոր արվեստի տեսական հիմունք-
ները մշակելու նպատակով: Բանավեճերը ոչ միշտ էին սկսվում
տարերայնորեն, այս կամ այն պիեսի բեմադրությունից հետո:
Նշանակալից է, որ գրվում էին թատերական արվեստի հարցերը
նաև ընդհանրապես, արվեստի բնագավառում տեսության սահ-
մանները բնութագծելու համար: Ա. Վ. Լունաչարսկին իր «Օլիվեր
Կրոմվել» ողբերգությունը պաշտպանելով Անգարսկու և Կերժենցևի
հարձակումներից, աշխատում էր ուրվագծել նոր ժամանակներում

¹⁸¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 185:

¹⁸² Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 260, Գրասերի «Գարրիել Սուն-
դուկյանի գործը» հոդվածը:

¹⁸³ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1927, №№ 231, 233, Գ. Տեր-Սիմոնյանի
զեկուցումը հիշյալ խորհրդակցությունում:

պատմական ողբերգության բնույթը և պնդում, որ պատմական-գրաման այժմ երկու ուղղությամբ կարող է առաջանալ՝ իրենց դարից, իրենց ժամանակներից շատ ու շատ առաջ անցած մար-գարենների, հանճարների ողբերգություն, որ ժամանակակիցների կողմից չհասկացվելու մեջ է, և կենսագործողների՝ պատմական հերոսների ողբերգություն, երբ սրանք պատմական խոշոր ակտը կատարում են կիսատ-պուտ, իրենց աշխարհայացքի, դասակարգային պատկանելությամբ պայմանավորվող, սահմանափակության հետևանքով:

Մեղանում ծավալված բանավեճերի մեջ հայ թատերական գործիչները ընդհանուր տեսական ձևակերպումներն աշխատում էին ցնամենտել տեսական մանրամասների բացահայտմամբ ու քննարկումով: Դրա համար էլ բանավեճի առարկա էր դառնում ոչ միայն խաղացանկը, այլև բեմադրության մանրամասնը, դիմը, դեկորն ու ռեկվիզիտը: Ահա «երկրորդական» հարցերին վերաբերող այս բանավեճում պիտի բացվեր այն առեղծվածը, թե թատերական գործիչներն ինչպես են հասկանում նորն իր բոլոր անվանումներով՝ ֆորմալիզմ, կոնստրուկտիվիզմ և այլն: Հետաքրքիր է, օրինակ, 1928 թվականի սկզբներին ծավալված բանավեճի մասնակիցներից մեկի կարծիքը թատրոնի խաղացանկի մասին, որտեղ արտահայտվում է բանավիճողի և՛ անկեղծ ձգտումը՝ օգնելու հայ թատրոնի զարգացմանը, և՛ միաժամանակ նրա մոլորությունը՝ այսպես կոչված. կոնստրուկտիվ դիմի ստեղծման առաջարկում: Նա չի հրաժարվում դասական ռեպերտուարից, բայց հանձնարարում է «հին՝ սոցիալապես ընդունելի ռեպերտուարի վերամշակում և կոնստրուկտիվիզացիա»¹⁸⁴:

Բանավեճի մեկ այլ մասնակից՝ Վ. Թերզիբաշյանը, ավելի հանգամանորեն է անդրադառնում այդ նորին, որը թատերագետների մի մասն անվանում է կոնստրուկտիվիզացիա, մյուս մասը՝ ֆորմալիզմ: Առհասարակ Թերզիբաշյանի հոգվածը շատ բնութագրական է և՛ ժամանակի թատերական գործիչների զգալի մասի էնտուզիազմը, և՛ նրանց մոլորություններն ու թույլ տեղերը հաս-

¹⁸⁴ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 10, «Դիսկուսիա թատրոնի շուրջը» վերնագրի տակ տպագրված Դ. Դոնոնու հոդվածը:

կանալու համար: Թերզիբաշյանը չի պնդում, թե արվեստի դասակարգայնությունը նրա միակ առանձնահատկությունն է, մասնավորապես, երբ անդրադառնում է «հին» թատրոնին, բայց դա ոչ այն պատճառով, որ նրա ելակետը տարբերվում է բոլոր մյուսների ելակետներից, ընդհակառակը, նա պարզապես այդ հարցը համարում է ինքնին հասկանալի, վաղուց պատասխանված մի հարց: Եվ թատերական արվեստի համամասների վերլուծումներում անգամ տեսնում է այդ ու առաջնորդվում դրանով: Թերզիբաշյանի համար դասակարգային է ոչ միայն բովանդակությունը, այլև ձևը: Խոսելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ներկայացրած «Զրահապատ զնացք» և Վախթանգովի թատրոնի բեմադրած «Բեկում» պիեսների մասին, նա փոխադարձ զիջումներ է տեսնում:

«Գեղարվեստական թատրոնը,—գրում է նա,—ձգտում է զեպի նոր բովանդակություն՝ պահելով իր հին ձևերը, իսկ Վախթանգովի թատրոնը որոշ զիջումներ է անում «հին» ձևին և բեմադրում է «Բեկումը», որի ձևը բավական նման է «Տարանուշիկ»:

Այս փոխադարձ մերձեցումը կարծես չի զբաղեցնում (էլ չենք ասում՝ չի ուրախացնում) բանավիճողին: «Բեկում»-ի ռեալիզմը (որ նա գրում է չափերաներով), նրա կարծիքով, երկար չի կարող գրավել, բանի որ պիեսի գրական ձևը հին է, մեկոդրամատիկ, իսկ ձևը Թերզիբաշյանի համար ունի կոնկրետ դասակարգային հասցե.

«Այս պիեսի («Բեկում»-ի—Խ. Մ.) ձևը հին «մեկոդրամական» ձևն է, մշակված և պատճառաբանված ինտրիգով: Ֆրանսիական դրամատուրգիան ունի ինտրիգների կլասիկ նմուշներ (Դյումա, Սկրիբլի, Սարգուլի և այլն), ուր աննշան իրերը ճակատագրական դեր են խաղում (հովհար, ձեռնոց և այլն), ինչպես դիտակը «Բեկումի» մեջ: Իրային ձևերի վերադարձնումը այս դերը նշանակալից է այն տեսակետից, որ նոր դրամատուրգիան դեռ չի ստեղծել իր ձևը և որոշ չափով շարունակում է տրագիկոն տրաֆարետը: Գուցե այնպիսիներ լինեն, թե դրաման ունի այնպիսի օրենքներ, որոնք անփոփոխ են Արիստոտելից մինչև այսօր: Բայց այդ պնդողները, եթե կան, չեն կարող ժխտել, որ «ինտրիգային մեկոդրաման» զբաղանցորեն բուրժուական թատրոնի արգասիքն է: Եվ եթե բուրժուազիան, որպես դասակարգ, ստեղծում է սպեցիֆիկ ձևեր ար-

վկաստի մեջ, ապա ոչ մի հիմք չկա, որ պրոլետարիատը շունենա արվեստի իր սպեցիֆիկ, հեղափոխական ձևերը»¹⁸⁵:

Ակամայից հիշում ես դեռևս 1922 թ. գրված Երեքի դեկլարացիայի տողերը:

Վ. Մեյերխոլդի մեծագույն ծառայությունը Թերզիբաշյանը տեսնում է հենց նրանում, որ տաղանդավոր ռեժիսյորն աշխատում էր ստեղծել այդ նոր՝ պրոլետարական ձևերը, նա նրա ճանապարհի դժվարությունը բացատրում է ժամանակակից դրամատուրգիայի հետամնացությամբ՝ ձևաշինարարության բնագավառում:

«Մեյերխոլդը,— գրում է Վ. Թերզիբաշյանը,— թատերական արվեստի մեջ փնտրում էր այդ ձևերը և շարունակում է փնտրել: Խորհրդային ղեկարվեստական գրականության մեջ թե՛ բանաստեղծության (Մայակովսկի, Բեղիմենսկի, Ուտկին և այլն) և թե՛ արձակի (Պիլնյակ, Վ. Իվանով, Բաբել, Ֆ. Գլադկով, Լ. Լեոնով, Ֆադեև և այլն) հիմք է դրվում հեղափոխական ձևերի, կատարված են անժխտելի նվաճումներ այդ ուղղությամբ, մինչդեռ դրամատուրգիայի մեջ մենք չենք տեսնում նման երևույթ: Գրական ժանրերի էվոլյուցիան ներկայումս ներկայացնում է չափազանց հետաքրքրական մի պատկեր, տրադիցիոն վեպի, պատմվածքի ձևը ենթարկվել է զգալի փոփոխությունների: Ժամանակակից կյանքի արագ թափը, դինամիկան դրել են իրենց կնիքը գեղարվեստական արձակի վրա: Տրադիցիոն վեպի երկարապատում ձևը, էպիկական լայնածավալ կտավը ներկայումս չի համապատասխանում կյանքի զարգացման թափին և հաղիվ թե մենք ունենանք վեպի այնպիսի ծաղկում, ինչպես բալլակաների, ղոլաների, տոլստոյների ժամանակ»¹⁸⁶:

Այժմ, տարիներ անց, երբ կուտակվել է սովետական գրականության հսկայական փորձ, դժվար չէ վիճել Թերզիբաշյանի սկզբունքի դեմ, ինչպես դժվար չէ վիճել 20-ական թվականների առաջին տարիների ո՛չ պոետ, այլ պոեզիայի տեսաբան Չարենցի սկզբունքների դեմ: Դժվար չէ ապացուցել, որ սովետական արձակում ձևական փոփոխություններն ամենևին էլ այդքան զգալի չէին,

¹⁸⁵ «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 83:

¹⁸⁶ Նույն տեղում:

և այդ փոփոխություններն իրականում չէին պայմանավորում «նոր ձևի» էությունը, որ նույնիսկ Թերզիբաշյանի թված հեղինակները (մասնավորապես արձակագիրները) ձևի իմաստով ամենևին էլ նորարարներ չէին: Բայց այս երևույթական փոփոխություններն, ըստ երևույթին, շատ են զգալի եղել որոնողների (այդ թվում նաև Թերզիբաշյանի) համար: Ահա ինչու է առաջացել ձևի բնագավառում այն երևույթական անջրպետը, որ իբր նկատել են 20-ական թվականներին՝ համադրելով արձակն ու դրամատուրգիան:

«Դառնանք դրամատուրգիային, — շարունակում է Թերզիբաշյանը: — Ի՞նչ ուղիով է գնում նրա զարգացումը, մի՞թե դեպի ետ, դեպի կլասիկ դրաման, անկասկած ոչ. թատերական նոր ձևերի ամբողջ էությունը ժխտում է կլասիկ դրամայի բովանդակության համապատասխան ձևը: Մեկերիտղը լավ էր հասկացել այդ: Նա ձգտեց ստեղծել նոր թատրոն՝ նոր բովանդակությամբ և նոր ձևով: Սակայն սա չի նշանակում, թե նոր թատրոնը ժխտում է դերասանի ստեղծագործական մոմենտը: Ընդհակառակը, նոր դերասանը պետք է դառնա թատրոնի ստեղծագործական հիմնական ուժը: Ստեղծագործական այդ ուղիները պետք է տանեն դեպի իսկական ռեալիզմը: Թատրոնի բեմի վրա — իրականության իլյուզիան տալ չի նշանակում տալ իրականությունը»¹⁸⁷:

Չնայած քաղվածքի առաջին պարբերության հաստատական տոնին, Թերզիբաշյանը նոր ժամանակների դրամատուրգիայի մեջ չի տեսնում նոր՝ պրոլետարական ձևը (այդպիսին նա չէր էլ կարող տեսնել, այդպիսին չկար) և քիչ անց խոստովանվում է. «Նոր դրաման պետք է ունենա իր նոր ձևը, մենք չենք կարող ասել որն է լինելու այդ ձևը, բայց պարզ է, որ այդ ձևն ինքնըստինքյան ընդգծում, շեշտում և խտացնում է ու գյուրացնում ռեժիսյորի աշխատանքը: Ոչ թե կլասիկ ինտրիգը, այլ ժամանակակից իրականության գինամիկ ձևակերպում»¹⁸⁸:

Դրամատուրգիայի մեջ դեռևս ճգնաժամ է: Այս բառերով է վերջացնում Թերզիբաշյանն իր ելույթը. «Դեռ հարկավոր է գծել

¹⁸⁷ «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 83:

¹⁸⁸ Նույն տեղում (ընդգծումները մերն են—Խ. Գ.):

մոտավոր (այն էլ մոտավոր—Խ. Գ.) ուղիները, որոնցով կարող է զարգանալ մեր նոր դրամատուրգիան»¹⁸⁹։

Ուրեմն ինչ է մնում պրոլետարական թատրոնի ռեժիսորին։ Մնում է մի էքսպերիմենտ, որով իբր զբաղվում է Վ. Մեյերխոլդը։ Վերցնել դասական դրաման և «դարձնել ժամանակակից», և այդ էքսպերիմենտը կատարել՝ սկսելով բեմադրության ձևից։

«Էավ է հասկացել Մեյերխոլդը, որ տրագիցիոն կլասիկ դրաման ժամանակակից դարձնելու համար պետք է կիրառել նոր ձևեր՝ բեմադրության մեջ։ Հին բովանդակությունը նոր ձևով։ Այսպես հակասություն չկա այն շարիով, որ շարիով, թատերական արվեստի մեջ կան երկու տեսակի ձևեր—պիեսի գրական ձևը և բեմադրության ձևը։ Կլասիկ պիեսների գրական ձևն անհնարին է փոխել, նման փորձն աբսուրդ կլինի, սակայն հնարավոր է գրական ձևը ձուլել բեմադրության ձևի հետ և բովանդակությանը տալ այլ իմաստ և այլ տարողություն՝ ընդգծելով, շեշտելով, խտացնելով այս կամ այն մոմենտը կամ գաղափարը, ստվերելով, վարագուրելով այս կամ այն մոտիվը կամ մոմենտը»¹⁹⁰։

Ահա, վերջապես, թեև բավականաչափ մշուշապատ, բայց, այնուամենայնիվ, բացատրություն՝ 20-ական թվականների թատերադրության մեջ այնքան տարածված «կոնստրուկտիվիզացիա», կամ «ժամանակակից իրականության դինամիկ ձևակերպում» հասկացողությունների։ Նկատի պիտի առնել, որ սա չի վերաբերում արվեստագիտական բացահայտման (տրակտովիայի) հարցին։ Սա բխում է թատերական արվեստի ոչ միայն բովանդակության, այլև ձևի դասակարգային իմաստը որպես արվեստի միակ (կամ գրեթե միակ) առանձնահատկությունը համարելու սխալանքից, սխալանք, որ դեհիկ սոցիոլոգիզմը սնող աղբյուրներից մեկն էր, չէր բխում անհատ գործչի ո՛չ անձնական հատկումներից ու ո՛չ կարողություններից, այլ նորաշինության անկեղծ ձգտման հետ եկած բալաստն էր անգամ ժամանակի շատ ու շատ լուսավոր գործիչների առօրյայում։

¹⁸⁹ Նույն տեղում (ընդգծումները մերն են—Խ. Գ.)։

¹⁹⁰ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.)։

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՔՍԱՆԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԳՆԱՀԱՏՄԱՄԲ

1922 թվականի ամռանն արդեն տպագրվել էր «Երեքի դեկլարացիան» ու դրա շուրջը կրքոտ բանավեճ էր ծավալվել: Հոկտեմբերին տեղի էր ունեցել պրոլետարական գրողների համառուսաստանյան առաջին համագումարը, որն անցել էր պրոլետկուլտի բողոքանովյան դեղադիտոնիշյան նշանաբանով: Համագումարում «Պրոլետարական ստեղծագործության մասին» թեմայով ղեկուցում էր կարդացել ինքը՝ Բոգդանովը: Նա անցյալի «սուրբկետիվիստական» գրականությունը հակադրել էր պրոլետարական գրականությանը, վերջինս դիտելով որպես «ստեղծագործող կոլեկտիվի կազմակերպման միջոց»: Մերժել էր անցյալի գրականության «բուրժուական» բովանդակությունը և այժմ խոտորում էր տեսնում բանաստեղծական տեխնիկայի, ձևի բնագավառում: Նա փաստորեն մերժում էր նաև անցյալի գրականության տեխնիկան, ձևը՝ պնդելով, որ իր տեխնիկան, իր ձևը շունեցող պրոլետբանաստեղծը լոկ թարգմանիչ է, որ նոր բովանդակությունն աշխատում է տեղ հասցնել «կենսունակ կոլեկտիվին անհասկանալի նախկին գեղարվեստի լեզվով»: Նա պահանջում էր նոր բովանդակությունից զնալ դեպի նոր ձև և դա համարում էր պրոլետարական գրականության առաջնահերթ խնդիրը:

Ահա այս նույն օրերին «Խորհրդային Հայաստան» թերթում

լույս տեսավ Ալ. Մյասնիկյանի «Պրոլետարական գրականությանը նվիրված «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առթիվ» հոգվածը¹։

Մյասնիկյանի հոգվածը ծրագրային նշանակություն ունեցավ հայ պրոլետարական գրականության զարգացման հեռանկարներին տեսակետից, քանի որ այն վերաբերում էր գրականության ամենակարևոր պրոբլեմներին, թեև գրված էր պրոլետկուլտական «Մուրճ» ամսագրի առաջին համարի առիթով։ Դա փաստորեն պրոլետկուլտի բողոքանքի սկզբունքի առաջին լուրջ քննադատությունն էր հայ իրականության մեջ, որտեղ գրվում էր լենինյան առումով արվեստի բովանդակության ու ձևի հարաբերակցության հարցը։ Մյասնիկյանն այստեղ քննադատում էր «Մուրճ»-ի գրական երկերի կոսմոկլակական վերացականությունը, շեշտում արտացոլման օբյեկտի կոնկրետության, իրադրության ու կյանքի մանրամասների ուսումնասիրության կարևորությունը յուրաքանչյուր արվեստագետի համար։

Ո՞րն է այն մթնոլորտը, որտեղ ծնվելու ու ծաղկելու է հայ պրոլետարական գրականությունը վերջինիս սուղ իմաստով,—հարցնում է Մյասնիկյանը։ —Այդ մթնոլորտը արդի հայ կյանքն է, նրա տնտեսությունը, գյուղը, մթին նկուղները, աշխատավոր դուռը, արդի հայ մամուլը, հայ քաղաքական կուսակցությունները, հալ-թուրքական հարաբերությունների խնդիրը, քաղաքացիական կռիվների անցողարձը, խորհրդային շինարարության պեսպես կողմերն ու ձևերը, հայ շինականի ու քաղաքի աշխատավորի մտորումներն ու հուզումները, հայ ինտելիգենտը, վարժապետը, հոգևորականը և այլն, և այլն՝ այն ամենը, որ կա, ապրում ու բովանդակություն է տալիս այն կյանքին, որ կոչվում է խորհրդային Հայաստան»²։

Մյասնիկյանը այսպիսով պահանջ էր դնում ընդլայնելու և միաժամանակ կոնկրետացնելու հայ պրոլետարական գրականության ընդգրկման սահմանները, հրաժարվելու ընդհանուր գաղափարների հարասացություններից, գործարանի ու մեքենայի, որպես նոր ժամանակաշրջանի հեղափոխական սիմվոլի, գովերգու-

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, №№ 267, 268։

² «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 267։

թյունից, այն էլ այնպիսի բանաստեղծների երկերում, որոնք գործարանը ճանաչում էին միայն գրական նյութից՝ «Պիտերից ստացված» գրական շաբլոնից: Դարձ դեպի կյանքը՝ աշխատավորական, գյուղական խավերը, մոտավոր անցյալի՝ քաղաքացիական կռիւների պատմութիւնը, դեպի հայ շինականի ու քաղաքի աշխատավորի մտորումները, կենցաղը, հոգեբանութիւնը, վերջին հաշիւով՝ դարձ կոսմիկական «հզոր մենքից» դեպի գրականութեան բուն նյութը՝ պատմական անհատը, որի հոգեբանութեան մեջ, ինչպէս արեւ մի կաթիլ ջրում, անդրադառնում է դասակարգը, «հզոր մենքն» իր և՛ ընդհանրական, և՛ կոնկրետ հոգեբանական մանրամասներով: Այստեղից էլ՝ ձեռով ազգային, բովանդակութեամբ սոցիալիստական արվեստի պահանջը, որ Մյասնիկյանն այնքան դիպուկ ձևակերպում է «Մուրճ»-ում սուպերված երկերը վերլուծելով:

«Մենք կուղենայինք իմանալ,—գրում է նա,—թե ինչումն է այստեղ հայ գրականութեան պրոլետարականութիւնը կամ պրոլետարական գրականութեան հայկականութիւնը»³:

Այսպէս, պրոլետկուլտն արդեն մերժել էր «հին» արվեստի բովանդակութիւնն ու նաև ձևը, որ յուրաքանչյուր ժողովրդի արվեստի մեջ յուրօրինակ ազգային երանգ ունեն: Պրոլետկուլտն աշխատում էր ստեղծել իր արվեստի «համազգային», պրոլետարական ձևը և դրա համամասները որոնում աշխատանքի ու մեքենայի տիթմի մեջ, նա այդ ձևը համարում էր միակը պրոլետարական գաղափարն արտահայտելու համար: Պրոլետկուլտը չէր ուզում լսել պրոլետարական արվեստի ազգային առանձնահատկութեան մասին, քանի որ յուրաքանչյուր ազգային դիտում էր որպէս ինչ-որ շափով ազգայնական: Հայտնի է, որ սոցիալիստական ռեալիզմի գրականութեան գեղագիտութիւնը բավական ուշ հասավ «ձեռով ազգային ու բովանդակութեամբ սոցիալիստական» ձևակերպմանը, մինչդեռ Ա. Մյասնիկյանը 1922 թվականին այդ բանն արդեն գնում էր մարքսիստական գեղագիտութեան հիմքում:

Հետաքրքիր է, որ նա չէր վարանում հռչակել նաև գեղարվեստականութեան՝ առաջին հայացքից վերացական թվացող, պա-

³ «Սոցիալիստական Հայաստան», 1922, № 267 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

հանջը, դրանով հակադրվելով նույն պրոլետարիատի «մերը, թեկուզ և փախքոտ» հանրահայտ թեզին:

«Վերը հիշված գրվածքները,—շարունակում է նա,—մասամբ ոչ պրոլետարական են. մեծ մասամբ չեն արտահայտում հալկյանքը և ավելի մեծ չափով անգեղարվեստական են»⁴:

Մի, թեկուզև ընդարձակ գրախոսության մեջ Մյասնիկյանը նպատակ չի դնում խոսել գեղարվեստականության բոլոր չափանիշների մասին, սակայն հոգւվածից երևում է, որ ձևի ու բովանդակության հիշյալ հարաբերակցության հարցից բացի, բացի կոնկրետության ու հոգեբանական խորքի պահանջից, գեղարվեստականության համար նա կարևոր է համարում և երկի լեզվա-ոճական ֆակտուրան, և գեղարվեստական հնարանքների շոշափելիությունը, և բանաստեղծության ուժի մեջ ու երաժշտականությունը: Նա այս հատկություններն է որոնում նոր, պրոլետարական պոեզիայում, և պատրաստ է ողջունել անգամ դրանց թույլ առկայծումները երիտասարդ բանաստեղծների երկերում: Դրա համար էլ, ավելի լավ օրինակի չգոյություն, նա ջերմ խոսք է ասում Ն. Զարյանի «Շիրակի դաշտերում» բանաստեղծության մասին, որն ինչ-որ չափով տարբերվում էր «Մուրճ»-ի մյուս շատ ավելի կոսմիկական ու վերամբարձ ոտանավորներից:

Հայ գրաքննադատության մեջ, այսպիսով, 20-ական թվականներին արդեն առաջին տարիներին գոյություն ունեւ ընթացիկ (մասնավորապես պրոլետարական) գրականությունը բնութագրելու և գնահատելու երկու չափանիշ. պրոլետարական՝ գոհիկ սոցիոլոգիական չափանիշը, որը մեղանում արտահայտվում էր հատկապես «Մուրճ»-ի, «Դարբնոց»-ի, «Քուրա»-ի առաջնորդողներում ու ծրագրային հոգւածներում, և որի էությունը ձևակերպվում էր Բոգդանովի ղեկուցումից բխած հետևյալ տողերում. «Պրոլետարական ստեղծագործության երկու հիմնական բնութագրերն են. 1. Իմացական կոլեկտիվիզմը, դրսևորում ոչ անհատի, որպես այդպիսին, այլ ստեղծագործող կոլեկտիվի կազմակերպման միջոցով: 2. Աշխատավորական կոմունիզմ, չբաժանելով ինքն իրեն, «հասարակ»

⁴ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 267 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

աշխատանքից, ըստ էության, չվերադրել իրեն բարձր կոչում, այլ ընդունել իր ընդհանուր աշխատավորական խառնվածքը»⁵։ Նվ Ա. Մյասնիկյանի առաջարկած մարքսիստական գեղագիտական չափանիշը, որտեղ առաջ էին քաշվում արվեստի ժողովրդայնության (սոցիալիստական բովանդակության և ազգային ձևի միասնության) ու գեղարվեստականության հարցերը։ Ընդորում, բոգդանովյան «գեմոկրատիզմը»՝ իրեն «բարձր կոչում չվերադրելու» կոչը, ինչպես ցույց տվեց զրական ու զրաքննադատական պրակտիկան, կապ չունեի բուն ժողովրդայնության հետ և բխում էր արվեստի ուտիլիտար արժեքի ու պրոլետարիզմի դասակարգային (պրոլետարական) ծագման գերադնահատությունից։

Այս երկու չափանիշներով էլ հայ քննադատները, ըստ յուրաքանչյուրի հավատամքի, մոտեցան 20-ական թվականների հայ (մասնավորապես պրոլետարական) գրականության գնահատմանը։ Սակայն, հասկանալի է, այս չափանիշները չէին դիտվում որպես բարեկազմ երկու կողմերում կռվող հակառակորդ ուժերի պաշտպանական զենքեր։ Հատկապես գեհիկ սոցիոլոգիական ելակետը քննադատական պրակտիկայում չէր կարող հանդես գալ լուկ կարուկ ֆորմուլաներով։ Գրաքննադատը բախվում էր կոնկրետ գրական ստեղծագործության հետ, որի մեջ շատ բան օտարոտի էր նրա համար, մասնավորապես գեղագիտական ձևի հարցերում, և նա, կամա, թե ակամա, մոռանում էր իր առաջադրած ֆորմուլայի պահանջը և գրական երկին մոտենում «հակառակորդի» գեղագիտական հայացքով։

Այսպես, եթե Տ. Հ-ն, 1924 թ. «Նորք» հանդեսի չորրորդ գրքում՝ Ա. Վշտունու «Հուլանք ու զանգ» գրքի գրախոսը, որը մեծ կարևորություն է տալիս «նյութին մերձենալու եղանակին», այսինքն՝ երկի գեղարվեստականությանը, գտնում է, որ շնայած նյութի հեղափոխականությանը, հիշյալ գրքում «Սնամեջ բառախաղերից և անիմաստ ու անհամ կրկնություններից զատ՝ Ազատ Վշտունին ուրիշ ոչ մի նյութ չունի մեզ տալու և խոսք չունի մեզ ասելու»⁶։ Ասպա «Նոր ակոս»-ում նույն հեղինակի «Սալամ-նամ» և «Neo

⁵ «Մուրճ», 1922, № 1, էջ 20։

⁶ «Նորք», 1924, դիրք չորրորդ, էջ 327։

«orientalia» երկերի գրախոս Գ. Վանանդեցին, որը մեծ կարևորություն է տալիս նյութին (բարձրացնում է Վշտունու «արևելյան պոեզիան», դրա մեջ տեսնում գրական մի ողջ դպրոցի սկզբնավորումը⁷), այնուամենայնիվ, «հանկարծ» ղենք է առնում «հակառակորդի» զինանոցից, Տ. Հ.-ի նման բաղմամբով օրինակներով ապացուցում, որ բառախաղերի հետևից ընկած հեղինակը, փաստորեն, իմաստազրկում է երկը:

Այս մի հատիկ օրինակում շատ լավ երևում է, որ 20-ական լիակամների հայ գրաքննադատության (մասնավորապես այն հատվածի, որ ընդունված է որակել որպես պրոլետարական) արտադրանքը բնական չի կարելի գերադնահատել քննադատի ղեկարատիվ ձևով ընդունած սկզբունքը, քանի որ այս դեպքում ես (ինչպես մի կողմից բանաստեղծների ղեկարատիվ ձևով արված հայտարարությունների ու մյուս կողմից՝ բուն պոետական ստեղծագործությունների մեջ) եղել են ու չեն կարող չլինել անհամաձայնություններ: Որոնողներ էին բանաստեղծներն ու գրողները՝ ղեղարվեստական գրականության մշակները, բայց որոնողներ էին նաև գնահատողները՝ հայ քննադատության ներկայացուցիչները, և այսօրվա բարձունքից մեր նկատած հակասությունները օրինաշատի էին նաև նրանց համար: Ամենևին չպետք է զարմանալ, որ ասենք Պ. Մակինցյանը, որը, ինչպես տեսանք, Հ. Թումանյանի գնահատման հարցում շատ էր օգտվում գոհհիլ սոցիոլոգիզմի

⁷ «Արևելքը հայ գրականության մեջ,—գրում է Վանանդեցին,—չի երգվել: Հայ գրողը, որը համ կղերական և կամ ազգայնամոլ անձնավորություն է եղել, չի սիրել Արևելքը: Արևելքը հայ արվեստագետի արտադրության մեջ մեծամասամբ պատկերացել է իր սուլթաններով, դահիճներով, հարեմներով, իրրե բոնության վայրագ բնաղների ու բարբարոսության օրրան: Արհամարհել է հայ գրողը արևելցուն և մեծամտորեն երևակայել է իրեն բարձր կուլտուրայի եվրոպական մարդ: Եվ ահա այսօր մեզ մոտ երգում են Արևելքը: Ազատ Վշտունին է դա» («Նոր ալոս», 1924, № 15—16, էջ 284):

Այստեղ «ուշագրավ» է և՛ միջնադարյան պոեզիայի շիմացությունը, և՛ հայ գրողին (ընդհանուր առմամբ) տրված սխալ գնահատականը, և՛ հայ գրողի «մեծամտության» շեշտումը (չդիտես ինչ հիմքեր ունի քննադատը դրա համար), որը, թվում է, ինչ-որ շափով աղերս ունի բողոքանքի ճիշտ բարձր կոչում չվերագրելու «դեմոկրատական» հորդորների հետ:

դինանոցից, Չարենցի գնահատման հարցում ավելի շատ հակված է դեպի մարքսիստական գրականագիտությունը:

Առհասարակ քսանական թվաձանների առաջին տարիներին, չնայած պրոլետարիատի գրաքննադատները փաստորեն ընդունեցին «մերը, թեկուզ և փսլնքոտ» թեզը, չնայած շատ խոշոր նշանակություն էր տրվում գրողի սոցիալական ծագմանը, ու ո՛չ մտավորական գրողն արդեն ի ծնե ավելի ընդունելի էր համարվում, այնուամենայնիվ կոնկրետ գրական երկը գրախոսելիս, հենց նույն պրոլետարիատի գրաքննադատներն անգամ զեղարվեստականության բավականաչափ բարձր պահանջներից էին ելնում: Ոչ հաջողակ բանաստեղծ, բայց գրական զգալի շնորհի տեր Գուրգեն Վանանդեցին (Փոքսուղյան), օրինակ, որը արդեն հրաժարվում էր բանաստեղծական փորձերից և հանդես գալիս որպես պրոլետքննադատության առաջին ներկայացուցիչներից մեկը, ինչպես տեսանք, վերը հիշատակված գրախոսության մեջ պայքարում էր գրական ֆորմալիզմի և անիմաստ բառախաղերով գրական երկը ծանրաբեռնելու դեմ: Նույն բննադատը, երբ գրախոսում է Ալադանի «Տարիների խաղը» պոեմը, չի մոռանում շեշտել հեղինակի բանվորական ծագումը, բայց և միաժամանակ, կամա թե ակամա, օբյեկտիվորեն դնում է արվեստի արտացոլման տեսությունը, որպես զեղարվեստական գրականությանը ներկայացվող հիմնական պահանջ:

«Այդ բոլորը պատմում է ինքը՝ Ալադանը,—գրում է նա,—պատկերացած փաստերը չեն դալիս համոզելու մեզ դրանում ու զեղարվեստական ապրում տալու: Գեղարվեստագետը չի կարող այսպես ճառել, նա կարող է գեղեցիկ գույներով նկարել գործարանի պատկերը՝ առանց ճնշելու ընթերցողին»³:

Համանման գրախոսություններ են տպվել Ալադանի «Աշխատանքային» գրքի մասին, որոնցից մեկում, օրինակ, օգտագործված է առիթը բննադատելու այն վերացականությունը, կոսմիկականությունը, որը, իհարկե, հատուկ էր ոչ միայն Ալադանի ստեղծագործությունը:

«Միթե անհրաժեշտ է, որ աղջիկը նժույգ լինի, նժույգն էլ թռչր ու խոխըն էլ ինչ-որ «թռչող», «սաղական» ու «թևը սաղ», «չափ»

³ «Մուրճ», 1922, № 2, էջ 55 (գրախոսությունը ստորագրված է Գ. Փ.):

ունենա»։ Ինչով վատ կլինենր, որ Ալադանը բալշեխիկա նկարագրեր ու նժույգի հետ շհամեմատեր։ Բավական չի՝ հոկտեմբերը նժույգ .. դարձրինք, հիմի էլ կոմունիստակաների՞ն նժույգ դարձնենք... Այստեղ մեզ մնում է շեշտել Ալադանի մտահղացումների մի այլ հատկանիշը—այդ մտահղացումները չափազանց սահմանափակ հորիզոնում են պարփակված։ «Նժույգ», «լույս» և «խավար»—ահա այն պատկերները, որոնցով «Աշխատանքային» մեջ որակվում են բազմաթիվ ու բազմազան դեպքեր, դեմքեր ու երևույթներ։ Ամեն հեղափոխական բան Ալադանի համար «հրե», «լուսե», «լուսավոր» է, իսկ ամեն մի հին ու հակահեղափոխական բան՝ «խավար», «մութ», «չար», «տանջող»։ Ստացվում է այն տպավորությունը, որ հոկտեմբերը «լույսի» ու «խավարի» պայքար է միայն»⁹։

Խոսքն այստեղ ոչ այնքան ձևի, որքան արվեստի նյութի, գրականության առարկայի՝ մարդու կորստի մասին է, դրա փոխարինման մասին «դասակարգային օգուտի շուշելո»-ով, մարդու փոխարեն «հզոր մենքի» սիմվոլները վերամբարձ ու հենց այդ պատճառով անառարկա և պաթետիկ ներկայացնելու մասին։ Այն փակուղու մասին, որը ստեղծվում էր առաջին էտապի «ռոմանտիզմի» նոր հարասացությունների մեջ, մի փակուղի, որից զգուշացրել էր Ալ. Մյասնիկյանը դեռևս 1922 թվականին։

* * *

Քսանական թվականների առաջին տարիներին հայ գրաքննադատությանը զբաղեցնում էր նաև մի հարց, որն իրեն զգացնել էր տալիս նույնիսկ ամենաշարքային գրախոսություններում։ Դա զուտ հայկական հարց չէր, թեև Հայաստանում ուրույն երանգավորում էր ստանում։ Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից և Ռուսաստանում քաղաքացիական կռիվների ավարտից հետո ստեղծվել էր կարծիքների հակամարտություն պրոլետարական գրականության հնարավորությունների մասին մի երկրում, որտեղ պրոլետարիատը թվական գերակշռություն չուներ, որտեղ արդյունաբերական կենտրոնները միայն առանձին կղզիներ էին գյուղա-

⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 81 (գրախոսությունը ստորագրված է Ա.)։

ցիական-աշխատավորական հոծ մասսաների ծովում: Պրոլետարիատը, որը պրոլետարական պոեզիա ասելով հասկանում էր բացառապես բանվորական թեման՝ մշակված մեքենայի աշխատանքային ռիթմով, տարակուսում էր այս հարցին բախվելիս: Գյուղացիական-աշխատավորական մասսան, որն իր հոգեբանությամբ դեռևս երկար ճանապարհ էր անցնելու սեփական հողի երազանքից հեռանալու համար, կարո՞ղ է լինել պրոլետարական գեղարվեստի արտացոլման օբյեկտ, և այդ օբյեկտն արտացոլող արվեստը կարո՞ղ է համարվել պրոլետարական, թե՞ դրա համար ուրիշ անուն է հարկավոր, թե՞ հեղափոխությունից հետո մշակույթը ճանապարհ է անցնելու պրոլետարականությանը հասնելու համար: Այս տարակուսանքի մեջ ծնվեց այսպես կոչված «անցման ժամանակաշրջանի գրականություն» հասկացողությունը: Սկսեցին իրարից տարբերել պրոլետարական և հեղափոխական գրականությունները, ընդ որում, հեղափոխական գրականությունը դիտվում էր մեծ մասամբ որպես հեղափոխությանը հարած մանրբուրժուական տարրերի մտորումների ու հոգեբանության արտացոլք: Բայց այստեղ, միաժամանակ, սկսվում էր երկվությունը, երբ խոսք էր բացվում «անցման էտապի» գրական արտադրանքի մասին: Քաղաքականորեն ճիշտ կոդմնորոշվող գրաքննադատությունը, որը, ի վերջո, արվեստի պրոլետարականությունը պայմանավորում էր ոչ թեմայով, այլ գրողի հայացքներով՝ վերաբերմունքով կյանքի առաջ բաշած, թեկուզև «ոչ պրոլետարական» պրոբլեմների նկատմամբ, ոչ թե հանդուրժում, այլ բաջալերում էր «անցման էտապի» հեղափոխական գրականությունը: Մինչդեռ պրոլետարիատն այդ «օտարաթեմա» գրականությունը, լավագույն դեպքում, «հանդուրժում էր» միայն, իբրև, համեմատյան դեպք, քայլ առաջ անցյալի «բուրժուական» գրականությունից, իբրև «երկրորդ կարգի» գրականություն՝ ապագայի պրոլետարական (հասկացիր՝ զուտ բանվորական) գրականության համեմատությամբ: Դրա համար էլ «բանվորազարկի» պոետները աշխատում էին օր առաջ մշակել բանվորական թեման, օր առաջ ազդարարել պրոլետարական գրականության եղելությունը և իրենց հայտարարել դրա ուհավիրանները:

Հարցը ավելի լավ պարզաբանելու համար բերենք ժամանակի գրաքննադատության ձևակերպումները:

Ահա, թե ինչպես է բնութագրում Ալ. Մյասնիկյանը պրոլետարական գրականությունը վերն արդեն հիշատակված հոգվածում:

«Պրոլետարական գրականությունը—գեղարվեստը կազմվում է մի շարք տարրերից՝ պրոլետարական տեսակետ, պրոլետարական պայմաններ, պրոլետարական կյանք ու ձգտումներ (գլխավորապես, իհարկե), պրոլետարական ծագում հեղինակի համար (թեև սա անպայման պահանջ չէ),—ահա մի խումբ տվյալներ, որ անհրաժեշտ են պրոլետարական գեղարվեստը ստեղծելու համար. բայց այստեղ ամենակարևորն այն է, որպեսզի պրոլետարական գեղարվեստի ու գրականության ծաղկման տեսակետից գոյություն ունենան այն նախադրյալները, որ կոչվում են պրոլետարական պայմաններ ու պրոլետարական իդեոլոգիա: Սա ամենակարևորն է: Եվ այս կողմից պրոլետարական գրականության զարգացման համար շատ բան է հարկավոր, շատ մեծ ժամանակ է պետք և ահագին պսիխոլոգիական-դաստիարակչական աշխատանք է անհրաժեշտ... Նույնիսկ Ռուսաստանի նման մեծ երկրի, նրա պրոլետարական-գյուղացիական կարգերի և մարտնչող ու կոփված պրոլետարիատի ծոցում պրոլետարական գրականություն ասվածը, բառի խիստ իմաստով, դեռևս գոյություն չունի: Դրա պատճառը ոչ թե այն է, որ Ռուսաստանում պրոլետարիատ չկա և կամ որ վերջինս թույլ է, անուժ: Պրոլետարիատը կա, նա մարտնչում է, նա առաջ բերեց առաջին բանվորական հեղափոխությունը: Եվ Ռուսաստանյան պրոլետարիատն ունի, իհարկե, այն բոլոր նյութական տվյալները, որ պահանջվում են պրոլետարական գեղարվեստի ծաղկման համար: Սակայն նա դեռ չի վերակազմվել հոգեբանորեն, այն կերպ չի վերադաստիարակվել, որպեսզի ունենա իր բարգավաճ գրականությունը: Իսկ մեր իրականությունը, իսկ Հայաստանը: Այնտեղ պրոլետարիատը սակավաթիվ է: Պրոլետարական առաջապահ գունդը այնտեղ շատ փոքր է: Միլիոն անգամ կրկնված է արդեն, որ Հայաստանը ազատ մի գյուղացիական, գյուղական աշխատավորական երկիր է: Եվ nonsens չէ, որ այդ երկրում կառավարության ղեկը գտնվում է քանվորա-գյուղացիության (լավ ուղադրություն դարձրեք առաջին հերթին քանվորական) առաջապահի ձեռքում, որ՝ նույնիսկ ավելին՝ Հայաստանի խորհրդային իշխանության տոն տվող պրոլետարական ավանգարդն է՝

կոմունիստական կուսակցութիւնն է: Այդ աշդպես է, որովհետեւ Հայաստանը պահւում է ոչ թե միայն շնորհիւ իր ներքին ուժերի, այլև Ռուսաստանի, Ադրբեջանի և այլ խորհրդային երկրների պրոլետարիատի, որովհետեւ, բացի այդ, ոչ մի խորհրդային իշխանութիւն չի կարող չղեկավարել պրոլետարական ու կոմունիստական սկզբունքներով: Բայց և այնպէս պրոլետարական իդեոլոգիայի հարցը (իսկ պրոլետարական գրականութիւնը իդեոլոգիա է) Հայաստանում այնքան էլ ուժեղ ոտների վրա չի կանգնած, սա ընդհանրապէս, իսկ մասնավորապէս, պրոլետարական գեղարվեստն ու գրականութիւնը, որպէս ավելի նուրբ խնդիր, չեն կարող իրանց այնքան էլ ապահով կամ ավելի շուտ երջանիկ դպալ Հայաստանում: Մթնոլորտը դրան չի նպաստում»¹⁰:

Ի՞նչն է բնութագրական Մյասնիկյանի հոգւածի այս հատվածում.

ա) Մյասնիկյանը չի տալիս «անցման էտապի» անունը, բայց նա պրոլետարական գրականութեան զարգացման համար մեծ ժամանակ է սահմանագծում:

բ) Այս հարցում կարևորութիւն տալով տնտեսական պայմաններին, միջավայրին, միաժամանակ Ռուսաստանի օրինակով նա հաստատում է հոգեբանական կաղմակերպման կարևորութիւնը:

գ) Եվ պայմանների, և մասնավորապէս «հոգեբանական վերակաղմման» առումով, նա հայ մշակույթի վիճակն ավելի դժուարին է համարում:

դ) Նա չի անտեսում իդեոլոգիական (իսկ «գրականութիւնը իդեոլոգիա է») փոխառումը, քանի որ շեշտում է, թե «Հայաստանը պահւում է ոչ թե միայն շնորհիւ իր ներքին ուժերի, այլև Ռուսաստանի, Ադրբեջանի. և այլ խորհրդային երկրների պրոլետարիատի»:

ե) Եվ վերջապէս, համադրելով այս հատվածը արդեն մեջ բերած հատվածի հետ (այն մթնոլորտի մասին, որում «ծնվելու և ծաղկելու է հայ պրոլետարական գրականութիւնը»), հիշելով նրա հորդորը՝ «Պիտերից ստացված» պատրաստի թեմաների ու ձևերի

¹⁰ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 267 (ընդգծումները հեղինակինն են — Խ. Գ.):

փոխարեն լայնորեն արտացոլել հայ կյանքն իր բազմազան (այդ թվում «ոչ պրոլետարական») թեմաներով, կարելի է եղրահանգել, որ նա սահմանագիծ չի դնում անցման շրջանի «հեղափոխական» (ամենեկին ոչ Մյասնիկյանի տերմինը) և պրոլետարական գրական-նույնիան միջև: Ընդհակառակը.

«Խնդիրը այնքան էլ պարզ չէ. նա ավելի բարդ է, որովհետև այստեղ հարցը այն մթնոլորտի մեջ է, որով մենք շնչում ենք, որում մենք ապրում ենք: Այդ մթնոլորտով է, որ սնվելու է պրոլետարական գրականությունը»¹¹:

Այսինքն, ի վերջո պրոլետարական գրականության զարգացման համար մեծ ժամանակաշրջան բնութագծելով, այդ նույն գրականության ծագումը նա չի կապում ապագայի հետ, ավելին, «ոչ պրոլետարական» Հայաստանում նա տեսնում է այն աղբյուրները, որոնցից «սնվելու է պրոլետարական գրականությունը»:

Պետք է ասել, որ Ալ. Մյասնիկյանի առաջ քաշած գաղափարն ընդհանուր առմամբ ճիշտ հասկացվեց ժամանակի գրաքննադատների մեծ մասի կողմից՝ պրոլետարական գրականության զարգացման համար անհրաժեշտ ժամանակի ֆակտորը այդ տիպի մտածողների համար չդարձավ պրոլետարական գրականության հնարավորության հարց, մի բան, որ այդ տարիներին զբաղեցնում էր ինչպես հայ, այնպես նաև ռուս գրաքննադատությանը և որը վիճաբանությունների մեջ առաջ բերեց նաև Տրոցկու ու Վորոնսկու ձևակերպումը, այսպես կոչված, «անցման շրջանի» ինչ-որ յուրօրինակ գրականության մասին:

Մեր կարծիքով ճիշտ է հասկանում խնդիրը, օրինակ, Տ. Հասունյանը.

«Ընդունում եմ, որ պրոլետարիատն իր ձեռքն առնելով իշխանությունը և վերափոխելով մարդկային կյանքի սոցիալ-քաղաքական և կուլտուր-տնտեսական հիմքերը՝ վերափոխելու և աստիճանաբար հեղաշրջելու է արվեստի հիմքերը: Բայց ու՞ր է, ու՞ր է ժամանակի պայմանների հասկացողությունը»¹² Այլ բան է, որ բուրժուական գրականության օրինակը բերելիս, Հասունյանն

¹¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 267 (ընդգծումը մերձ է—Խ. Գ.):

¹² «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 141:

ընկնում է սխալանքի մեջ, փաստորեն տասնամյակներ պահանջելով պրոլետարական գրականության ծագման համար:

«Բուրժուազիան,—գրում է նա,—խելով իշխանությունը ֆեոդալիզմի ճիրաններից, հաղիվ 100 տարի հետո կարողացավ տալ այնպիսի գործեր արվեստի բնագավառում, որ քիչ թե շատ կարող էին բուրժուական համարվել»¹³:

Որ այստեղ մենք գործ ունենք պարզապես սխալ ձևակերպման հետ, երևում է Հախումյանի «Պրոլետարական գրականությունը և նրա տեղն ու դերը անցման շրջանի կուլտուրայի մեջ» հոգվածից¹⁴, որը մեզ հետաքրքրող հարցի մեկնաբանման ամենալուրջ փորձերից մեկն է 20-ական թվականների հայ գրաքննադատության մեջ:

Հախումյանի հոգվածը գրված է 1924 թվականին, Լ. Տրոցկու «Литература и революция» գրքի առիթով և նպատակ է հետապնդում Տրոցկու ու Վորոնսկու պնդումներին հակառակ ասպայուցել պրոլետարական գրականության ոչ միայն կարելիությունը, այլև անհրաժեշտությունը այսպես կոչված անցման ժամանակաշրջանում: Դրա համար Հախումյանին հարկավոր էր նախ և առաջ քննել «անցման շրջանը» որպես այդպիսին՝ առնվազն գրականության համար, ու թեև հոգվածի վերնագրում (և բուն բնագրում եւ) նա պահում է քաղաքացիություն ստացած տերմինը, սակայն հոգվածի էությունը հակառակ եւրահանգման է բերում. չկա անցման ժամանակաշրջան, համենայն դեպս այդպիսին չկա գրականության համար, այնպես, ինչպես կարծում են Տրոցկին ու Վորոնսկին: Հախումյանը կուլտուրայի, արվեստի, գրականության հարցերին մոտենում է պատմական ժամանակաշրջանի լայն ընդգրկման դիրքերից: Հակառակ բանալի այն պնդմանը, թե պրոլետարական կուլտուրան անցման ժամանակահատվածում անհնարին է, քանի որ տնտեսական ու ռազմական պրոբլեմներով զբաղված պրոլետարիատը պարզապես ժամանակ չունի կուլտուրայի համար, թե անցման ժամանակահատվածից հետո էլ պրոլետարական գրականությունն անպատկերացելի է, քանի որ այն ենթադրում է

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ «Նորք», 1924, գիրք շորորդի:

դասակարգային մտածողութիւնն արդեն անդասակարգ հասարակութեան պայմաններում, Հախումյանը հակադրում է իր սկզբունքը, նա պրոլետարական գրականութեան ծագումը կապում է բուն պատմական դարակազմիկ երևույթի՝ հեղափոխութեան հաղթանակի հետ: Թվելով պրոլետարիատի հաղթանակները ինչպես հասարակական, պետական, տնտեսական բնագավառներում, այնպես էլ կենցաղի ու մարդկանց հոգեբանութեան մեջ, Հախումյանը մերժում է Տրոցկու և Վորոնսկու առաջարկած КУЛЬТУРНИЧЕСТВО-ն:

«Այս բոլորից հետո,—գրում է նա,—շատ տարօրինակ է թվում ընկեր Տրոցկու և կամ Վորոնսկու այն հայտարարութիւնները, թե կուլտուրական նոր նվաճումների կամ նոր կուլտուրա ստեղծելու ասպարեզում պրոլետարիատն առայժմ ոչինչ չունի անելու և որ նրան մնում է միայն տիրել հին (այսպես կոչված КУЛЬТУРНИЧЕСТВО-ն)... Կուլտուրա ասելով մենք հասկանում ենք հասարակական տիրող ուժի, դասակարգի նյութական և հոգեկոր այն ամբողջ հավաքական ստեղծագործութիւնը, որ արտահայտութիւնն է այդ հասարակարգի սինթետիկ ամբողջութեան, արդյունք է որոշ աշխատանքի և որն անցել է արդեն կոլեկտիվ, մասսայական հոգեբանութեան և կենցաղի մեջ, որպես նրա անխառն ու անբաժանելի արդասիրք: Իսկ եթե այդպես է և այդ իրոք այդպես է—այսուրեմն՝ էլ ի՞նչն է արգելում մեզ ընդունել, որ պրոլետարիատն այսպես թե այնպես, ստեղծում է արդեն ուրույն հասարակարգը, կենցաղը (նրա նշաններն ու փաստերն արդեն իսկ կան), հետևաբար՝ և իր կուլտուրան»¹⁵:

Ապա.

«Եւ այս մանավանդ այն դարմանալի պատճառով, որ յուրաքանչյուր դասակարգ իշխանութեան տէր դառնալով և ստեղծելով իր ուրույն հասարակարգը, կարծես թե հենց սկզբից, հենց պայքարաշունչ տարիներից հետո անմիջապես, կամ հենց այդ տարիների թովում է, որ սալիս է իր մտքի և հոգեկոր ստեղծագործութեան տիտաճանքին, իսկ հետագայում վայելում է նրանց տված հսկաբերքի և հոգեկոր պաշարի պտուղները: Հիշեցեք թեկուզ հենց այն պերճախոս փաստը, որ բուրժուական հասարակարգի ծնունդ այն-

¹⁵ «Նորք», 1924, գիրք շորրորդ, էջ 272—273:

պիսի հսկաները, ինչպիսիք են Միրելանջելոն, Շեքսպիրը, Բեթ-հովենը և այլն, հանդես են եկել հենց այդ հասարակարգի ալգա-բացին, վերածնության շրջանում, բուրժուազիայի ստեղծագործա-կան կորովի պահին, այն ժամանակ, երբ նա եռում էր լցված նո-րաշինական թափով ու եռանդով»¹⁶:

Ինչպես նկատեցինք, սա անհարիր է նույն հեղինակի երկու տարի առաջ արած ձևակերպմանը: Մինչդեռ այնտեղ, սկսելով գրականության ու կուլտուրայի ներքնիմաստի (ինչպես և թեմատիկ ընդգրկման) բացահայտման ճիշտ ելակետից, ինչ-ինչ հանգա-մանքների ազդեցությամբ, Հախումյանը սխալ է ձևակերպում ժամանակի ֆակտորի դերը մշակույթի ծագման հարցում, այստեղ՝ բուրժուական հասարակության զարգացման առաջին խսկ շրջանի հետ է կապում բուրժուական կուլտուրայի ծագումը: Այս վերջին ելակետից միայն կարող էր նա դժեկ իր ղուգահեռը՝ պրոլետարա-կան գրականության ծագումը կապելով պրոլետարական հասարա-կարգի զարգացման առաջին շրջանի հետ: Բայց այդ եղրահանգման համար հարկավոր էր կրկին սահմանել պրոլետգրականության ընդգրկման շրջանակները: Դրա օրինակը սովետահայ գրականա-դիտության մեջ տվել էր Ալ. Մյասնիկյանը, Հախումյանը, փաս-տորեն, նրա ձևակերպումն է մասնավորում՝ գրելով.

«Պրոլետարական գրականությունը տարբերվում է և արմա-տապես է տարբերվում բուրժուականից ոչ թե իր ստեղծագործու-թյան նյութով և եղած նյութի զտումով, այլ այդ նյութերին մերձե-նալու ստեղծագործական կամքով, կամ այլ խոսքով—աշխարհա-յացքից բխող մեծեցման նոր եղանակով: Եվ հետևաբար, պրոլե-տարական գրող կարող են լինել բանվորների հետ միասին նաև այն տարրերը, որոնք իրենց սոցիալ-տնտեսական արմատներով և այդ արմատների վրա հենված հոգեբանությամբ ընդունակ են ըմբռնել և զգալ կատարվող սոցիալիստական հսկազոր պրոցես-ները և պարզ գիտակցել, որ այս է միակ ճշմարիտ և միակ տրա-մաբանական պատմական անխուսափելի ուղին»¹⁷:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 275:

¹⁷ «Նորք», 1924, գիրք շորորոդ, էջ 275 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):
Հախումյանն այս հոդվածում փաստորեն մոռացության է տալիս յուրաքանչյուր

ծվ ապա.

«Այս պայմաններում ո՞վ է այն միամիտը, որ պետք է սահմանափակի պրոլետարական գրականության նյութի կամ՝ օբյեկտի՝ շրջանակները: Կարելի՞ է արդյոք պրոլետարական գրականության նյութերի ցանկ կազմել և խստիվ հրահանգել մեր պրոլետգրողներին շատ էլ շոգեկոթվել «ընդհանուր» խնդիրներով և գրել միայն մուրճի և քրախնքի, բանվորի և գործարասի, սուլիչի և ծուխ ու մրի և այլ «այժմեական» նյութերի մասին: Կարծում եմ, որ ոչ: Դա կլինի գուցե պրոլետարի մասին գրած մի գործ, բայց ոչ երբեք՝ պրոլետարական գործ»¹⁸:

Հայ գրաքննադատության մեջ հակառակ տեսակետն արտահայտվել է ոչ այնքան տեսական հոգվածներում, որքան պրոլետարական գրականության (առավելապես պոեզիայի) այս կամ այն արտադրանքին նվիրված գրախոսություններում: Հարևանցի է խոսվել մեր երկրում պրոլետգրականության անհնարինության մասին: Մի տեղ Չարենցի ստեղծագործությանը նվիրված հոգվածում հանդիպում ենք կատեգորիկ պնդման, թե «Պրոլետարական պոեզիան գալիքի արվեստ է»¹⁹: Մի այլ տեղ «Երկիր Նաիրին» վերլուծելով, քննադատը եզրահանգում է, թե Չարենցն առայժմ միայն «հեղափոխական» գրող է և դեռևս ոչ «պրոլետարական»²⁰:

տնտեսակարգի դադափարախոսության (գրականության, արվեստի, մշակույթի) արմատները բուն իսկ նախորդող տնտեսակարգի պայմաններում: Դա նրա հոգվածի թերությունն է: Նույնիսկ հեղափոխությունից հետո, հաղթանակած նոր հասարակարգի պայմաններում պրոլետարական արվեստի ծագման հնարավորությունը ժխտողների հետ րանավիճելիս, Հախումյանին բավարար է թվում սոսկ «թվաբանական» հակադրությունը: Նա, դժբախտաբար, չի աշխատում մտնել հարցի պատմության խորքը, դրա համար էլ պրոլետարական գրականության ծագումը նա կապում է կոնկրետ (թեկուղև ամենանշանավոր, ամենաբախտոտը) իրադարձության՝ հեղափոխության հետ: Այսինքն, գերազնահատում է կարմիր դիծը կոլտուրաների փոխանցման հարցում:

¹⁸ «Նորք», 1924, գիրք շորրորդ, էջ 275 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

¹⁹ Այս միտքն արտահայտել է Պ. Մակինցյանը, տե՛ս «Նորք», 1922, գիրք առաջին, էջ 298:

²⁰ Գ. Վանանդեցի, Դաշակցությունը ըստ Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի, «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 105:

Հարցն ինչ-որ շարժում Հիմնավորելու փորձ է արել Հ. Ազատյանը, «Սոցիալիստական կուլտուրայի շեմքին» հոդվածում²¹:

Այս վերջին տեսակետը ծնվում էր առավելապես ժամանակակից գրողների ու դասականների արվեստի համադրման պայմաններում, որում ժամանակակիցները հաճախ էին պարտվում, արվեստի թուլությունը քննադատները հակված էին բացատրել միայն ու զուտ օբյեկտիվ հանգամանքներով:

21. Հ. Ազատյանի ելակետներից մեկն այս հոդվածում այն է, թե նախահափոխական կուլտուրան չի կարող ծառայել նոր հասարակությանը, կամ լավագույն դեպքում կարող է ծառայել այնպես, ինչպես մեքենան, դործարանը, արտադրական ուժերը: Եթե այդպես է, ուրեմն պետք է ստեղծել նորը, սեփականը: Իսկ ինչպիսին պետք է լինի այդ նորը, ում կողմից պիտի ստեղծվի և եւթ կարող է ստեղծվել: Ազատյանը փորձում է պատասխանել այս հարցերին նկատի ունենալով հայ իրականությունը: Այստեղ է, որ վերացականացնելով նիշտ միտքը, թե ամեն մի ժողովրդի զրականությունը համապատասխանում է նրա տնտեսական ու քաղաքական կյանքի զարգացման աստիճանին, այդ միտքը հասկանալով քառացի և տարածելով փորք ժամանակահատվածի վրա, նա հանգում է «անցման» էտապում լիարյուն զրականության (զատակարգային-պրոլետարական իմաստով) ստեղծման անհրաժեշտության գաղափարին:

«Հարուստ, ճոխ զրականությունը ենթադրում է համապատասխան հասարակական կյանք, որտեղից նա իր համար նյութ կարող է հավաքել, որը նրա զուլության զարգացման միակ աղբյուրն է: Առաջադիմության ուղու վրա կանգնած տնտեսական ու քաղաքական կյանքը անհրաժեշտ նախապայման է հանդիսանում նաև առանձին գրողների երևան գալու համար»:

Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ կուլտուրայի, զրականության զարգացումը դիտվում է որպես տնտեսական զարգացման հետ համաբայլ ընթացող պրոցես, մինչդեռ հայտնի է, որ պատմականորեն հնարավոր է և հակառակը՝ բարձր կուլտուրան երբեմն հանդես է գալիս տնտեսական քայքայման ժամանակաշրջանում, ինչպես Տ. Հախումյանը նկատում էր «Պրոլետարական զրականությունը և նրա տեղն ու դերը անցման շրջանի կուլտուրայի մեջ» հոդվածում: Գալով հայ իրականությանը, մեր միտքը կարելի է հաստատել նաև հայ միջնադարյան աշխարհիկ քնարերգության օրինակով, որը, ինչպես հայտնի է, ստեղծվեց հայ ժողովրդի տնտեսական քայքայման, հալածանքի, տարադրությունների ամենածանր ժամանակահատվածում:

Քսանական թվականների առաջին տարիները տնտեսական զարգացման տարիներ չէին, այլ միայն առաջին, վերանորոգչական աշխատանքների ժամանակաշրջան, դրա համար էլ հետևելով նույն ֆորմալ տրամաբանությանը, Հ. Ազատյանը պնդում է.

«Այդ տեսակետից հայկական իրականությունը մոտենալով, պետք է ասենք,

Մյուս կողմից այս իրարամերժ տեսակետները վերջին հաշվով «անմեղ», ինքնակա գրականագիտական ձևակերպումներ չէին։ Սրանք լուրովի պայմանավորում էին ոչ միայն գեղարվեստի, այլև գրաքննադատության թեման, հետաքրքրող հարցերի կոմպլեքսը։ Նվ այդ նույն գրախոսություններում ու գրաքննադատական հոգ-վածներում դուրս էին գալիս այսինչ կամ այնինչ հեղինակին ըստ խմբակային նախասիրությունների ընդունելու կամ չընդունելու

որ առաջիկա տարիներում անընդունակ կլինենք աչքի ընկնող գրականություն ստեղծելու։ Դա մեր ուժերից վեր գործ է, դրա համար մեր իրականությունը չի կարող ոչ լամպատասխան նյութ տալ և ոչ գրական գործիչներ, որոնք շնորհալի կերպով աչք նույն նյութը մշակելին ու օգտագործելին»։

Բայց այնուամենայնիվ հայ իրականության մեջ ինչ-որ բան ստեղծվում էր և ստեղծվածը գրավում էր ժողովրդին։ Ինչո՞ւ՞ րացատրել այդ։ Նույն տրամաբանությամբ հետևում է ամենադյուրին պատասխանը. ստեղծվողը պրոլետարական չէ, որովհետև. «Պրոլետարական գրականություն ստեղծելու համար նաև անհրաժեշտ է հրաժարվել հին փոշուց, դիտակցել, թե մեր ունեցած գրականությունն ինչքան անընդունակ է պրոլետարիատի ներկայիս պահանջները բավարարելու, և կանգնելով պրոլետարիատի դասակարգային տեսակետի վրա, ձգտել նրա հոգեկան պահանջները ըստ հնարավորության բավարարել»։ Այլև. «Տիրացուական հոգեբանությամբ վարակված մեղանական այս միջավայրում անցյալի բացասումն արդեն խոշոր առաջադիմական գործ պետք է համարել։ Նվ անհասկանալի ու ծիծաղելի է, երբ նորմալ ճանապարհով գրական ասպարեզ դուրս եկած երեք բանաստեղծներից (խոսքը Չարենցի, Վշտունու և Արզի մասին է—Ն. Գ.) արդեն վկայականներ են պահանջում ոմանք մեր քննադատներից այն մասին, թե հայ բանվորությանը նրանցից ամեն մեկը քանի պրոլետարական բանաստեղծություն է ընծալել... Տողերիս գրողն էլ այն ընկերների թվին է պատկանում, որոնք Չարենցին ու իր ընկերներին պրոլետարական գրողներ չեն համարում»։

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ բավական թափանցիկ է «անցման» ժամանակաշրջանում պրոլետարական գրականություն ստեղծելու անհնարինության գաղափարը։ Հ. Ազատյանը հավատում է պրոլետարական արվեստի ստեղծման կարելիությանը, սակայն դա կապում է ապագայի, տնտեսական զարգացման և բանվոր դասակարգի ծոցից ելած մշակութային գործիչների առկայության հետ։ Ահա ինչու է հոգվածը վերնագրված «Սոցիալիստական կուտուրայի շեմերին», Շեմերին, միայն շեմերին՝ հեղափոխության հաղթանակից հինգ տարի անց։

Այս նույն հոգվածում Ազատյանն իր հայացքի ավելի կտրուկ ու մեկին ձևակերպումն ունի. «Մի քանի տարվա մեջ պրոլետարիատը չի կարող, իհարկե, ստեղծել իր դասակարգային թատրոնը, դասակարգային երաժշտությունը և գեղարվեստի այլ ճյուղերը»։

պարզունակ պրակտիկայի սահմաններից, դառնում գրականագիտական սկզբունք, մոտեցման եղանակ: Դրա արգասիքն էր ոչ միայն «հեղափոխական» ու «պրոլետարական» գրականությունների տարանջատումը, այլև, այսպես կոչված, ուղեկցային գրականության յուրատեսակ ընդհանուր գնահատականը, որ տրվում էր թե՛ ռուսական, թե՛ հայ գեհնիկ սոցիոլոգիզմի կողմից: Այստեղից՝ միակողմանի ու սխալ է սուբյեկտիվ խմբակայնության գերազնահատման տենդենցը, երբ խոսք է բացվում 20-ական թվականների գրաքննադատության մասին:

* * *

Քսանական թվականների առաջին իսկ տարիներին գրական խմբակցությունների ներսում գեղարվեստական գրականության առաջացման համընթաց պետք է ստեղծվեր նաև գրական արտադրանքի առնվազն սոցիոլոգիական գնահատման տենդենցը: Յուրաքանչյուր նոր, լավ է ասել՝ պրոլետարական բանաստեղծ ու գրող, յուրաքանչյուր նոր երկ պետք է գրվեր գրաքննադատական հետադոտության մանրադիտակի տակ: Այդ թվում, նույնիսկ, այնպիսի երկերը, որոնք պատմականորեն մեծ արժեքներ չէին, մի բան, որ զխի էին ընկնում նաև դրանց առաջին գրախոսները: Մյուս կողմից, արդեն առաջին տարիներին սովետահայ գրականությունն ուներ մի քանի տաղանդավոր գրողներ, կար նաև գրական խոստումնալից երիտասարդություն և այս իմաստով գրաքննադատության հունձքի արտերն այնքան էլ սահմանափակ չէին: Կար ուղեկից գրողների խումբը՝ առավելապես արձակագիրներ, որոնց մեջ՝ Դեմիրճյան ու Զորյան: Ստեղծագործում էին Վշտունին, Ալազանը, Ն. Զարյանը: Կար Ե. Զարենցի ստեղծագործությունը, որը, փաստորեն, պրոլետարականության փորձաքար դարձավ ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործությունների, այլև հենց գրական քննադատության համար: Քսանական թվականների քննադատը կարող էր շխոսել Դեմիրճյանի և Զորյանի մասին, մանավանդ առաջին տարիներին նրանք չափվում էին նույն արշինով, ինչ նրանց ավագ ժամանակակիցները՝ վերջին հայ դասականները: Գրաքննադատը կարող էր կամ ուրախանալ «նրանց շրջագարծով», կամ ուժեղ լուսարձակի լույսով «գտնել» նրանց «մեղանշումները»

դեպի պրոլետարական գաղափարը տանող «գարձի» ճանապարհին։ Մինչդեռ ուրիշ էր Չարենցը։ Նա ինքը հայտարարում էր, որ «տարածայնություններ» ունի դասականների հետ, իր ստեղծագործությունմբ նա նոր որակ էր հայ գրականության մեջ, և քննադատությունը պարտավոր էր իր խոսքն ասել այդ նոր որակի մասին, «ճշուել» բանաստեղծի գիրքերը՝ հետազոտելով նրա արվեստի ինչպես ձևն, այնպես էլ սոցիոլոգիան։ Մասնավորապես տասնամյակի առաջին տարիներին վերաբերմունքը Չարենցի ստեղծագործության նկատմամբ շատ չափով բնորոշում էր իր՝ քննադատի քաղաքացիությունը։ Մյուս կողմից, հեշտ չէր մշակել այդ վերաբերմունքը։ Չարենցի մասին չէր կարելի ասել «ընդունում եմ» կամ «չեմ ընդունում», Չարենցին պետք էր բացատրել։ Նա բարդ գրական խառնվածք էր, որ եռում էր իր լինելիության պրոցեսում։ Նրա մասին գրաքննադատական խոսք ասելն անհամեմատ դժվար էր և պատասխանատու։ Մասամբ և սրանով է բացատրվում, որ գրաքննադատությունը Չարենցի այդ շրջանի ստեղծագործությունը գնահատելու ամենահեշտ ճանապարհն ընտրեց՝ հակադրության մեթոդը, որտեղ մեկ կշռաչափը Չարենցի գրականագիտական ատրեքն էին՝ մասնավորապես նրա գեղարարական, մյուս կշռաչափը՝ նրա գեղարվեստական ստեղծագործությունը։ Հարցը բարդանում էր նաև երիտասարդ պրոլետ-գրականության առկայության պայմաններում, գրականություն, որի ներկայացուցիչները, անկախ գրական օժտվածությունից (իսկ դրանցից մի քանիսը դարձան սովետահայ պոեզիայի նշանավոր ներկայացուցիչներ), իրենց գրական հայացքներով բավականաչափ տարբերվում էին Չարենցից, թեև նրա նման (իսկ որոշ դեպքերում, նույնիսկ նրա հետ) հանդես էին գալիս նոր արվեստի՝ պրոլետարական արվեստի անունից։

Քսանական թվականների գրաքննադատությունը, ընդհանուր առմամբ, հասկացավ իր առջև ծառացած ամենակարևոր խնդիրը՝ Չարենցի ստեղծագործության լուսաբանության անհրաժեշտությունը։ Մասնավորապես տասնամյակի սկզբին Չարենցն այն գրողն էր, որ ամենից շատ էր վբաղեցնում գրաքննադատությանը։ Նրա յուրաքանչյուր երկը, յուրաքանչյուր ելույթը քննարկվում էր գրավոր ու բանավոր ասուլիսներում, ուսումնասիրվում մանրա-

կրկիտ ու կրքոտ: Բոլոր գրախոսություններում ու նրա ստեղծագործությանը նվիրված քննադատական և/կամ արկներում հավասարապես «ժխտվում» ու «հաստատվում» էր Չարենցը: Բայց «ժխտման» ու «հաստատման» ծարավը չէր հաղենում, «ժխտողները» կարճր էին զգում նորից «ժխտելու», «հաստատողները» կարիք էին զգում նորից «հաստատելու», որովհետև գրեթե միշտ Չարենցի ստեղծագործությանն էին մոտենում պատրաստի սխեմաներով, մինչդեռ մեծ գրողը չէր տեղավորվում դրանցից ոչ մեկի մեջ: Բայց «ժրխտման» ու «հաստատման» տար վիճաբանություններում, այնուամենայնիվ, աստիճանաբար գծվում էր բանաստեղծի դիմանկարը, նրա հաստատումը՝ այս անգամ արդեն առանց չափերտների:

Անդրադառնալով «Չարենցը քսանական թվականների գրաքննադատության մեկնաբանություն» թեմային, շատ բան կարող ենք պարզել ժամանակի քննադատության վիճակի մասին:

Երեքի դեկլարացիան համընկավ Ե. Չարենցի երկերի երկհատորյակի հրատարակությանը և դիտվեց որպես պարտավորեցնող հանգամանք բանաստեղծի ստեղծագործության համար: Արդեն հիշատակված հակադրության մեթոդը օրջեկտիվորեն երևույթական պատճառականություն ստացավ ու, փաստորեն, դրանով սկսվեց Չարենց բանաստեղծի զնահատման փորձը: 1922 թվականին «Նորք» հանդեսի առաջին իսկ գրքում հրատարակվեց Պ. Մակինցյանի գրախոսությունը Չարենցի երկհատորյակի մասին, որտեղ գրախոսը նախ և առաջ քննում է, թե արդյոք հնարավո՞ր է երեքի դեկլարացիայի սկզբունքների տեսակետից զնահատել բանաստեղծի ստեղծագործությունը և հասնում տրամաբանական, բայց, ըստ էության, Չարենցի ստեղծագործությունը չբացահայտող եզրահանգման:

«Բայց ի՞նչ դուրս կղա դրանից. այն, որ ավելի հեշտ է ոչ թե երեք, այլ երեք հարյուր պահանջ առաջադրել, քան մեկն իրագործել: Այն, որ պոետ Չարենցը հաճախ ու հաճախ հակասում է պոեզիայի օրենսդիր Չարենցին: Այն, որ ինքը Չարենցը պրոլետարական պոետ չէ»²²:

²² «Նորք», 1922, գիրք առաջին, էջ 288:

Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից, սակայն, այստեղ ուշադրավր սոսկ այդ հակադրության մեթոդը չէ, այլ այն, թե գրաքննադատական որոշակի խմբակցությունը (այսպես կոչված «նորքականները»), որի ներկայացուցիչն է գրախոսը, ինչ է մտածում բուն պրոլետարական գրականության մասին: Մակինցյանը Երեքի ղեկավարացիայի սկզբունքներն ու Չարենցի պոեզիան հակադրում է միմյանց, իհարկե, նաև ղեկավարացիայի սկզբունքները մերժելու համար, բայց միաժամանակ նա մերժում է Չարենցի պրոլետարականությունը, ինչպես և առհասարակ պոեզիայի պրոլետարականության հնարավորությունը զարգացման տվյալ պատմական ժամանակահատվածում: Երեքի սահմանադատվելու բուռն ձգտումը նա հակադրում է արվեստի զարգացման անընդմեջ շղթայի տեսությունը, որն իր մեջ ամփոփելով պատճառականության հատիկը, միաժամանակ անտեսում է որակական փոփոխության հնարավորությունը՝ որպես զարգացման թոփաքային պրոցես:

«Մեր աչքում,—գրում է նա,—ռուսահայ պոեզիան մի անավարտ շղթա է, որին օղակում է մի նոր օղակ ամեն անգամ, երբ հանդես է գալիս մի նոր, շնորհալի պոետ: Չարենցը հենց այդպիսի մի օղակ է ավելացնում մեր պոեզիայի շղթային»²³:

Այս տեսակետը գրախոսի համար ունի վերլուծման գործը դյուրացնող բանալի: Եթե պոետը իր նախորդների հյուսած շղթայի վերջին օղակն է, ապա նրա ստեղծագործությունը գնահատելու ամենաճիշտ եղանակը այն համեմատելն է նախորդների ստեղծագործության հետ, այս ճանապարհով պիտի պարզվի, թե իրենից ինչ է ներկայացնում վերջին օղակը:

Գրախոսն շտապում է անցկացնել ղուգահեռներ: Այս ճանապարհով նա, իհարկե, հասնում է նաև ճիշտ եզրակացությունների: Համադրելով Տերյանի ու Չարենցի ստեղծագործությունները, նա բացահայտում է դրանց օրգանական կապը, շեշտում տրամադրության, լեզվական ֆակտուրայի, հանգավորման, տաղաչափության աղերսները, չի մոռանում ասել, որ Տերյանին հետևելով Չարենցը գրել է սոնետներ, գաղելներ, տրիտլետներ, «պոեզիայի այն ձևերը,

²³ Նույն տեղում:

որ պատվաստել է մեռանում Վահան Տերյանը»²⁴։ Միաժամանակ նա հեշտ է նկատում, որ այսպիսի հոգեհարազատության մեջ Չարենցը հղոր եղբայրը չէ, որ նա զիջում է Տերյանին իր բանաստեղծությունների արվեստով։ Ահա Չարենցի «Տաղարան»-ի և Տերյանի միջնադարյան պոեզիայի հանդուժ գրված երգերի համեմատությունից հանված եղրակացությունը.

«Մինչդեռ Տերյանը այնպիսի վարպետությամբ է ոճավորում, որ զգում ես՝ սա միջնադարյան պոեզիայի ձևն է, սա աշուղական, սա ժողովրդական. և միաժամանակ չես կարող որևէ որոշ երգի կամ երգչի նմանեցնել, որովհետև այդ ձևով խոսողը Տերյանն է, Չարենցի ոճավորումը կոպիտ է, անմիջապես աչքի է զարնում, որ Սայաթ-Նովայի եղանակն է կրկնվում իր բոլոր բնորոշ և առանձնահատուկ գծերով ու գույներով»²⁵։

Բայց գրախոսն արդեն մի տեղ ասել է, որ պոեզիայի զարգացման պատճառական շղթայում Չարենցը նոր օղակ է։ Այն հայտարարությունը պարտավորեցնում է նրան, նա որոնում է նորը, որտե՞ղ է այն, դուցե հարցերին մոտենալու նոր աշխարհընկալման նոր հայեցակետի մեջ։ Ոչ։ Ամենևին ոչ պատահականորեն է գրախոսը շեշտում, որ չգիտե, թե ինչպիսին կլինեն Տերյանի պոեզիան, եթե բանաստեղծը շարունակեր ապրել ու ստեղծագործել նոր ժամանակներում.

«Ինքը Տերյանը չապրեց և չգիտենք, թե ինչպես կարտահայտեր նա նոր տրամագրություններն ու ապրումները։ Այն մի քանի կտորները, որ գրված են նրա կյանքի վերջին ամիսներում, ցույց են տալիս, որ նոր օրերի նոր երգերի համար նա որոնում ու արդեն իսկ գտնում էր նոր ձևեր»²⁶։

Տերյանը չապրեց, Չարենցն ապրեց, ահա երկու բանաստեղծների տարբերությունը, որ, փաստորեն, ոչ տարբերություն, այլ նույնություն է։

Չարենցն ապրեց. «Նա նախապատերազմյան և նախահեղափոխական շրջանում—Վահան Տերյանի պես—բողոքել է խորթ ու

²⁴ Ենորթ», 1922, դիրք առաջին, էջ 290։

²⁵ Նույն տեղում։

²⁶ Նույն տեղում, էջ 291։

խոտող շրջապատի դեմ, հեռանալով այդ շրջապատից երազների գեղեցիկ աշխարհը: Պատերազմը և հեղափոխությունը նրան դուրս է բերում մենությունից—հասարակական ասպարեզ, և որովհետև այդ շրջապատը նրան հարազատ է, անհատականն ու հասարակականը իրար են ձուլվում և Չարենցը դառնում է պատերազմի և հեղափոխության շրջանի երգիչ: Այստեղ էլ նա իր երազներն է երգում, բայց այդ երազները բյուրովոր մալգիկանց համակող ու գերող երազներ են, այդ Կարմիր Ասպազան կանչում է, հրապուրում է բուլբին, բուլբին, բուլբին: Պրուետարական պոեմ է արդյոք Չարենցը: Մենք գերադասում ենք այդ հարցը քննության չառնել»²⁷:

Մի կողմ թողնենք, որ, հակառակ իր հայտարարության, գրախոսը քննում է այդ հարցը, ավելին, նա հենց միայն այդ հարցն է քննում, նա ուրիշ նպատակ չունի էլ, և նույնիսկ ունի միանգամայն մեկին եղրահանգում:

«Չարենցը հեղափոխության և հեղափոխական պայքարի երգիչն է»²⁸:

Ուրեմն ո՞րն է նորը: Որքան էլ մշուշապատ ասվի, դուրս է գալիս, որ նորը թեման է, ավելի ճիշտ՝ թեմաները, չմեռած Տերյանին՝ Ե. Չարենցին թեկադրված նոր ժամանակների իրադարձությունների կողմից: Իդուր չէ, որ գրախոսին զբաղեցնում են առավելապես «Դանթեական առաստակը», ռադիկալները, «Ամենապոեմը», թեմաներ, որ արգասիք են նոր ժամանակների, որոնցում չապրեց և միայն այդ պատճառով այդ թեմաներին շարձագանքից Տերյանը: Չարենցի այս և նման երկերի վերլուծմանը գրախոսն անգրադառնում է դարձյալ նույն չափանիշով՝ Տերյանի արվեստի չափանիշով: Եվ այն ամենը, ինչ գալիս է դրսից, ինչ ձևական առումով հեռու է ավագ եղբոր ստեղծագործական արվեստի հավատամքից, դիտում է որպես շեղում և թերություն:

«Իսկ ամենա-ն ի՞նչ է ավելացնում, ի՞նչ նոր իմաստ է տալիս: Այդ չի հասկացվում նաև պոեմի ընթերցանությունից հետո: Եվ ասպա աչք է ծակում տողերի դասավորությունը պոեմի մեջ: Մեկ աչք, մեկ ձախ, հարբածի պես տողերը ճոճվում են: Սա էլ Մոսկովայի իմաժինիստների, ֆուտուրիստների ֆասոնն է: Մայակովսկու

²⁷ Նույն տեղում, էջ 298:

²⁸ Նույն տեղում:

ազդեցությունը (!) հայոց գրականության մեջ: Սակայն ինչ լավ է, որ այդ ազդեցությունը արտաբերինք չի թափանցել ներսը, տողերի դասավորությունից դենը չի անցել»²⁹:

Ահա մի այլ օրինակ.

«Պոեմը («Չարենց նամե») կրում է բոլոր նախընթացների թերությունները, որոնց ամենաէականը ֆելիետոնային տոնն է: Եթե «Չարենց նամեն» պիտի հիշեցնեի «Շահ նամեն», ապա պոեմը պիտի լիներ ավելի սեղմ, լեզուն՝ ղուսպ, սյուժեն՝ ավելի մշակված: Այսպես և այնպես «Չարենց նամեն» մեր գրական նորություններից է: Եթե չհաշվենք Չարենցի ինքնակրկնությունը—այլ կերպ չէր կարող լինել, բանի որ Չարենցը մասնակից է եղել և պատերազմի և հեղափոխության—այդ պոեմը եղակի տեղ պիտի գրավի մեր գրականության մեջ»³⁰:

Ուրեմն, կեցցե Չարենցը, որ «մասնակից է եղել և պատերազմի, և հեղափոխության», որ արտացոլել է դրանք, «մինչդեռ նոր օրերի հետ պապանձվեցին Տերյանի աշակերտները»: Միայն թե Չարենցն իզուր է շեղվում ուսուցչի դժած ճանապարհից, ընկնում մոսկովյան ֆուտուրիստների ու իմափինիստների ազդեցության տակ, նա «հեղափոխության ու հեղափոխական պայքարի երգիչն է: Եվ այդ շրջանը թերևս Ռուսաստանի և ոչ մի պոետի արտադրությունների մեջ այդպիսի պայծառ ու վառ արտահայտություն չի գտել, որքան Չարենցի երկերում: Նրա տողերի, նրա պատկերների մեջ կա պայքարի պահի էներգիան, հոգու թափ ու թռիչք: Նախորդ շրջանի վհատ ու վարանոտ տրամադրությունները, փափուկ ու փխրուն զգացումները, անորոշ երազկոտությունը տեղի է տալիս նոր կենսազգացումի՝ առույգ և առողջ ապրումների, հաստատ հավատով ջերմացած մարտական տրամադրության»³¹:

Կա, ուրեմն, նրա պատկերների մեջ և պայքարի պահի էներգիան, և նոր կենսազգացումը, և հաստատ հավատով ջերմացած մարտական տրամադրությունը: Այս բոլորն առկա է, և, այնուամենայնիվ, գրախոսը նրան չի համարում պրոլետարական պոետ: Նու

²⁹ «Նորք», 1922, գիրք առաջին, էջ 295:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 297:

³¹ Նույն տեղում, էջ 298:

նախընտրում է «հեղափոխական պայքարի երգիչ» ձևակերպումը: Այստեղ Չարենցը «մեղք» չունի, ժամանակի մյուս բանաստեղծների մասին զրեւիս Մակինցյանն ավելի խստապահանջ կլիներ: Հարցն ուրիշ է, բանն այն է, որ շատ շատերի նման նա ևս տարբերովյուն է տեսնում «հեղափոխական» ու «պրոլետարական» պոեզիաների միջև, շատերի նման մշուշապատ է պատկերացնում բուն «պրոլետարական արվեստ» հասկացողությունը, ինչպես և չի հավատում նրա առաջացման հնարավորությանը հեղափոխության հաղթանակից անմիջապես հետո:

1922 թվականի սեպտեմբերին «Նոր աշխարհ» հանդեսի երկրորդ համարում լույս տեսավ Հ. Սուրխաթյանի «Եղիշե Չարենցի բանաստեղծությունները» հոդվածը, որին արդեն անդրադարձել ենք մի ուրիշ առիթով: Մի ընդհանուր բան կա Մակինցյանի և Սուրխաթյանի հոդվածների մեջ: Երկու գրախոսներն էլ շեշտում են Չարենցի կապը նախահեղափոխական պոեզիայի, մասնավորապես Տերյանի հետ, երկուսն էլ նրան համարում են հայ պոեզիայի ոսկե շղթայի մի նոր՝ վերջին օղակը: Մակինցյանի նման Սուրխաթյանն էլ գրում է.

«Պետք է ընդգծել, որ գրանով հայ գրականության պատմության մի նոր էտապը, նոր օղակն է կազմում Չարենցը Տերյանից հետո»³²:

Սակայն, եթե Մակինցյանն ավելի «զգուշավոր» է Չարենցի պրոլետարականության հարցում, ապա Սուրխաթյանի հոդվածից նի փոքր այլ տպավորություն է ստացվում: Սուրխաթյանը ևս չի աշխատում բնութագրել պրոլետարական արվեստն իր բնորոշ առանձնահատկություններով, նա ևս, կարծես թե, պրոլետարական արվեստը ապագայի (թեկուղև ամենամոտ ապագայի) արվեստ է համարում, քանի որ խոսում է ժամանակի պոեզիայում դրա սոսկ տարրերի առկայության մասին: Սակայն Սուրխաթյանը չի անջրպետում այսպես կոչված «հեղափոխական» ու պրոլետարական արվեստները, խուսափում է առաջինը որպես պրոլետարիատի հեղափոխությամբ ոգևորված մանրբուրժուական ինտելիգենտական տարրերի արվեստը համարելուց, ավելին, նրա ձևակերպումներում, փաստորեն, Չարենցի արվեստը դիտվում է որպես այդ նույն պրոլետարական արվեստի ծագման ապացույցը.

³² «Նոր աշխարհ», 1922, № 2, էջ 101 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ):

«Աղդված լինելով Տերյանից՝ Չարենցը հետազայում ստեղծել է իր ինքնուրույն պոեզիան, հաղթահարելով նոր ուղիներ, որոնք կազմելու են տաբեհը պրոլետարական ապագա բանաստեղծության, ապագա արվեստի»³³։

Խոսելով «Ամբոխները խելագարված»-ի մասին, Սուրխաթյանը այլևս չի շեշտում դրա հեղափոխական թեման՝ «ինչը», թեև պարզունակ ձևակերպմամբ, այնուամենայնիվ, նա հասկացնել է տալիս, որ բանաստեղծի համար կարևոր է համարում աշխարհայացքային մոտեցումը՝ «ինչպես»։ Դրա համար էլ նա ընդգծում է.

«Բանաստեղծը ճիշտ է ըմբռնել հեղափոխության շարժիչ ուժերի տարերային բնույթը, որի պատկերը նա տալիս է վառ ու ցայտուն գծերով»³⁴։

Երբ խոսում է «Ամենապոեմ»-ի մասին, նա Մակինցյանի նման բժախեղոր չէ ո՛չ «ամենա»-ի նկատմամբ և ո՛չ էլ պոեմի «մեկ աջ, մեկ ձախ, հարբածի նման» ճոճվող տողերի։ Նա ավելի կարևոր է գտնում շեշտել պոեմի հեղափոխականությունը և այն էլ ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև պրոլետարիայի նոր ձևերի տարրերով.

«Ամենապոեմը» Չարենցի գրական գործունեության նոր էջն է կազմում, որով նա իրավամբ կարող է հեղափոխական լայն թափի բանաստեղծ համարվել ոչ միայն գրվածքի նոր բովանդակությամբ, այլև ապագա պրոլետարական պոեզիայի նոր ձևերի տարրերով»³⁵։

Կար Չարենցի ստեղծագործության գնահատման երրորդ տեսակը ևս։ Այդ տիպի գնահատման փորձեր անում էին պրոլետարական խմբակցություններից ելած քննադատները՝ Գ. Վանանդեցին, Ն. Դաբաղյանը (այս երկուսի բուռն վիճաբանությունը ոչ Չարենցի մասին, այլ Չարենցի առիթով, վիճաբանություն, որի մեջ փոքր դեր չէր խաղում սուբյեկտիվ հանգամանքը, ոչ մի կարևորություն չունի) և ուրիշներ։

Ո՞րն էր պրոլետքննադատների աշխարհայացքային ելակետը և արդյո՞ք նրանց քննադատական հոգվածներում ու գրախոսություններում սոսկ խմբակային պայքարի կրքերն էին փոթորկվում

³³ «Նոր աշխարհ», 1922, № 2 էջ 101 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.)։

³⁴ Նույն տեղում, էջ 104։

³⁵ Նույն տեղում, էջ 106։

(որոնք, իհարկե, որոշ դեր խաղացել են): Հարմար է այս հարցերը քննել Գ. Վանանդեցու՝ Չարենցի ստեղծագործությանը նվիրված բազմաթիվ հոդվածներից մեկի օրինակով: Այդ հոդվածը հրապարակվել է 1925 թ. օգոստոսին, այսինքն՝ Պ. Մակինցյանի և Հ. Սուրխաթյանի հիշատակված հոդվածներից համարյա երեք տարի անց, երբ արդեն տպագրված էին «Երկիր Նաիրի» վեպը, «Լենինն ու Ալին», «Ստամբուլը» և այլն:

Գ. Վանանդեցին մի հարցում համաձայն է Մակինցյանի և Սուրխաթյանի հետ: Նա ևս ընդունում է գրականության դարգացման անընդմեջ շղթայականությունը և Չարենցին համարում, որ բռնկումով ասած՝ «վերջին հայ բանաստեղծների»՝ Ա. Իսահակյանի ու Վ. Տերյանի հետևորդը: Վանանդեցին ընդունում է, որ Չարենցը հեղափոխության էպոխայի ծնունդն է և այս իմաստով, կամա թե ակամա, իր ստեղծագործության մեջ ինչ-որ շափով պետք է անդրադարձներ ցնցող քաղաքական դեպքերը: Այսքանով վերջանում են հիշատակված երկու հոդվածների և Գ. Վանանդեցու «Չարենց և հեղափոխություն» հոդվածի³⁶ ընդհանրությունները: Ինչ վերաբերում է տարածայնություններին, ապա դրանք արդյունք են այն տարբեր հայեցակետերի, որով երեք քննադատները մոտենում էին գրականությանը (իսկ ավելի շատ հեղափոխության շարժիչ ուժերի քաղաքական բնութագրմանը, տարբեր խավերի դասակարգային վարքագծին): Վանանդեցու (որոշ իմաստով նաև Պ. Մակինցյանի ու Հ. Սուրխաթյանի) համար Ա. Իսահակյանն ու Վ. Տերյանը մանրբուրժուական գրողներ են: Նա քաջ գիտի նաև մարքսիզմի հիմնադիրների կարծիքները հեղափոխության մեջ մանրբուրժուական խավերի դիրքի անկայունության մասին: Այսքանը բավական է, որ ընկնի մի «աննկատելի» սխալանքի մեջ՝ անկայունությունը քաղաքական իրադարձությունների ոլորտից մեխանիկորեն տեղափոխելով արվեստի ոլորտը (մի սխալանք, որ օտար չէր, նույնիսկ, Չարենցի նման խոշոր մտածողին, Վանանդեցու հոդվածի տպագրությունից ընդամենը մեկ-երկու տարի առաջ): Այս դիրքերից նա անկայունություն, տատանում է գտնում Իսահակյանի և Տերյանի

³⁶ «Մարտակոչ», 1925, № 174: Սրա օրգանական շարունակությունն է նույն թերթի № 183-ում տպագրված «Չարենցի վերջին երկերի մասին» հոդվածը:

ստեղծագործություններում ու դա համարում միանգամայն բնականոն, դասակարգայնորեն բացատրելի: Նրա կարծիքով քաղաքական իրադրության մակընթացությունների ու տեղատվությունների հետ փոխվում է մանր բուրժուազիայի ծոցից ելած այդ բանաստեղծների ստեղծագործությունների գաղափարական իմաստը:

«Նրանց ստեղծագործությունը ղարգացել է հակադիր ապրումների, հակադիր մտքերի բախումով: Ալ. Իսահակյանը «Սասմա Մհերում» համարյա փոխում է իր անհատապաշտական Աբու Լալայի աշխարհայեցողությունը: Իսկ Վ. Տերյանը իր «Վերադարձով» որոշակի կերպով ժխտում է «Մթնաշաղի» անրջային նեոռոմանտիզմը»³⁷:

Ըստ Վանանդեցու, Չարենցը նույն մանրբուրժուական խավերի իդեերի ու մտորումների արտահայտիչն է, ուստի, բնականաբար, նույն վայրիվերումները պետք է նկատվեն նաև նրա ստեղծագործության մեջ: Նվ հետևելով այս ձևական տրամաբանությանը, Վանանդեցին դրանք նկատում է.

«Վերջապես Չարենցը տատանվող հայ բանաստեղծների վեռքին լավագույն շառավիղը—հակասությունների (և այն էլ ծայրահեղ), կոնտրաստների, անտիթեզների բավականին խալտաբղետ պատկեր է ներկայացնում: «Դանթեական առասպելում» խորտակվում է նրա «Կապուտաչյա հայրենիքի» իդեալը, իսկ «Սոմայում» ժխտվում է «Ծիածանի» անդրշիրիմյան սինթեզի գաղափարը: «Ամբոխներից», «Ռադիոպոեմներից» հետո Չարենցը մոռանում է «ամբոխներին» և երգում է տիկիների «էմալե պրոֆիլը» և դարձյալ ավերակներից վեր հանում «Նարեկացու հայրենիքի» սրբազան իդեան: «Ամենապոեմում»—ամբողջ տասը դար ետ է դնում՝ «հողմալիծ աշխարհին» փոխարինում են պիլիգրիմները, տրուբադուրը և նրա երազական սերը: Իսկ «Ռոմանս անսերում»—տրուբադուրի «թրոտ» իդեալին հակադրվում է մի նոր իդեալ՝ կնոջ «կոները»³⁸:

Վանանդեցին ձգտում է հեռու մնալ դոգմատիզմից, դրա համար էլ, չբավարարվելով մարքսիզմի հիմնադիրների ասուլիսների

³⁷ «Մարտակոչ», 1925, № 174:

³⁸ «Մարտակոչ», 1925, № 174 (ընդգծումները հեղինակին են—Խ. Գ.):

մեջբերումով, աշխատում է մասնավորել խոսքը բուն հայկական միջավայրի և հատկապես հայ մանրբուրժուական խավերի քաղաքական դիրքորոշման քննություն՝ հեղափոխության էպոխայում: Նա ելնում է Մարքսի «Լուի Բոնապարտի բրյուսների 18-ը» աշխատության գրություններից, ցույց տալու համար, որ հայ մանր բուրժուազիան ևս տատանվել ու տատանվում է բուրժուաշխայ. և պրոլետարիատի միջև և որ այդ տատանումը հավասարաչափ հատուկ է նաև մանր բուրժուազիայի ծոցից ելած մտավորականին: Նա աշխատում է պարզել հայ մանր բուրժուազիայի դիրքը «հին» աշխարհի ու հեղափոխության նկատմամբ, քաղաքականորեն պատճառաբանել տատանման արմատները:

Մանր բուրժուազիան ապրանքային-դասակարգային հասարակության մեջ չի դիմանում մրցությանը, նա դառնում է «անխնա կոնկուրենցիայի դոճ, կողոպտվում տնտեսապես իր ուժեղ հարևանի կողմից: Նվ աչդպես դառնում կապիտալիզմի «կատաղած» թշնամին»³⁰:

Բայց մանր տնտեսերը մանր տնատեր շէր լինի, եթե խորապես չերկրպագեր «բարեկեցիկ» կյանքի, նյութական ապահովության, հարստանալու, նույն խոշոր բուրժուական «ատելի» խավերին հավասարվելու տենչը, ահա ինչու նա թշնամի է նաև սոցիալիզմի ուսմունքին, որն ակնկալում է անդասակարգ հասարակարգ՝ առանց մասնավոր սեփականության: Պարզ է, դասադրքային է ֆորմուլան և այս ֆորմուլան Վանանդեցուն հարկավոր է հայ մանրբուրժուական խավերի (գյուղացիություն, արհեստավորություն, ցածրաստիճան չինովնիկներ) քաղաքական դիրքը բնութագրելու համար հատկապես հեղափոխության օրերին: Այս ֆորմուլայից նա հանում է առաջին հայացքից տրամաբանական սխտմմ. սրտով, զգայական աշխարհով մանրբուրժուական խավերը թշնամի են (այն էլ կատաղած) կապիտալիզմին, գիտակցությամբ, ընդհակառակը, նրանք նույնչափ «կատաղած» թշնամի են սոցիալիզմին:

Իսկ ի՞նչ է արվեստը, ո՞րն է նրա ելակետն ու օբյեկտը, հարց է տալիս Վանանդեցին: Արվեստի ելակետն ու օբյեկտը զգացմունքն

³⁰ «Մարտակոչ», 1925, № 174:

է, զգայական աշխարհը, այստեղից՝ մանրբուրժուական խավերի երգիչների «կատաղած» ատելությունը կապիտալիզմի հանդեպ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Բայց այստեղից նաև նրանց ստեղծագործության անհատապաշտական, եսակենտրոն բնույթը:

Պրոլետարիատը բանդում է հին աշխարհը՝ նորը կառուցելու հստակ նախագծով, դրա համար էլ նա պահում է այն ամենը, ինչ օգտակար կարող է լինել նոր շենքի համար առնվազն որպես շինանյութ: Մանր բուրժուական նոր հասարակության կառուցիկ և խելամիտ ծրագիր չունի, նա պարզապես սրտով ատում է հինը, որտեղ ինքը կուլ է գնում իրենից ավելի հզորին: Դրա համար էլ նա «կատաղած» է ոչնչացման իր մոլուցքի մեջ: Այստեղից՝ հեղափոխության անցուղարձերը պատկերող մանրբուրժուական երկերում ջարդի, ջարդարարության, տարերային հզորության մոլորացնելու, բայց ոչ երբեք կառուցման գովերգ: Սրա ասպացույցը Գ. Վանանդեցին համարում է Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» երկը: Վանանդեցու համար համոզմունք է, որ մանրբուրժուական պոետը, որպես հարադատ զավակն իր դասակարգի, իր «հավերժական կապույտի» բարձունքներից հեղափոխական փոթորիկների մեջ «տապալվեց», որ «նա հաճկաբժ աեսավ հեղափոխությունը: Անսպասելի, անծանոթ, անհայտ էր հեղափոխությունը միստիկ պոետի համար: Եվ սկզբում հեղափոխությունը ոչ թե կարգավորեց նրա միտքը, այլ ցնցեց»⁴⁰: Հեղափոխության մեջ մի բան պարզապես համընկավ բանաստեղծի ու նրան սնող դասակարգի ավերման մոլուցքին: «Հեղափոխության հոսանքով գնացին ոչ միայն նրանք, ովքեր փայփայում էին սոցիալիզմի իդեալը, այլև նրանք, ովքեր ծարավ էին ամենից առաջ ավերածության, ովքեր հնի ավերելը նպատակ էին դնում իրենց և ոչ իբրև միջոց նոր իշխանություն ստեղծելու համար»⁴¹: Եվ բանաստեղծը գովերգեց այդ մոլուցքը, ավերման այդ նպատակը՝ հարադատ մնալով իրեն ու իր դասակարգի դիրքին: «Դասակարգային իսկական ռեալ հեղափոխությունը նրա համար դեռ մնում է անշոշափելի և նորից ամբոխ-

⁴⁰ «Մարտակոչ», 1925, № 174 (ընդգծումները հեղինակին են—Խ. Գ.):

⁴¹ Նույն տեղում (ընդգծումները հեղինակին են—Խ. Գ.):

ները խելագարված, ստեպներից, քաղաքներից եկած շահագործված մարդիկ, որոնց միջից չի առաջագործում, ռելիեֆ կերպով չի նշվում հատկապես զավոդից եկած պրոլետարիատը և նրա առաջնորդությունը: Հեղափոխությունն այստեղ էլ ապրվում է ոչ թե դասակարգայնորեն, պրոլետարականորեն, այլ անարխո-մանրբուժուականորեն»⁴²:

Չենք ուզում բծախնդրորեն նկատել, որ վերջին ձևակերպման մեջ մեղանշում կա նաև ձևական տրամաբանություն դեմ, քանի որ «դասակարգայնորեն» և «պրոլետարականորեն» հասկացողությունները նույնանիշներ չեն և «անարխո-մանրբուժուական» ապրումը նույնչափ դասակարգային է, որչափ և «պրոլետարականը»: Բանն ամենևին էլ այդ չէ: Բանը նույն ձևական տրամաբանությունն է, որով քաղաքատնտեսական ֆորմուլան գրախոսը հեշտությամբ տեղափոխում է արվեստի բնագավառը: Անտեսվում է բանաստեղծության ձևը, շունչը: Երբ բանաստեղծն ասում է, թե ամբոխները գնում են դեպի արևները, գրախոսը դրա մեջ տեսնում է անբռնելի, տարտամ սիմվոլ:

«Դեպի չծնված արևներն են գնում ամբոխները (ինչպես Մայակովսկու, արհեստավորական կազինի և այլոց՝ զուտ մանրբուժուական, ինտելիգենտ բանաստեղծների մոտ)»⁴³:

Իսկ երբ բանաստեղծը նկարագրում է մարտը, խոսում «ամբոխների» կողմից քաղաքն ավերելու մասին, գրախոսը հանկաժ մոռանում է քիչ առաջ կիրառած մոտեցման եղանակը, նա այստեղ տեսնում է կոնկրետ քաղաքի, կոնկրետ ավերման պրոցես և այն էլ նոր ինչ-որ բան շինելու դադափարի բացակայության պայմաններում: Արևը մշուշապատ սիմվոլ էր, քաղաքը՝ կոնկրետ քաղաք և ոչ թե, ասենք, հնի սիմվոլ, որը քանդելու խորհուրդն ուներ հեղափոխությունը: Ավերումը կոնկրետ պրոցես էր, իսկ երթը դեպի ապագան, դեպի արևը ոչ կոնկրետ՝ սիմվոլական բան: Բայց չէ՞ որ հայտարարված այդ ավերումը նույնքան խորհրդանշական է հեղափոխության համար, որքան և հայտարարված երթը դեպի արևը նույն հեղափոխության մեկ այլ կողմի՝ վերածնության: Եվ

⁴² Նույն տեղում (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

⁴³ Նույն տեղում:

իզուր է հաշվում զրախոսը, թե քանի տող է ասվում երկի մեջ ավերման մասին (ինքն էլ, ի դեպ, խոստովանելով, որ ասվում է ընդամենը ինը տող):

«Պետք է ավերեն (երկու անգամ ասված), քանդեն (երկու անգամ ասված), փռի զարձնեն, այրեն, ապա մոխիրը նորից այրեն, հրդեհներում պարեն և այնուհետև փռին քամուն տան»⁴⁴:

Գրախոսն «ամոթխածորեն» լուում է «արևի» մասին, չի հաշվում, թե քանի անգամ է ասվում, որ ամբոխների երթը ղեպի արեն է, սիմվոլիկ արևը, որը արվեստի մեջ երբեք ավերման խորհրդանիշ չի եղել, այլ եղել է միշտ կյանքի խորհրդանիշը: Չի ասում, որ հենց կյանքի այդ խորհրդանիշով է ավարտվում այս զարմանալի երկը:

Այդ բոլորը նա չի ասում, քանի որ նրան հարկավոր է խտացնել «ավերման» գույները՝ հավատացնելու համար, որ «այս տեսակետից կեղծ մարքսիստական կլինի Չարենցի պոեմներն ընդունել իբրև պրոլետարական»⁴⁵, պարզելու համար «նրա հեղափոխական պոեմների հասարակական արժեքը», որը նրա համոզմամբ մանրբուրժուական է, անարխո-հստաշտական: Այս տեսակետից նա հասկանալի է համարում նաև «ամբոխներ» բառը, սրա մեջ չի տեսնում հեղափոխական պաթոս, հակառակ ողջ երկի բնույթին նա զրա մեջ տեսնում է արհամարհանք ժողովրդի նկատմամբ: Թեև տեղն ու տեղը իրեն իսկ՝ բանաստեղծին, նույնացնում է «ամբոխների» հետ, օգնություն կանչելով ռեֆլեքսոլոգ Բեխտերեի «մեծահատոր ուսումնասիրությունը»:

«Ռեֆլեքսոլոգ Բեխտերեը իր մեծահատոր ուսումնասիրության մեջ՝ «Коллективная рефлексология» (որ տողերիս զրոգը կարդացել է հատկապես Չարենցի պոեմների ամբոխային տրամադրությունները ճշտելու համար), համարելով ամբոխին պատահական մի հավաքույթ ևս պատահական մարդկանց, վերագրում է նրան ավերատենչ տրամադրություն, որը դարձնում է ամբոխին վրեժխնդիր և հերոսական «ահեկի ավերիչ մի ուժ», ընդունակ՝ իր ազդեցության տակ զրավելու կողմնակի անհատին ևս... Չարենցը

⁴⁴ Նույն տեղում:

⁴⁵ Նույն տեղում:

ոչ թէ նկարում է որպէս էպիկ, այլ ուղղակի ասարում է ամբոխային ոգին իր «ներքինով»⁴⁶:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմի օրինակով «ապացուցելով» Չարենցի ստեղծագործության մանրբութուականութունը, զրախոսն աչնուհետև անցնում է մյուս երկերին, որոնք նրան ծառայում են որպէս արդեն «հաստատված» թիւը նոր մանրամասներով ամրապնդելու նշով:

«Ամենապոեմում» — գրում է նա, — նորից հրապարակ են իջնում հեղափոխության կողմնակի (ճОКОВЫЕ) ուժերը. Հայաստանում դրանք զաղթականներն են, համբաւները, վանեցին, մշեցին և ալլին»⁴⁷:

Այսպէս, նա մի անգամ արդեն, որպէս Չարենցի ստեղծագործության մանրբութուականության ապացույց, նկատել էր, որ բանաստեղծը չի ընդգծում հատկապէս «զավոդից եկած պրոլետարիատն ու նրա առաջնորդութունը», այժմ լրացնում է միտքը նշելով, որ նրա հերոսները «հեղափոխության կողմնակի ուժերն» են՝ համբաւները, գաղթական վանեցին, մշեցին... Սա խմբակային հակակրանքից ծնված բժախնդրութունն է: Վանանդեցին Չարենցին չի կշտամբում, նա պարզապէս աշխատում է «պարզ կերպով բնորոշել նրա երկերի հասարակական համարժեքը»: Սա համոզմունք է, արվեստի դասակարգայնության յուրատեսակ ընկալում, որը պրոլետկուլտի տեսական հայացքների զինանոցում հսկայական կշիռ ունի: Խոսքն այստեղ դարձյալ պրոլետարականության չափանիշի մասին է, որը պրոլետկուլտականների համար, կոպիտ սոսաժ, նույնանում էր թեմայի հետ⁴⁸: Մինչդեռ մարքսիստորեն մտածող գրաքննադատները առաջնային էին համարում ոչ թեման, այլ զրոզի՝ արվեստագետի, աշխարհայացքային ելակետը:

⁴⁶ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է — Ն. Գ.):

⁴⁷ Նույն տեղում:

⁴⁸ Երկու տարի անց, «Պրոլետգրողների միության 5-րդ տարեդարձի առթիւ» հուլիսին Վանանդեցին նորից է շեշտում թեմայի կարևորությունը երկի պրոլետարականությունը բնութագրելու գործում: «Պրոլետարական գրականության առաջին արժանիքն այն է, որ նա (Հայաստանի պայմաններում գերազանցապէս նա) առաջագրում է սոցիալիզմի շինարարության հետ կապված նոր բեմաներ և նոր նյութեր»:

Մանր բուրժուազիան հասպաշտ է, տարված լուկ իր անհատական ցավերով ու հոգսերով, իր կուլ գնացող տնտեսությունը պաշտպանելու վճռականությունը՝ կենաց ու մահու մաքառման մեջ։ Բնականաբար հասպաշտ է մանրբուրժուական բանաստեղծը, ահա թե ինչու «Թե այս պոեմում («Ամենապոեմ»-ում—Խ. Գ.), թե ռադիոպոեմներում Չարենցը հեղափոխության մասին երգելիս նախ և առաջ մատնանիշ է անում իրեն։ «...Ես, Եղիշե Չարենց»... և այլն։ Այս առիթով, եթե չեմ սխալվում, ոմանր Չարենցին հայհոյեցին մեծամտության մեջ։ Քննադատության գործը չի հայհոյել։ Չարենցի այդ ինքնազգացումը անխուսափելի էր նրա, Չարենցի համար։ Մանր բուրժուազիան հասպաշտ է, նույնիսկ տնտեսապես բայքայվելիս էլ նա դեռ երկար ժամանակ մնում է անհատապաշտ։ Ռուսական պրոլետարական երգիչները իրենց հսր ձգտում էին անցկացնել կուլեկտիվի մեջ, միայն Մայակովսկին էր, որ երգում էր։

Это я
Сердце флагом поднял
Небывалое чудо XX века.
А этому
Я
Маяковский
Свидетель...»⁴⁹.

Այնուհետև նա խոսում է Չարենցի և Մայակովսկու հոգեհարազատության մասին, յուրովի ընդգծելով դրա դասակարգային արմատները. «Ժամանակակից հայ մանր բուրժուազիայի հեղափոխական երգիչը ազդվում է ուսու մանր տնտեսատիրոջ հեղափոխական երգչից»⁵⁰։

Այս համեմատությունն արդեն պարզորոշ բացահայտում է բնադատի դիրքը ոչ միայն Չարենցի, այլև առհասարակ պոեզիայի պրոլետարականության հարցի մասին։

Այսպես Վանանդեցին «հաշիվը փակում է» Չարենցի «առաջին շրջանի», ավելի ճիշտ՝ 1917—1922 թվականների ստեղծագործու-

⁴⁹ «Մարտակոչ», 1925, № 174։

⁵⁰ Նույն տեղում։

թյան հետ, համոզված, որ «պարզ կերպով բնորոշել է նրա երկերի հասարակական համարժեքը» և ապացուցել, որ Պլեխանովից փոխ առած ձևակերպումն այս դեպքում վկայում է Չարենցի մանրբութ- ժուականությունը: Առաջին հոդվածին 11 օր հետո հետևում է Գ. Վանանդեցու երկրորդ հոդվածը (առաջինի շարունակությունը), որտեղ գրախոսը այս ու այն հեղինակություններից բերված մեջ- բերումների նույնպիսի առատությունը բննարկում է Չարենցի նոր երկերը: Նա հոդվածը վերնագրել է «Չարենցի վերջին երկերի մասին»:

Նույնն է մոտեցումը, գրախոսն ինքը հայտարարում է հոդվածի սկզբում.

«Չարենցի վերջին հեղափոխական երկերին պետք է մոտենալ քննադատական նույն ուղղությամբ, այն է՝ այդ երկերի բովան- ղակությունը էսթետիկայի լեզվից վերածել սոցիոլոգիայի լեզվի»⁵¹:

Բայց թեև Չարենցի նոր երկերը («Ստամբուլ», «Երկիր Նախ- րի» և այլն) ավելի բիշ հնարավորություն են տալիս գրողին կապելու «հեղափոխության կողմնակի ուժերի» հետ, այնուամե- նա չնայել, անհնար է դրանց թեման (իսկ թեման Վանանդեցու հա- մար, ինչպես տեսանք, առաջնային է) մանրբութուական հռչակել: Միաժամանակ նա համոզված է (կամ առնվազն ուղում է համոզել), որ իր բանաստեղծական էությունը Չարենցն այստեղ ևս մանրբութ- ժուական է: Նոր երկերի օրինակով այդ բանն ապացուցելու համար նա ստիպված է ստեղծել մի ամբողջ սոցիոլոգիական սխտեմ՝ դրա համար օգտագործելով, նույնիսկ, Պլեխանովի՝ բոլորովին այլ մտքերի համակազմում և բոլորովին այլ նպատակով ձևակեր- պած ֆորմուլան:

«Ամենապոեմից», — գրում է Վանանդեցին, — սկսվում է Չա- րենցի ստեղծագործության եռհեղափոխության պերիոդը: Այժմ մանրբութուական տարրերի երպիշը ձգտում է նախ՝ մեկուսանալ իր հանրային խմբակցությունից, որը նէպի շրջանում նորձց մասնատիրության իրավունքներ է ձեռք բերում և ապա հակասել այդ խմբակցության «հոգեկենցաղին», մղել նրա դեմ պայքար: Պոետը իր սեփական կոլեկտիվի դեմ: Այս պայմաններում գեղար-

⁵¹ «Մարտակոչ», 1925, № 183:

վկայուում առաջանում է այն, ինչ որ Պլեխանովը սովորեցնում է. «Իր կողեկաիվից մեկուուացվող բանաստեղծը դառնում է «բուրմը» այն արվեստի, որը կոչվում է «արվեստը արվեստի համար»⁵²:

Այնուհետև զրախոսն ալլես ուրիշ նպատակ չունի, նա պետք է ապացուցի, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ «սկսվում է բովանդակության կրիզիս», որ «փաստորեն ինքնանպատակ ձևն է Չարենցի վերջին գրվածքների առանցքը»⁵³:

«Ձգտելով կարվել մանրբուրժուական «հոգեկենցաղից», Չարենցը կարողանում է միայն զաղափարապես պայքարել նրա դեմ, բայց նոր «հոգեկենցաղը» ընդգրկելով, նույնիսկ, հոգեբանորեն հին «հոգեկենցաղից» նա չի ազատվում, հին զգացմունքին նա չի հակադրում. նոր զգացմունք, բայց հակադրում է նոր զաղափար, այդ պատճառով նա սրտով գծի այն կողմն է, բանականությանմբ գծի այս կողմը»⁵⁴:

Այսպես, ըստ վանանդեցու սկսվում է Չարենցի երկվությունը, նա իր բանականությանմբ մաքառում է իր զգացմունքի դեմ, իսկ քանի որ հուզականությունը գրախոսն ընդունում է որպես զեղարվեստի հիմնական առանձնահատկությունը, ուստի միանգամայն օրինաչափ է համարում, որ բանականությունը Չարենցի նոր երկերում զրկվելով հուզականությունից, պետք է դառնար շատ դասագրքային, զաղափարը պետք է վերաճեր ֆորմուլին, զրկվեր հիմնականից, ճշմարիտ զեղարվեստի հնարանքներով կոնկրետանալու հնարավորությունից:

«Չարենցի «հոգեկենցաղային» հուզականությունը կամ մնում է հին վերացական—ինտելիգենտական (օր.՝ «Ասպետական»), կամ ձգտելով ազատվել նրանից, չի գրսևորում նոր հուզականություն, ապրելու փոխարեն՝ դատում, քննադատում է («Ռոմանոս անսեր»): Իսկ այդ գրությունը իր հետևանքն է ունենում, այն, որ զեղարվեստական երկի բովանդակությունը կմախփանում է և ծանրության կշիռը թեթևում է ձեական նոր պրիոմների կողմը («Կապկաղ թամաշա», «Կոմալմանախ»): Այս բովանդակության կրիզիսն է: Բանաստեղծը չի որոնում ապրումներ, բայց որոնում է ձևեր իր

⁵² Նույն տեղում, (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

⁵³ Նույն տեղում:

⁵⁴ Նույն տեղում (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

ապրումները արտահայտելու համար, բայց արվեստի անկում է
այնտեղ, որտեղ բանաստեղծը իր մի բանի մտքերն է օգտագործում
նոր ձևեր կառուցելու համար»⁵⁵;

Ո՞րն է այս ֆորմալ տրամաբանական սխտեմի էությունը:

Չի կարելի առարկել այն բանի դեմ, որ Չարենցը, գրախոսի
տեքմինով ասած՝ իր «Հոգեկենցաղով» անբախտելի կապ ուներ
անցյալի արվեստի ու անցյալի «Հոգեկենցաղի» հետ: Երեքի դեկ-
լարացիայում և իր մի բանի հոգվածներում Չարենցն իզուր էր
աշխատում ժխտել այդ կապը: Իսկ ժխտել աշխատում էր, քանի
որ դեկլարացիայում և հիշյալ հոգվածներում նա կանգնած էր մո-
տափորապես նույն տեսակետի վրա, ինչ գրախոսը՝ նրա երկերը
քննելիս: Հարցն այստեղ այլ է. հակառակ դեկլարացիային ու իր
մի բանի հոգվածներին, Չարենցն իր ստեղծագործության մեջ
երբեք չժխտեց այդ կապը, ստեղծագործությունն իր ներքին օրենք-
ներն ուներ, որոնք միշտ չէ, որ համընկնում էին պատրաստի
սոցիոլոգիական ֆորմուլին: Մինչդեռ գեղարվեստական ստեղծա-
գործությանը չգրադվող Վանանդեցու համար սոցիոլոգիական
ֆորմուլը միակն էր ու ճշմարիտը: Իսկ այդ ֆորմուլը պնդում էր,
որ բացարձակ դասակարգային է «Հոգեկենցաղը», արվեստը,
նույնիսկ դրա հուշականությունը: Այդ բոլորը սահմանագծից այն
կողմ չէր կարող չլինել բուրժուական (թեկուզ մանրբուրժուական),
ոչստեղծից՝ Չարենցի մանրբուրժուականությունը, այստեղից՝ նրա
երկվությունը, նրա մարառումն ինքն իր դեմ:

Վանանդեցու ամբողջ «կառուցիկ» սխտեմը փշրվում է, երբ նա
խոսում է երիտասարդ պրոլետարիզմի ստեղծագործությունների
մասին: Սրանք, որ կրկնում էին Չարենցի և Մայակովսկու գեղա-
պիտական հնարանները, որ բովանդակության հարցում շատ
ավելի միազիժ էին, պարզունակ, այնուամենայնիվ, Վանանդեցու
համար նոր էին, պրոլետարական: Ինքը՝ Վանանդեցին, երբ դեռ
ոտանավորներ էր գրում, օգտագործում էր նույն կտրտված տո-
ղերը, ինչ-որ քննադատում է՝ նկատի ունենալով «Կապվող թամա-
շա»-ն: Տարբերությունն այն էր լուի, որ Վանանդեցու ոտանավոր-
ներում դրանք երբեմն իսկապես անիմաստ էին:

⁵⁵ «Մարտակոչ», 1925, № 183 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

Վանանդեցին նկատում է արվեստի այսպես կոչված ուտիլիտարիզմի վնասակարությունը, այս հոգվածում նա կրքոտ կերպով մերժում է «ուտիլիտար» կոնստրուկտիվ արվեստը, միայն թե այդ արվեստը նա կապում է մանրբուրժուական ֆուտուրիզմի, նեոֆուտուրիզմի հետ:

Նեոֆուտուրիստ Տրետյակովը մեր Չարենցին համոզել է՝ թե պրոլետարիատին «ուտիլիտար» բան պետք է տալ, այսինքն ֆարսեր: Եվ Չարենցը տալիս էր ֆարս՝ Մարինետտու պրլումների օգտագործումով: «Կոմալմանախում» նորից բաղաբական է, նորից ինչ-որ «ֆարսություն» (նոսկեյի մասին), բայց այստեղ պաշլ, ինչպես փողի հնչյունը, լսում ենք, որ Չարենցը գաղափարապես նորից իդեալականացնում է հանրային սեփականությունը—մի հանգամանք, որ վկայում է ոչ թե Չարենցի պրոլետարական լինելը, այլ մանր բուրժուազիայից կտրվելու և պրոլետարիատի հետ լինելու հակումը»⁵⁶:

Զենք ուզում կրկնել, որ պրոլետարանաստեղծների այն երկերում (իսկ դրանք հսկայական մեծամասնություն էին), որոնցում «նորից բաղաբական է», նույն Վանանդեցին չի նկատում ո՛չ «ուտիլիտարիզմը», ո՛չ իսկ սոսկ ձգտում մանր բուրժուազիայից կտրվելու և պրոլետարիատի հետ լինելու: Այդ երկերը բաղմաթիվ գրախոսություններում (Զարյանի, Ալազանի, Արաքսի, Անուշի. և այլոց ստեղծագործությունների մասին) Վանանդեցին որակում է անվիճելի պրոլետարական:

Հեղափոխության թեմաներով Չարենցի գրած նոր երկերում Վանանդեցու համար այլևս դժվար է գտնել մանրբուրժուական ամբոխավարություն, ավերելու հակում, ավերապաշտություն և ավերերգություն, բայց գրախոսը, հավատարիմ իր կառուցած շրջանակին, այդ երկերը ևս պետք է կապի Չարենցի մանրբուրժուականության հետ: Ի՞նչ է մնում: Մնում է ասել, որ. «Հեղափոխական մանր բուրժուազիան և պրոլետարիատը իրար հետ շփման մի կետ են ունենում—միանում են կապիտալիզմի դեմ մղվող պայքարում: Այս դեպքում մանրբուրժուական բանաստեղծի հեղափո-

⁵⁶ «Մարտակոչ», 1925, № 183:

խակած երկը կարող է անցնել և ընդունվել պրոլետարիատի կողմից ևս»⁵⁷:

Սա ասվում է «Ստամբուլ»-ի կապակցությամբ: Մնում է նաև հնարել փոքր-ինչ դեմագոգիկ մի մեղադրանք: Եթե Չարենցը պրոլետարական գրող լիներ, ապա բացի հեղափոխությունից պետք է երգեր նաև նոր՝ սոցիալիստական շինարարությունը:

«Չարենցը կառչում է հեղափոխության մոտիվին ամեն անգամ, երբ ուզում է մոտ լինել պրոլետարիատին—այդպես են նրա վերջին գրվածքները: Բայց չէ որ քաղաքական կուլից, բուրժուազիայի վերաբերյալ ունեցած ատելությունից բացի պրոլետարիատը կեցության ուրիշ ավելի ընդարձակ ու անհուն ասպարեզներ ունի՝ աշխատանքի, սոցիալիստական շինարարության, նոր համակենցաղի: Պրոլետարական գրականության այդ ընդարձակ հորիզոններին դեռ չի մոտեցել Չարենցի բանաստեղծական «ոգին»⁵⁸:

Եթե բացենք այս պայթեթիկ պարբերության իմաստը, ապա կստացվի կոնկրետ մի բան՝ Չարենցը պրոլետգրող չէ, քանի որ դեռ չի երգել Շիրկանալը, մինչդեռ ուրիշները երգել են: Բայց ուրիշ գրախոսություններում Վանանդեցին չի վարանում նույնչափ մանրբուրժուական հայտարարել ասենք Գուրգեն Մահարուն, որը, ինչպես հայտնի է, երգել է Շիր-կանալն ու «սոցիալիստական շինարարության անհուն ասպարեզները»: Մենք նույնիսկ օրինակ ենք բերել Չարենցի այսպես կոչված բանվորական ոտանավորներից, դա համարել ենք տուրք պրոլետկուլտականությանը և նշել, որ մեր մեջ բերած ոտանավորի ու պրոլետպոետների համանման ոտանավորների տարբերությունը միայն այն է, որ տաղանդավոր բանաստեղծի ոտանավորն իր արվեստով մի փոքր ավելի հաջող է:

Այսպես, Վանանդեցին «հաշիվները մաքրում է» նաև Չարենցի հեղափոխական գրվածքների հետ: Նա համոզված է, որ այս դեպքում ևս Չարենցը մնում է մանրբուրժուական պոետ, որը «Դեռ չի ապրել նոր կոմունիստական կյանքով: Նա ապրում է գլխավորապես քաղաքականությամբ: Այստեղից է նրա կենսափորձի սահմանափակությունն ու նյութերի միակողմանիությունը: Վերջիվերջո

⁵⁷ «Մարտակոչ», 1925, № 183:

⁵⁸ Նույն տեղում:

նոր աշխարհը նրա երկերում բացակայում է, բայց հին բուրժուական գրականությունը նրա գրչի տակ ավելի կենդանի ու վառ կերպով է պատկերանում: Չարենցը գիտե, ապրել, տեսել է այս կյանքը, ահա թե ինչու նա ուժեղ է այնտեղ, որտեղ անցյալ քաղքենիականն է զալիս կամ ներկա բուրժուականը («Երկիր Նաիրի», «Ստամբուլ»): Մի խոսքով՝ նոր պրոլետարական, խորհրդային կենդանի աշխարհը առայժմ չկա նրա երկերում»⁵⁹:

Վերջ: Մնում է ապագայի կանխագուշակությունը: Կգառնա՞ Չարենցը պրոլետարական բանաստեղծ: Այստեղ գրախոսը «մեծ զիջում» է անում բանաստեղծին: Նա համամիտ է Լուսնաշարսիու հետ այն խնդրում, որ «հեղու փոխական մանրբուրժուական նույնիսկ այնպիսի գրողներ, ինչպիսին են Վերհարներ, Գորկին, Ուիտմենը թեպետ մեծ դժվարություններով, կարող են մոտենալ պրոլետարիատին»⁶⁰: Չարենցի նկատմամբ նա այնքան «բարի է», որ հայտարարում է, թե. «Այդ հույսը առավել ևս խոշոր շափերով կարելի է ունենալ և Չարենցի վերաբերյալ»⁶¹: Միայն թե «Դժվար է սեփականացնել նոր իրականության հույզը հին կյանքով լսվ ապրած գրողի համար... Այդ վերագոտտիարակության ռադիկալ միջոցը—հասարակական ավելի ակտիվ աշխատանքն է: Չարենցի պրոլետարականացման միակ հնարավոր ուղին այս է»⁶²:

Առաջին (Պ. Մակիճյանի) և երկրորդ (Հ. Սուրխաթյանի) տեսակետները, որոնք Չարենցի գնահատման խնդրում միայն նրբերանգային տարբերություններ ունեն, աստիճանաբար ձուլվում են: 1925 թվականից միմյանց դեմ մնում են փաստորեն երկու տեսակետ. պրոլետատոցիացիայի, որն արտահայտում են Վանանդեցին, Դաբադյանը, և ատոցիացիայից դուրս գործող քննադատության (Սուրխաթյան, Կարինյան, Ս. Երզնկյան, Սիմ. Հակոբյան, Ա. Զոսանյան և ուրիշներ): Սուրխաթյանը, օրինակ, չի վարանում տեղն ու տեղը հանդես գալ մի հոգվածով Վանանդեցու դեմ: Վանանդեցու հոգվածները տպագրած «Մարտակոչ» թերթը մի ծա-

⁵⁹ «Մարտակոչ», 1925, № 183 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

⁶⁰ Նույն տեղում:

⁶¹ Նույն տեղում:

⁶² Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

նոթութիւնն է տվել, որտեղ հայտնում է, թե խմբագրութիւնը համաձայն չէ գրախոսի «մի քանի տեսակետների հետ» և դրանց մասին կարտահայտվի առանձին: Այնուհետև թերթը խմբագրական հոդված չի տպագրել, դրա փոխարեն հնարավորութիւն տալով արտահայտվելու Հ. Սուրխաթյանին, որի գրավոր ելույթների մասին թափանցիկ ակնարկներ կան Վանանդեցու հոդվածներում: Սուրխաթյանի հոդվածը վերնագրված է «Դեռ պետք է կրծել գիտութեան գրանիտը»⁶³: Դա բանավեճային հոդված է և որպէս այդպիսին ավելի շատ նպատակ ունի ապացուցելու հակառակորդի սխալը, քան բնութագրելու (և, առավել ևս, մանրամասնորեն բննարկելու) բանաստեղծի վաստակը: Սակայն, այնուամենայնիւ, Վանանդեցու դեմ ասված բավականաչափ սուր խոսքերի արանքում, Սուրխաթյանը պաշտպանում է մի տեսակետ, որ նա զարգացնում էր տարիներ շարունակ: Այժմ մեզ համար հետաքրքոր է հարցի այս կողմը և ոչ, ասենք, Սուրխաթյանի նկատողութիւնները Վանանդեցու գրաքննադատական մեթոդի մասին: Նկատողութիւններ, սակայն, ոչոք յուրօրինակ ձևով ընդգծում են երկու քննադատների տարբեր մոտեցումները ոչ միայն Չարենցի, այլև առհասարակ գրականութեան հարցերին: Սուրխաթյանը տեսնում է Չարենցի սայթաքումները, այն բոլորը, ինչ ասեղծել ու ստեղծում է բանաստեղծը Սուրխաթյանի համար զուտ պրոլետարականութեան չափանիշ չէ, բայց, միաժամանակ, նա այլևս յուրօրինակ համոզմունք ունի պրոլետարականութեան մասին: Բանն ամենևին էլ այն չէ, որ նա հանդուրժում է բանաստեղծի շեղումները, այլ այն, որ չժխտելով ասոցիացիայի գրողների պրոլետարականութիւնը, նա ապացուցում է, որ զարգացման պրոցեսում նույնն են եղել նրանց և Չարենցի ելեէջները ու դրանց պատմական արմատները օբյեկտիւ էն՝ կապված Հայաստանի իրավիճակի հետ՝ հեղափոխութեան ու եռհեղափոխական շրջանում: Իսահակյանի հարցում Սուրխաթյանը նույն Վանանդեցուց փոխ է առնում միամիտ սոցիալոգիզմը, թեև հակառակը պնդելու համար: Հակադրվելով ընդդիմախոսին, որը Իսահակյանի արվեստի մանրբուրժուականութիւնն ու, հետևաբար, հակասականութիւնն ապացուցելու նպատակով համեմատում է «Աբու-Լալա-Մահարի» և «Մասմա Մհեր» պոեմ-

⁶³ «Մարտիրոս», 1925, № 219:

ները՝ առաջինում տեսնելով մանրբուրժուական անհատապաշտություն, երկրորդում՝ «դարձ» ու «շեղում» դրանից, հեղափոխության ազդեցությամբ, Սուրխաթյանը շխորանալով երկերի իսկական իմաստով սոցիալական (էլ չենք ասում՝ գեղարվեստական) արժեքի մեջ, երկուսն էլ հավասարապես համարում է անհատապաշտական:

«Ընկեր Վանանդեցուն թվում է, թե առաջինը անհատապաշտական գրվածք է, երկրորդը կոլեկտիվիստական: Եթե նա ձեռնսահաս լիներ մարքսիստական վերլուծության ենթարկելու իր առաջադրած համեմատությունը, կտեսներ, որ Ավ. Իսահակյանի երկու գրվածքն էլ անհատապաշտական են: Սասմա Մհերը իսկի էլ այն համոզմունքը չունի, թե ռամիկը մասսայական կոլեկտիվ ուժերով պիտի ազատագրվի իր դրությունից: Ընդհակառակը, նա սպասում է, թե երբ կհրավիրեն նրան՝ ազատագրման գործը սկսել-ավարտելու համար: Անհատապաշտությունը նույնքան ցայտուն է Սասմա Մհերի մեջ, որքան և Աբու-Լալա Մահարիի»⁶⁴:

Այս կապակցությամբ Սուրխաթյանը Վանանդեցուն մեղադրում է «օրթոդոքս» մարքսիզմի մեջ, շնկատելով, որ իր մոտեցումը նույնքան «օրթոդոքս» է, բանի որ ինքը ևս նկատի ունի ոչ երկեշի հունանիստական խորքը, այլ արտաքին հանդամանքները, որոնք «Սասմա Մհեր» երկում, նույնիսկ, ոչ հեղինակի դիտավորությունից, այլ ժողովրդական բնօրինակից են գալիս:

Հիրավի, ի՞նչ է ստացվում: Նույն ֆորմալ տրամաբանությամբ Սուրխաթյանն «ապացուցում» է, որ Իսահակյանը՝ աշխարհայացքային ոչ մի փոփոխություն չի ունեցել «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմից մինչև «Սասմա Մհերը», որ նա չի տարել ոչ մի տատանում (մի հանգամանք, որ այնքան կարևոր էր թվում Վանանդեցուն՝ Չարենցի «տատանումները» բացատրելու համար), բայց միաժամանակ այդ «ապացույցը» փաստորեն ժխտում է Իսահակյանի արվեստը (մի բան, որ, իհարկե, դեմ էր Սուրխաթյանի ցանկությանը), այլև կտրում Չարենցին իր մեկ նախորդից, երկու բանաստեղծներին դնելով քանոնով դժված սահմանագծի հակառակ կողմերում:

⁶⁴ «Մարտակոչ», 1925, № 219 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

Սուրխաթյանն այլ է համարում Տերյանին, նա Տերյանի վիճակը նույնացնում է «մեր օրերի երիտասարդ գրողների մեծամասնության, նույնիսկ, այսօրվա պրոլետգրողներից շատերի» վիճակի հետ. «որոնք այս կամ այն չափով կապված են եղել երեկվա» իրականությանը: Այսինքն, նա, ինչպես և ուրիշ գրաքննադատներ, Տերյանին դիտում է որպես լինելիության պրոցեսում վախճանված պրոլետուդետ: Այս ճանապարհով նա ցանկանում է «արդարացնել» Չարենցի կապը Տերյանի հետ, բայց և միաժամանակ հաստատել Չարենցի պրոլետարականությունը: Սուրխաթյանն այս հոգվածում չի խոսում արվեստի պրոլետարականության հարցի չափանիշների մասին, բայց եթե նախորդ հոգվածում Չարենցի ստեղծագործության մեջ տեսնում էր «ապագա պրոլետարական արվեստի տարրերը», ապա այստեղ ենթատեքստում նկատի ունի պրոլետարականության ոչ ուտիլիտար այն տեսակետը, որի վրա, չնայած տերմինի դեմ թույլ տված հարձակումներին, այնուամենայնիվ կանգնած էր ասոցիացիան և նրա ներկայացուցիչ Վանանդեցին: Այդ է պատճառը, որ Սուրխաթյանը պրոլետարականության կոչումից չի զրկում ասոցիացիայի գրողներին, այդ թվում՝ իրեն՝ Գ. Վանանդեցուն:

«Իր ոչ-մարքսիստական, «նապաստովյան» մեթոդի գործադրությամբ ընկ. Վանանդեցին կաշվից դուրս է գալիս անսպասելի ասպնդուցելու, որ Չարենցը իր բոլոր գրվածքներով մանրբուրժուական գրող է: Մի շնորհ է անում միայն, ընդունում է, որ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը արմատական բեկում է առաջ բերել Չարենցի մեջ, բայց այն էլ մանրբուրժուական բեկում: Հետաքրքրական է Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը նույն տեսակ հեղաշրջում առաջ չի՞ բերել ընկ. Գ. Վանանդեցու և այսօրվա մեր մի շարք պրոլետգրողների մեջ: Այդ ինչպե՞ս է լինում, որ բոլորի մեջ բացառություն կազմողը միայն Չարենցն է... Չարենցի պատահական սայթաքումներն են նման եղրակացության պատճառները, այդ դեպքում ինչպե՞ս որակել Գ. Վանանդեցու սայթաքումները իր գրախոսական հոգվածների մեջ: Եթե դրանք ոչ կոմունիստական են, հակամարքսիստական, ապա ուրեմն Գ. Վանանդեցին մանրբուրժուական գրող է: Եղա՞վ: Ըստ երևույթին, ոչ»⁶⁵:

⁶⁵ «Մարտակոչ», 1925, № 219 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

Այս հոգւածում Սուրխաթյանին օտար է բանաստեղծի ստեղծագործութեան «հասարակական համարժեքը» բնութագրելու համար բանականութիւնն ու զգացմունքայնութիւնը միմյանցից անջատելու վանանդեցու մեթոդը: Դրա համար էլ նա ընդհանուր առմամբ ընդունելով գեղարվեստական երկի սոցիոլոգիական տենդենցիոզութիւնը, ամեն երկի ամեն մի թերութիւն, բանաստեղծի յուրաքանչյուր սայթաքում, յուրաքանչյուր շեղում «ուղիղ դժված ճանապարհից»։ չի բացատրում նրա դաստակարգային պատկանելութեամբ: Առավել ևս՝ նրա ենթագիտակցութեան մեջ իբր բուն դրած դաստակարգային օգուտի ֆալստորներով: Նա, ընդհակառակը, արվեստի հարցերին մոտենում է երկի ընդհանուր սոցիալական ու գեղագիտական արժեքի տեսակետից, ընդ որում, նրա համար այս չափանիշը հավասարապես ընդունելի է ոչ միայն Չարենցի, այլև ասոցիացիայի գրողների ստեղծագործութիւնը գնահատելիս:

«Մնում է, ուրեմն, վերցնել Չարենցի (նույն և Գ. Վանանդեցու) ընդգրկած կոմունիստական դավանանքի ընդհանուր դիժը: Վերցնել այդ ընդհանուրը և դրանով բնորոշել բանաստեղծին, միաժամանակ ցույց տալով շեղումները, որպէս ուղղելի գրական բացլեր»⁶⁶:

Այս միամիտ թվացող «ընդհանուրը» Սուրխաթյանին նախաւորութիւն է տալիս, ի վերջո, ավելի ճիշտ գնահատել առանձին երկերը՝ «Ամբոխները խելագարվածը», «Ամենապոեմը» և այլն:

Օրինակ, «Ամբոխները խելագարված» պոեմում նա չի որոնում մասսաների հեղափոխական պոռթկման մանրբուրժուական տարերայնութիւն, չի ընդգծում այն, զրա փոխարեն նրա համար կարեւորը գեղարվեստական արտացոլման օբյեկտի փաստական ճշմարտացիութիւնն է: Դա չի նշանակում, թե Սուրխաթյանն ավելի վատ գիտէ քաղաքատնտեսութիւնն ու հեղափոխութեան մարքսիստական ուսմունքի այբուբենը: Նա էլ Վանանդեցու նման հեղափոխութեան շարժիչ ուժերի մեջ տեսնում է մանրբուրժուական (մեղանում հատկապես գյուղացիական) խավերին, դիտե նաև նրանց քաղաքական երերուն վիճակը: Բայց նա այդ նույն խավերին չի դիտում որպէս ներդասային անփոփոխ մտահայացք և դրա հետեանքով՝

⁶⁶ «Մարտակոչ», 1925 № 219 (ընդգծումները հեղինակին են—Խ. Գ.):

երերուն բաղաբական դիրք ունեցող մասսա: Հեղափոխությունը համարելով ինչպես անհատի, այնպես նաև հասարակական ահաբեկչական խավերի կյանքում տեղի ունեցող բարդ հոգեբանական պրոցեսների հզոր ազդակ, նա վանանդեհուն, փաստորեն, մեղադրում է զոգմատիզմի մեջ:

«Նրան թվում է,—գրում է Սուրխաթյանը,—թե պատմության մեջ ղեռն չտեսնված պրոլետարական հեղափոխությունը մի ֆեզիկական հասարակ իր է, որը կարող է առանց խոր ցնցումների, ալեկոծումների, առանց հուզումնալից ապրումների, արհեստական կերպով տեղափոխվել մասսաների մեջ»⁶⁷:

Հոգեբանական շարժումը, մասսաների գիտակցության անընդհատ զարգացումը, որ նույնն է թե խիական իմաստով հեղափոխականացումը, Սուրխաթյանը համարում է հեղափոխության ղեկավար դասակարգի՝ պրոլետարիատի, ամենակարևոր գործն ու ուժի արտահայտությունը:

«Հոկտեմբերյան հեղափոխության ղեկավար դասակարգի ուժը հենց նրանումն էր, որ գերագույն ջանքեր գործ դրեց խորացնելու ցնցումը, ալեկոծումը մասսաների, տարերային շարժման մեջ դրեց նրանց, ապա նույնպիսի ջանքերով կազմակերպեց, երկաթե դիպիպլինի ենթարկեց նրանց: Բայց դա արհեստական կերպով, միանգամից չեղավ: Կուսակցության հզոր շարքերը, Կարմիր Բանակը, խորհրդային իրավակարգը հաստատվեց, կազմակերպվեց դաժան պայքարների բովում»⁶⁸:

Այս դիրքերից մոտենալով Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմին, Սուրխաթյանը առաջին հերթին արժեքավորում է հենց իր նշած «ընդհանուրը»: Հեղափոխական պայքարում «արշուն թափողը» հենց բանվոր և գյուղացիական մասսան է: Սա է ղեկարվեստական երկի արտացոլման օբյեկտը, Չարենցը այլ տեսակետով հեղափոխությունն արտացոլել չէր կարող, քան էր իրականության թելադրած տեսակետը:

«Չարենցն զգացել է այդ ոգևորված մասսաների մրրկային շունչը, աեսել է շարժման տարերայնությունը և իր «Ամբոխների»

⁶⁷ «Մարտակոչ», 1925, № 219:

⁶⁸ Նույն տեղում:

մեջ էպիկական եղանակով մաքմնացրել է այդ ամենը, այսինքն Հոկտեմբերի պատմական փառավոր շրջաններից մեկը»⁶⁹:

Կարճ ասած, այստեղ Սուրխավյանը հլնում է ոչ մարքսիզմի տառից, այլ զեղարվեստի մեջ օբյեկտիվ ունակականության արտացոլման՝ ունակատական արվեստի մեթոդից, որ ստեղծագործական լայն հնարավորություններ է տալիս: Այս բանն ավելի ակնառու է դառնում, երբ նա բանակոխվել է մղում «Ամենապոեմ»-ի առիթով:

«Գ. Վանանդեցուն դուր չի գալիս,—ներքին դառնությամբ գրում է նա,—որ Չարենցը իր պոեմում հիշում է նաև իմպերիալիստական պատերազմի զոհերին, գաղթականներին, վանեցուն, չեչուն, այլև երեանյան համբալին, վարժապետ Սողոմոն և այլն»⁷⁰:

Մինչդեռ ինքը, որ այնքան կարևորություն է տալիս պատմական օբյեկտի ճշմարտացի արտացոլմանը, դա համարում է Չարենցի ստեղծագործական նվաճումը: Այստեղ նա զարգացնելով միտքը, անցնում է նաև ստեղծագործության գնահատման երկրորդ կարևոր չափանիշին՝ գրողի աշխարհայացքային հիմնական մոտեցման հղանակին:

«Չարենցի «Ամենապոեմում» պատկերված անցքերը (Հալատանում, թե դուրսը) իրակա՞ն էին, թե ոչ, և այն տեսակետը, որով մոտեցել է բանաստեղծը այդ անցքերին, պրոլետարական հեղափոխության մտքին համապատասխա՞ն էր, թե ոչ: Եթե այլ կերպ պատկերացներ՝ հեղափոխական գրական տեսակետից դա կլանքի ճանաչողություն՝ կլիներ, թե՞ արհամարհանք դեպի իրական կյանքը: Այս հարցը, իհարկե, իսկի էլ չի հետաքրքրում հոգվածագրին»⁷¹:

Ահա միամիտ թվացող «ընդհանուրը», երբ գրաքննագատը մասնավորում է հարցը կոնկրետ գրական երկերը բնակիս: Բայց սա մեթոդոլոգիական միանգամայն ճիշտ մոտեցում է ոչ միայն Չարենցի, այլև առհասարակ յուրաքանչյուր գրողի ստեղծագործության գնահատման: Այս մոտեցումն է հնարավորություն տալիս

⁶⁹ Նույն տեղում (ընդգծումները հեղինակինն են—Ս. Գ.):

⁷⁰ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Ս. Գ.):

⁷¹ Նույն տեղում. (ընդգծումը մերն է—Ս. Գ.):

քննադատին, առաջիններից մեկը Չարենցին (այդ տարիներին) տալու բիշ թև շատ ամբողջական գնահատական.

«Չարենցը Հոկտեմբերյան հեղափոխության այն խոշոր երգիչներից է (իր մի բանի սայթաքումները միանգամայն ուղղելի համարելով), որի գործերը ժխտողը ամենից առաջ պետք է «շնորհք ունենա» մեծ հեղափոխությունն ու պրոլետարական դասակարգին հատուկ «հեղափոխական պաթոսը» ժխտելու»⁷²:

Քսանական իվականների դրաքննադատության մեջ ծավալված այս կարևոր բանավեճի նպատակն ու շարժառիթը, սակայն, Չարենցին ընդունելու կամ մերժելու հարցը չէր, մի բան, որ հասկանում էին նաև բանավիճող կողմերը: Չարենցը, պարզապես, ամենախոշոր գրական երևույթն էր և նրա հարցի շուրջը կատարվող մասնավորումները գրա-բաղաբական սկզբունքների պայքարի բնույթ էին կրում: Այս բանն ավելի է ընդգծվում, երբ համադրում ենք «Երկիր Նաիրի» վեպի տարբեր գնահատականները:

«Երկիր Նաիրին»,—գրում է «Մուրճ»-ի գրախոսը,—մի վիպանման պոեմ է, որ կարելի է գրել տրամվայի մեջ կամ «Կաֆե Նաիրի»-ում նարդի խաղալիս: Անշափ ձգձգված է, կրկնություններով լի: Թեև գրված է Ա. Բելու և Դոգուլի նմանությամբ ու նրանց անմիջական ազդեցության տակ, բայց... դժբախտաբար նրանց երգիծանքն ու խորաթափանցությունը, նրանց գունագեղությունն ու թափը չունի»⁷³:

Առաջին գնահատումների մեջ սա «ամենաանմեղն է»: Թվում է, խոսքն այստեղ վերաբերում է սոսկ երկի ձևական առանձնահատկություններին, որոնք կարող են դուր գալ կամ, ընդհակառակը, դուր չգալ քննադատին: Սակայն առաջին տողերի հումորական, արհամարհական երանգը, ինչպես և Ա. Բելու անվան հիշատակումը, համենայն դեպս մի բան հուշում են նաև քննադատի վերաբերմունքի մասին երկի բովանդակության նկատմամբ: Ո՞րն է այդ վերաբերմունքը: «Մուրճն» այստեղ ավելին չի ասում, բանի որ նախորդ համարում բավական հանգամանալից ձևակերպել է իր տեսակետը՝

⁷² «Մարտակոչ», 1925, № 219:

⁷³ «Մուրճ», 1923, № 5, էջ 36, ստորագրված է Մեֆիստ:

նուշինսկ շտպասելով վեպի ամբողջական տպագրությանը («Նորք» ամսագրում)։ Այստեղ տպագրված է Ա. Նորեկի գրախոսությունը «Նորքի»-ի առաջին համարում տպագրված նյութերի մասին, այդ թվում նաև վեպի առաջին մասի։

«Չարենցն այստեղ տպագրել է յուր նոր աշխատության առաջին մասը,—կարդում ենք գրախոսության մեջ,—որին նա համարել է «պոեմանման վեպ», սակայն այս հորջորջումը վեպի առաջին մասում չի արդարացված և հենց այդ պատճառով լրիվ կարծիք հայտնել այս գործի մասին դժվար է, քանի որ գործը չի ավարտված»⁷⁴։

Եվ, այնուամենայնիվ, ամսագիրն իր գրախոսի բերանով փաստորեն հայտնում է իր «լրիվ կարծիքն այս գործի մասին»։

«Առաջին մասի բովանդակությունը կաղմում է հայ մեղանական քաղաքի հաջող նկարագրությունը։ Նյութը չափազանց հին, անժամանակակից»⁷⁵։

Ինչպես տեսնում ենք, բավական կտրուկ հայտարարություն է, թեև մի քանի տող հետո հենց ինքը՝ գրախոսը, նկատում է, որ Չարենցի նկարագրած քաղքենիության վերապրուկները կան, դեռևս երկար ժամանակ դրանց դեմ պայքարելու է նոր հասարակարգը։

«Էսպես այս թեման կենցաղական նշանակություն ունի և պատկերացնում է հայ քաղքենիական միջավայրը,—շարունակում է գրախոսը,—հատկապես առևտրական, շարչիական և կիսախնտելիզնտական թերուս խավերը»⁷⁶։

«Ինչ արժեք ունեն Չարենցի նաիրյան այդ տիպերը...Գրական-նովյունն այժմ ընդգրկել է մասսաներին, անհատներն ու անհատական կենցաղն ու մտորումները շին դրադեցնում մեզ արդի հասարակական կյանքում ու տեղ շունեն գրականության մեջ, դոնե այն գրականագետների համար, որոնց գրական credo-ի հիմքում տեղ ունի աշխատող ու ստեղծագործող մասսան, իսկ Չարենցը յուր այս նյութով իջնում է յուր հարադատ բնագավառից և մի անգամ արդեն պատահամար, թե որոշ ազդեցություններ հետևան-

⁷⁴ «Մուրճ», 1923, № 4, էջ 31։

⁷⁵ Նույն տեղում։

⁷⁶ Նույն տեղում։

քով կատարած սայթաքումը այս երկով մի այլ կողմից հաս-
տատում»⁷⁷։

«Մուրճ»-ի այս ընդհանուր ձևակերպման մեջ սխալ կլինե-
ր սոսկ Լեւրսմբադային պայքարից ծնված աշառու վերաբերմունք
որոնելը, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ գրախոսության
հեղինակը Ա. Մելիքյանն է (Ա. Նորեկ), ժամանակի սկզբունքային
և ազնիվ գրականագետներից մեկը։ Մնու՞ է դարձյալ մոտեցման
հարցը։ Նորեկը նկատում է Չարենցի երկի ամենադյուրամարս
կողմը՝ կենցաղի և գրական կերպարների ներքնաշխարհի ռեալիս-
տորեն ճշմարիտ նկարագրությունը։ Բայց Չարենցի երկը սոսկ
անցյալի տիպերի ու անցյալ կյանքի ցուցափեղկ չէ, և խոսել այդ
ցուցափեղկի մասին, նշանակում է փաստորեն դեռևս չգնահատել
«Երկիր Նաիրին», չբացել նրա գաղափարական խորքը։ Մյուս կող-
մից, այստեղ դարձյալ մենք բախվում ենք գեղարվեստական գրա-
կանության արտացոլման օբյեկտի պրոբլեմին։ Գրախոսի համար
այդ հարցը միանգամայն հստակահալի է։ Նոր ժամանակների
պրոլետարական գրականության մեջ նա (իհարկե, ամենևին էլ ոչ
սուղինը) մերժում է անհատի տիպականությունը։ Կոլեկտիվը և
դրա, Վանանդեցու խոսքով ասած՝ «ընդհանրական հոգեկենցաղը»
նա համարում է գրականության արտացոլման միակ օբյեկտը։

Հասկանալի է, որ այսպիսի գնահատականը չէր կարող բա-
վարարել ո՛չ Չարենցի համախոհներին և ո՛չ էլ նրա ընդդիմախոս-
ներին։ Արվեստի սոցիոլոգիայի պաշտամունքի այդ տարիներին
չէր կարելի բավարարվել երկի միայն հեշտ նկատվող առանձնա-
հատկությունների արձանագրությամբ։ Շուտով բոլորը նկատեցին
վեպի գաղափարական միջուկը, այլ բան է, թե տարբեր խմբակ-
ցությունները տարբեր դասակարգային-քաղաքական երանգներ
տեսան դրա մեջ։

Ինչպես յուրաքանչյուր գրական երկի քննության ժամանակ,
այս դեպքում ևս հարցին մոտեցան առաջին «սրբազան» նախա-
պայմանով՝ ո՞ր դասակարգի ներկայացուցիչն է գրողը՝ դատելով
նրա արտացոլման օբյեկտից, նրա կերպարներից ու նրա վերաբեր-
մունքից այդ կերպարների և արտացոլման օբյեկտի նկատմամբ։

⁷⁷ Նույն տեղում։

Այստեղ համեմատաբար հեշտ էր արտացոլման օբյեկտի ու կերպարների ճանաչողությունը: Նաիրյան քաղաքը, որը սիմվոլն էր ողջ նախահեղափոխական Հայաստանի, ինչպես և վեպի կերպարները գրեթե առանց բացառության մանրրոշմունակի էին ժամանակի բոլոր գրաքննադատների աչքում: Այս բանում լուեյայն համաձայնության գալով, քննադատները աշխատում էին վերծանել արվեստի մեջ ամենախրթինը՝ հեղինակի վերաբերմունքը, այլ խոսքով՝ նրա սոցիոլոգիան, աշխարհայացքը: Այստեղ է, որ տարակարծությունները հենում էին միմյաց դեմ ու դրա պատճառը ոչ հեղինակի, այլ գրաքննադատության տարբեր թևերի սոցիոլոգիական հակահեռանքներն էին:

Չարենցի վեպը երգիծական-սատիրական երկ էր և որպես այդպիսին կերպավորման ռեալիստական արվեստի մեջ անգամ պետք է ունենար առանձնահատուկ բնույթ՝ սատիրական հնարանները պետք է բնութագրեին նրա հիմնական ուղղվածությունը: Ու՛մ է ծաղրում Չարենցը: Արդյո՞ք բոլորին ու ամեն ինչ, և եթե այդպես է, ապա ու՛մ և ինչպիսի՞ հասարակական կենցաղ կուղեր նա տեսնել իր խարաղանած կերպարների ու մերժած հասարակական կենցաղի փոխարեն: Ահա հիմնականը, որ ինչպիսի մեկնաբանություն էլ ստանար, հենում էր ժամանակի հուզող հարցերի յուրաքանչյուր:

Մյուս կողմից, Չարենցի համար Երկիր Նաիրին «ուղեղային մորմոր» էր, «սրտի հիվանդություն» ու միաժամանակ «նվիրական, սիրելի մի մեռել», որի թաղման թափորի ամենավշտաբեկ մասնակիցն էր հեղինակը: Վեպում անողոր ծաղրին միախառնվում էր մի անբացատրելի թախիծ, որ տողամիջում չէին կարող չնկատել գրաքննադատները, որը շփոթության մեջ էր զրոյում նրանցից շատերին, երբ չափանիշ էր դառնում երկին ներկայացվող միադիժ տեղեկացիությունների պահանջը: Եվ ստացվում էր այնպես, որ Չարենցի «բարեկամները» ընդգծում էին նրա սատիրական խարաղանը, վիպից մեջ բերած ուղածո քաղվածքով ասպացուցում նրա պրոլետարական ատելությունը հնի, բուրժուականի, մանրբուրժուականի նկատմամբ, իսկ նրա «հակառակորդները»⁷⁸, նույն երկից կտրած

⁷⁸ Չարենցի «բարեկամները» և «հակառակորդները» մեր ձևակերպումը Հեյնեք այն փոխ ենք առել Ա. Կարինյանից:

քաղվածքներով ընդգծում էին նրա թախիծը հնի, բուրժուականի, մանրբուրժուականի կործանման համար: Այստեղից՝ մի դեպքում Չարենցը դիտվում է որպես մեկը անցյալի գերեզմանափորներից, մյուս դեպքում մեկին այն հուղարկավորներից, որ ստիպված է թաղել հարազատին, քանի որ «թաղել է հարկավոր բոլոր մեռելներին»:

Մինչդեռ բանն ամենեկին էլ մեջ բերվող քաղվածքների երեւոյթական հակասութունը չէր: Ժամանակի գրաքննադատութունը ի վերջո չկարողացավ սպառիչ գնահատական տալ վեպի հիմնական հարցին, թեև հեղինակն այդ հարցը շոշափում է անգամ ամենաանկարևոր թվացող մանրամասների մեջ: Ի՞նչ էր Երկիր Նաիրին Չարենցի համար, արդյո՞ւ հեղինակն ինքը «սովորակաւ նաիրցին էր», որ պատմում էր իր հարազատների ու նրանց մեծագույն ողբերգութեան մասին (ինչպես գրվել է գրաքննադատական շատ հոգվածներում), թե ընդհակառակը՝ պրոլետարական գրականութեան ներկայացուցիչը, որ կործանվածը գեղարվեստի մեջ կործանելու նպատակ է հետապնդում իր անողորմ ծաղրով: Երկու ալս բեկոյին կարծիքներն էլ չէին կարող պատասխանել հարցին, որովհետև Չարենցի համար իսկապես էար երկու երկիր Նաիրի և այն էլ ոչ մանրբուրժուական ու պրոլետարական, նրա համար երկիր Նաիրի հասկացողութունը ուներ իր նեղ ու լայն շրջանակները, և ամբողջ բարդութունն այն էր, որ վեպում նա ելնում էր և՛ նեղ, և՛ լայն շրջանակներից:

Չարենցի համար երկիր Նաիրին առաջին հերթին նշանակում էր Հայաստան, մի երկիր, որտեղ ապրում էր գրողի հարազատ ազգը: Սա հասկացողութեան լայն շրջանակն էր: Բայց երկիր Նաիրին միաժամանակ վերացական մի գաղափար էր, հարյուրավոր անգամներ լրված աղղայնական կուսակցութունների անիրադարձի, իսկ երբեմն նաև շահագրգիռական ծրագրերում: Առաջինը՝ Երկիր Նաիրի—Հայաստանը, հայ ազգն ու հայ ժողովուրդը, նվիրական էր Չարենցի համար, սրբազան էր նրա դառն անցյալն ու ճակատագիրը, որ տրորվել էր պատմութեան խառնուրդներում: Սա Չարենցի տողամեջ նկատվող տխրութեան հիմնական աղբյուրն էր: Ազգի, ժողովրդի ազատութեան, փրկութեան գաղափարը փայփայում էր ինքը՝ Չարենցը և այդ գաղափարը վերացական ձևով շատ

հաճախ էր համընկնում կենտրոնական հերոսի՝ Մաղուլի Համոյի, հայտարարությանը: Ահա, բոլոր այն ղեպքերում, երբ խոսքը վերաբերում է գաղափարի ընդհանրական արտահայտությանը, Չարենցը չի կարող ելնել անխառն սատիրական դատանության դիրքերից, նա չի կարող ծաղրել սեփական ժողովրդի փրկության գաղափարը: Եվ քանի դեռ այդ գաղափարը, թեկուզ ամենակերպարանափոխ վիճակով, թեկուզ դրան հասնելու միանգամայն մերժելի ծրագրով կրում է Մաղուլի Համոն, Չարենցը նրա մեջ պիտի տեսներ ոչ միայն դաշնակցության գործիչին, այլև սրտի մի անկյունում իր սեփական փալփալած գաղափարի, սխալանքի մեջ ընկած կրողը:

Սոսկ բախտախնդի՞ր է արդյոք Մաղուլի Համոն: Նրա մոլթ «հեղափոխական» ու, առավել ևս, առևտրական գործունեության ակնարկից ընթերցողը գիտե, որ մաքուր չեն նրա ձեռքերը: Բայց այդ նույն Համոն նաև ղժբախտ է, ղժբախտ է հասարակայնորեն, իր ծրագրով, փրկության իր, նախրյան, անիրագործելի պլաններով, ղժբախտ է անգամ կենցաղում, մանավանդ այն տեսարանում, երբ տեսնում է կյանքի լծակցին՝ կնոջը, ուսս սպայի հետ ու տեղնուտեղը մտովին շարագրում նախրյան փրկության իր դեղնավարդագույն ծրագիրը: Սոսկ բախտախնդի՞ր է արդյոք այդ մարդը, որը կարող էր բոլորի նման փախչել կործանվող քաղաքից, բայց իր հույսերի կործանումը տեսնելով մնում է՝ կախվելու: Սրանք նուրբ «հակասություններ» են, որ կարող էին տարակուսանքի մեջ դրել շատ գրաքննադատների: Բայց մի՞թե իսկապես հակասություններ են սրանք: Չարենցը խարաղանում է ազդի փրկության՝ Համոյի ծրագիրը, որով, որքան էլ «կենտրոնի» ներկայացուցիչ, Համոն մոլորության մեջ է դրել նաև ինքն իրեն: Չարենցի նպատակը ոչ թե իր ժողովրդի փրկության գաղափարի ծաղրն է և ոչ էլ նա սոսկ նպատակ ունի ծաղրելու այդ գաղափարին հասնելու համար սխալ ծրագիր ընտրած մարդուն, այլ, առավելապես, վերջինիս ընտրած ճանապարհը, նրա՝ իր անձի համար էլ կոլծանարար ծրագիրը:

Չարենցի իդեալը չեն նաև, այսպես կոչված, դրական պերսոնաժները՝ օրիորդ Սաթոն, Գրաստամատյանը: Չարենցը մանրամասն չի շարագրում սրանց ծրագիրը, թեև սրանք համաձայն չեն Համոյի ծրագրին: Սրանք դատարկ շատախոսներ են, և այս դեպքում հեղինակը համաձայն չէ ոչ թե սրանց թեթև կերպով ակնարկ-

ված ծրագրին, որը նրանք փոխ են առել ամենաանարատ աղ-
բյուրներին, այլ վեհ նպատակների անարժան կրողներին: Այստեղ
հակառակն է, ծաղրի սրերն ուղղված են մարդկանց դեմ:

Այսպիսին է վեպի կերպարների գեղադիտությունը, որ հարկա-
վոր էր բացել երկի սոցիոլոգիական խորքը հասկանալու համար:
Քսանական թվականների գրաքննադատությունը այս բարդ հարցի
ստույգ ու խորաթափանց մեկնաբանությունը չկարողացավ տալ, և
դա ոչ միայն (և ոչ այնքան) կարող ուժերի պակասի հետևանքով,
որքան աղգային հարցի միակողմանի, դոգմատիկ ընկալման, որը
այս կամ այն շափով հատուկ էր թե՛ պրոլետկուլտի գրաքննադա-
տությունը, թե՛ հակառակ թեկն:

Ի՞նչ էին գրում Չարենցի «բարեկամները», այն գրականագետ-
ները, որոնք վեպում տեսնում էին սոսկ «հրապարակախոսություն»,
պրոլետարական դիրքերից:

1925 թվականին «խորհրդային Հայաստան» թերթում տպա-
գրվեց Ա. Կարինյանի «Նորագույն հայ գրագետներ» ընդհանուր
խորագիրը կրող հոդվածը, որի առաջին և երկրորդ բաժինները
նվիրված էին Չարենցի ստեղծագործությանը, առաջինը՝ «Երկիր
Նաիրի» վեպին: Այստեղ արձանագրելով վեպի հրատարակույթու-
նից հետո գրական քննադատության մեջ եղած երբեմն իրարա-
մերժ նկատումները, հայտարարելով՝ «հակառակորդներ և թշնա-
միներ շատ ունի Չարենցը», հենց սկզբից Կարինյանը կուրս
է վերցնում պաշտպանելու նրան թշնամիներից (Վ. Ահարոնյան,
Օշական, Ա. Գյուլխանդանյան) և հակառակորդներից (Գ. Վանանդե-
ցի, Գ. Հայկունի, Ա. Վշտունի): Այդ պաշտպանությունը նշանա-
կում էր առաջին հերթին զրել «հակառակորդների» տեսակետի դեմ,
վեպի (ուրեմն և նրա հեղինակի) մանրբուրժուականության վար-
կածի դեմ: Ինչ վերաբերում է թշնամիներին, ապա այստեղ բնա-
դատին թվում էր, թե կարելի է բավարարվել հայտարարելով, որ
բնօրինակները ղայրացած են գրողի դեմ՝ նրա վեպում իրենց ծաղ-
րական կերպարները տեսնելով:

Զրել «հակառակորդների» տեսակետը, նշանակում էր առաջ
բաշել կամ գրաքննադատական այն սխեման, որում անտեսվում է
տողամիջի թախիժը, կամ բացել երկի կերպարների ու միջավայրի
գեղադիտական խորքը, Չարենցի, այսպես կոչված, «հակասույթուն-

ները» մեկնաբանելու համար: Դժբախտաբար, զրականագետներն արում է առաջին դյուրին ճանապարհը՝ միանալով գրաքննադատական այն թեմին, որը «հակառակ հայ նացիոնալ-դեմոկրատներին և հայ «գիրքականներին», լիովին ընդունում է Չարենցին և ելնելով դրանից մեծ դրական նշանակություն է տալիս պոետի ստեղծագործությանը»⁷⁹:

Այսպիսով, պետք էր ապացուցել, որ «Չարենցն է միայն կարողացել կիրառել պրոլետարական շարժման սկզբունքները հայ միջավայրի առանձին պայմանների մեջ և լցնել իր երկերն իրական կյանքից, հողի ու աշխատանքի միջավայրից հանված կենդանի պատկերներով»⁸⁰: Պետք էր ապացուցել: Երբ «Այդ կողմից նրա դերը հավասարադր է Բաֆֆին կատարած գործին, այն տարբերությամբ միայն, որ Բաֆֆին հիմնավորել է հայ նացիոնալիզմի և ազգայնական մեսիանիզմի շարժումը, իսկ Չարենցը այդ նացիոնալիզմի դեմ է ուղղել իր գրիչը և խոսքը»⁸¹:

Այդպես ասել ենք, թե ինչ ակունքներից էր բխում հայ դասական գրականությունը «նացիոնալիզմի և ազգայնական մեսիանիզմի» գրականություն հռչակելու տենդենցը: Այստեղ կարինյանին հետաքրքրողը Բաֆֆին չէ⁸², նրա նպատակն է ընդգծել Չարենցի ստեղծագործության դարակազմիկ բնույթը, պրոլետարականության պիոներ հռչակել Չարենցին և դա «Երկիր Նաիրի» վեպի հիման վրա: Իսկ դրա համար հարկավոր էր, կամա թե ակամա, անդրադառնալ «Երկիր Նաիրի» հասկացողությանը: Քննադատը խոսում է դրա մասին և այդ խոսքի մեջ վկայում, որ իր պատկերացումն այդ հասկացողության մասին ուղղագիծ է ու չի համընկնում Չարենցի պատկերացմանը, թեև նա ջանք չի խնայում հակառակը համոզելու՝ գրողի «երկվության» մեկ թեր շեշտելով և ամենևին անտեսելով մյուսը:

«Այն, ինչ որ երգում և փառաբանում է «Սամվելի» հեղինակը, որպես բարձրագույն հասարակական իդեալ,—գրում է կարին-

⁷⁹ Շտրոյբդային Հայաստան, 1925, № 197:

⁸⁰ Նույն տեղում:

⁸¹ Նույն տեղում (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

⁸² Մենք արդեն մեջ ենք բերել կարինյանի մեկ այլ, այս ասույթին հակառակ տեսակետը:

յանը—«բարի, հին անցյալը», ումանտիկական գույններով լուսա-
զարդված հին ավատական Հայաստանը, նաիրյան «հզոր» և «մեծ»
Հայաստանը—Չարենցի մոտ փլչում է, քանդվում և անհետանում:
սապոնն բշտիկների նման—և ցցվում իր իսկական էությունը որպես
հասարակական մի խիմերա, «ուղեղային մորմոր»: Իզուր չէ
սրտեղ խոշորագույն իր երկը մկրտել «Երկիր Նաիրի» անու-
նով: Դա այն անունն է, որով հայտնի էր հին օրելի վաղե-
մի վասպուրականը, վանա լճի շուրջը ընկած «մեծ» և «հզոր»
նախահայկական ուրարտական այն պետությունը, որի ֆանտաստի-
կական տեսիլներն այսօր էլ լցնում են հայի բարեմիտ սիրտը
առանձին հրճվանքով: Տերյանի համար «Նաիրյան աշխարհը» եղել
է «ոսկե հեքիաթ», «Ավետյաց երկիր», ապա և «հոգևոր» Հայաս-
տանի սիմվոլական մի խտացումը: «Երկիր Նաիրի» մասին է
երազել և ողջ հայ քաղքենիությունը և մտավորականությունը գրե-
թե կես դարից ավելի, և վառված այդ երազով էլ նա մոտեցել է
առօրյա բոլոր խնդիրներին: Ամեն տեղ և ամեն վայրկյան, դորժի
ժամանակ և արհեստանոցում, ախումբներում և սրճարաններում
նա, այդ միջին, սովորական հայ մտավորականն առաջադրել է
իր ազգային միախոնիստական քարոզը և կոչ է արել խմբվել հենց
այդ իդեալի շուրջը⁸³:

Այսպիսով, ի՞նչ է գրականագետի համար «Երկիր Նաիրին»: Նա նկատում է, որ դա հայ ժողովրդի (որքան էլ նա շեշտի արհես-
տանոցը՝ այդ ժողովրդի մանրբուրժուականությունը հիշեցնելու
համար) դարավոր երազանքն է եղել, նկատում է անգամ, որ
հեղափոխության զինվոր դարձած վահան Տերյանի համար դա
ապագա հոգևոր Հայաստանի սիմվոլն է ու, այնուամենայնիվ, այն
դիտում է որպես զուտ նացիոնալիստական նկրտում, անտեսելով
ոտքի տակ կորչող ժողովրդի պատմական դառն ճակատագիրը, որը,
այո, ծնում էր անկախության, եթե կուղեք, հզորության, երազանք,
անկախ այն բանից, թե քաղաքական կուսակցությունները ինչ
հունի մեջ էին ուղում դնել այդ երազանքը: Նա անտեսում է կամ
վարանում է ասել, որ այդ երազանքը պատմականորեն բնականոն
էր և զրա մեջ չկար խոտելի բան: Դրա համար էլ նա, նախամտած-

⁸³ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 197 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

ված, «մոռացութեան է տալիս» մեռելաթաղ Չարենցի խոր տրտմութիւնը, որ, ի դեպ, նույնն է ինչ Տերյանինը՝ գրականագետի հիշատակած բառերում:

Նա Չարենցի գրքում տեսնում է ծաղր «Երկիր Նաիրի» հասկացողութեան լայն շրջանակների դեմ, հայ ժողովրդի ընդհանրապես ազատագրութեան ու փրկութեան գաղափարի դեմ և ոչ ալն ճանապարհի, որ ընտրել էր «կենտրոնի ներկայացուցիչ» Մազութի Համոն՝ դրանով մոլորութեան մեջ ձգելով նաև ինքն իրեն:

Եւ դա արվում է պնդելու համար, թե իբր Նաիրի երկրում՝ Հայաստանում կային մարդիկ, որոնց համար արգահատելի էր ընդհանուր գաղափարը, որոնք դեն էին նետում այդ գաղափարն ու ցույց տալիս դրա եղկեկիւթիւնը, թե իբր դրանք «ռանչւարներն» էին և Չարենցը՝ դրանց երգիչը:

«Բայց ահա գալիս է ռանչւար ժողովուրդը, գալիս են վարի խավերը և միսիոնիզմի առաջվա ղոհերը—և քանդելով պոետիկ:սկան ցնորքների կախարդական ցանցը, դեն են նետում այդ ցանցը հշուսողներին ու մերկացնում են նաիրյան աշխարհի ներքին դատարկութիւնը: Եւ դրա հետ միասին գալիս է և պոետը, որը մերկացնում է արվեստագետի նուրբ ստիւնտով նաիրյան աշխարհի թշվառ առօրյան և ծիծաղելով ու ռամկոտնն ծաղրելով անցյալի մանեկեններին, կոչ է անում կառել ավելի ամուր կերպով «կոշտ ու կոպիտ կյանքին»⁸⁴:

Միակողմանի մոտենալով վեպին, Կարինյանը փաստորեն չի կարողանում բնութագծել կերպարների գեղագիտութիւնը, պարզունակ, միագիծ, հրապարակախոսական-ֆելիետոնային պերսոնաժներ է համարում մազութի Համոյին, Նշան Մարանկողյանին և մյուսներին, ֆորմուլայի մեջ լուծում է կերպարների բարդութիւնը և նույն պատճառով ամենեւին չի խոսում վեպի «դրական» կերպարների մասին, քանի որ իր ընտրած սխեմայի մեջ չի կարող պատճառաբանել դրանց սատիրականութիւնը: Նա ավելի շատ շեշտում է միջավայրը նկարագրելու Չարենցի անուրանալի կարողութիւնը, ընդ որում, զուգահեռներ անցկացնելով «Երկիր Նաիրի» և «Ուստա

⁸⁴ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 197 (ընդգծումը հեղինակինն է—ն. Կ.):

Կարո» երկերի միջև, դրանք դիտում է որպես սոցիոլոգիական տառեր, իրարամերժ դիրքերից գրված գործեր:

«Յուրաձև այդ մոտեցումով,—գրում է Կարինյանը,—նա (Ջարենցը—Խ. Մ.) կարողանում է նկարել երկու աշխարհ—հնի և նորի այնքան բնորոշ բախումը նաիրյան խաղաղ անդաստանում: Եվ միաժամանակ այդ բոլորի հետ—օբյեկտիվ նկարագրական տողերի հետ միասին կարողանում է տալ հին այդ աշխարհի քայքայման, տարրալուծման և մահացման պատկերը»⁸⁵:

Այս եզրահանգումը արդարացված կլիներ, եթե դրանից առաջ քննադատը հիշատակեր այն բոլորը, ինչ որ ինքը վնասում համարում է նորի բազկացուցիչ մասերը, և ցույց տար հիրավի դրանց բախումը հնի հետ: Բայց նա այդ չի անում, և դա միանգամայն հասկանալի է: Կարինյանի նման կարող քննադատը ի վերջո չէր կարող նորի կրողներ համարել օրիորդ Սաթոյի հանգի իսկապես ֆելիետոնային կերպարներին, և օրիորդ Սաթոյի բամբասանքները՝ նորի պայքարը հնի դեմ:

Սակայն նա այս բոլորը գրում է Ջարենցին «փրկելու» համար մանրբուրժուականություն մեջ մեղադրվելու վտանգից, այդ պատճառով էլ հենց մեջ է բերում վերը հիշատակված ղուղահեռը.

«Դրանում է, գուցե, «Երկիր Նաիրի» տարբերությունը Ավ. Իսահակյանի «Ուստա Կարոյից»: Ես Իսահակյանի այդ գործի բոլոր կտորները չեմ կարդացել: Իմ ձեռքն են անցել միմիայն «Արեգ»-ի և «Հայրենիք»-ի մեջ ղետեղված մի քանի գլուխները: Այդտեղ կան տաղանդավոր էջեր: «Գյումրին», ավելի ճիշտ «Հին Գյումրին» և «Հին գյումրեցիները» դտել են իրենց հարադատ նկարիչին հանձին Իսահակյանի: Բայց Իսահակյանը նկարիչ չէ միայն, այլ նաև հրապարակախոս և այդ հրապարակախոսն էլ գունավորել է ուրույն ումանտիկական կոլորիտով «Ուստա Կարոյի» կյանքը: Նա չի նկատել, կամ, ավելի ճիշտ, չի ցանկացել տեսնել հայրենի բաղաբի տիպը: Ջարենցն այդպես չէ: Նա տեսնում է այդ տիպը: Գծում է հենց այդ տղամոտ միջավայրը ամենից առաջ, ծաղրում է, նշավակում և խարաղանում: Դրանում է կայանում և նրա վնաս հասարակական-հեղափոխական

⁸⁵ «Նորհրդային Հայաստան», 1925, № 197:

մեծ արժեքը: Նաիրյան աշխարհը Ավ. Իսահակյանի մոտ լուսաբանվում է իդեալիստական տեսակետից: Չարենցի մոտ այդ աշխարհը գծվում է այնպես, որպես նա կա, իր կոշտ ու իսկական էությունը: Եվ հենց դրանով էլ նրա նկարը դառնում է հին աշխարհի դեմ ուղղված ամենատուր քննադատությունը⁸⁶:

Զեշտ էր, իհարկե, Իսահակյանին մեղադրել հին աշխարհն իդեալականացնելու, իդեալիստական տեսակետից լուսաբանելու մեջ, մանավանդ «Ուստա Կաբոյի» տպագրված հատվածների հիման վրա: Իսկ եթե մեկն ըմբոստանար դրա դեմ, մեջ բերելով նրա բանաստեղծությունների, «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմի և այլ երկերի քննադատական տողերը՝ ուղղված այդ նույն «հին աշխարհի» դեմ, ապա զժպար չէր նաև այդ բոլորը հայտարարել մրցության մեջ կուլ գնացող մանր բուրժուազիայի երդչի սոսկ անհատապաշտական բողոք: Բայց ամբողջ հարցն այն է, որ այդ դեպքում նույն չափանիշով կարելի էր մերժել յուրաքանչյուր դասական երկ, եթե այն ամբողջովին չէր կազմված իրար դեմ կանգնած դասակարգերի ներկայացուցիչների մերկապարանոց պայքարի նկարագրությունից: Հարցն այն էր, որ բսանական թվականների դրաքննադատության ներկայացուցիչներից շատերը (այդ թվում նաև Ա. Կարինյանը՝ համենայն դեպս այս հոգվածում) «հին աշխարհի» մեջ բացառում էին ամեն լավ, ամեն հումանիստական բան: Մինչդեռ, որքան էլ Կարինյանը «մոռացության է տալիս» Չարենցի տողամիջյան թախիժը, այդ թախիժը վկայում է, որ այդ խնդրում Չարենցն ավելի ճիշտ դիրքերի վրա էր կանգնած, քան նրան «փրկել» ցանկացող դրաքննադատը: Այստեղ դարձյալ հարցն առնչվում է «հին աշխարհի», երկիր Նաիրիի—Հայաստանի (քննադատի անտեսած) շարենցյան երկու շրջանակներին:

Բնույթով տարբեր են համադրվող երկերը՝ «Երկիր Նաիրի» և «Ուստա Կարոն»: Առաջինը սատիրական երկ է, երկրորդը՝ խոհափիլիսոփայական: Տարբեր են նաև դրական հնարանները, տարբեր են «հին աշխարհի» ընդգրկման հայեցակետերը: Մի՞թե Չարենցը կմերժեր Ուստա Կարոյի հումանիստական փիլիսոփայությունը (խոսքը Չարենցի առաջին տարիների հոգվածների մասին չէ, այլ

⁸⁶ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 197 (ընդգծումները հեղինակինն են — Խ. Գ.):

նրա գեղարվեստական ստեղծագործությունների): Մի՞թե նա կայ-
պաներ Ուստա Կարոյի «Հին աշխարհը», որը ոչ այլ ինչ էր, քան եթե
հայ ժողովուրդն իր դարավոր երազներով, իր աշխատավորական
կյանքով ու իր հասկացողություններով «շարի» և «բարու» մասին
(նաև սոցիալական առումով): Իհարկե ոչ: Քննադատը գլխի չի
ընկնո՞ւմ, որ համադրված երկերում երկու հեղինակները ընդգրկում
են «Հին աշխարհի» երկու կողմերը, առաջինը՝ հումանիստական
կողմը, մարդկային սիրո «հավերժական» թեման, երկրորդը՝ սո-
ցիալական ու սոցիոլոգիական արատը՝ խարազանելու համար:

Այս բանը հասկանալով և ընդունելով միայն կարելի է վերա-
հասու լինել դասակարգային հասարակության մեջ երկու կուլտու-
րայի լենինյան ձևակերպմանը:

Արդեն խոսել ենք Չարենցի պոետիկական ստեղծագործության
գնահատման տարբեր հայեցակետերի մասին: Սակայն հարկավոր
է երկրորդել հարցը գլխավորապես պարզելու համար, թե այն ո՞ր
սալթաբումներից է, որ ցանկանում էին «փրկել» գրողին նրա
նկատմամբ քարյացակամորեն տրամադրված քննադատները, այ-
սինքն՝ մի անգամ ևս բացահայտել այն, ինչ ասվեց «Երկիր Նաիրի»
վեպի առիթով: Գ. Վանանդեցու գեհճիկ սոցիոլոգիական տեսակետի
դեմ՝ զայրացած Հ. Սուրխաթյանը ուղղելի է համարում Չարենցի
սխալները՝ առանց հիշատակելու դրանք: «Դիրքականների» դեմ
մարտնչող Կարինյանն արդեն բացում է խաղաթղթերը:

Երկու Չարենց՝ «Ծիածան», «Դանթեական առասպել», այն
Չարենցը, որը «կապված է տակավին ազգայնական ռոմանտիկա-
կան և անհատական սիմվոլիստական ուրույն հայեցողության
հետ»⁸⁷: «Երկիր Նաիրի», «Ամենապոեմ», «Ստամբուլ» և այլն, նոր
Չարենցը, որի «վերջին գործերն ավելի բան որոշ կերպով ապացու-
յում են, որ պոետն ընտրել է արդեն իր ուղին և վերջնականորեն
հարել է այն առողջ ռեալիզմին, որի ամենաուժեղ արտահայտու-
թյուններից մեկն է «Երկիր Նաիրին»⁸⁸:

Քննադատը, նույնիսկ, փորձ է կատարում պատմականորեն
պատճառաբանել գրողի երկվությունը (ավելի ճիշտ՝ ստեղծագոր-

⁸⁷ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 202, հոդվածի շարունակությունը:

⁸⁸ Նույն տեղում (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

ծախան դարգացման երկու էտապը): «Դանթեական առասպել»-ի մեջ Չարենցը գտնվում է կոտորածների ազդեցության ներքո ու չի կարողանում սառն սրտով անցնել իր աչքերի հանդեպ կատարվող ավերի ու կոտորածի կողքից»⁸⁹: Երկրորդ էտապում նրան փրկում է «սերտ կապը հողի հետ, ժողովրդի, բանվոր ժողովրդի հետ, նա կարողանում է ժամանակին գտնել իր հենարանը»⁹⁰: Այսինքն, ճիշտ այնպես, ինչպես մտածում էր (կամ ավելի ճիշտ՝ արտահայտվում էր) ինքը՝ Չարենցը, առաջին տարիների իր մի քանի հոգվածներում: Եվ այս «ժողովրդի, բանվոր ժողովրդի» հետ ունեցած կապը ինչից է փրկում Չարենցին, արդյոք նրանի՞ց, որ նա չէր կարողանում «սառն սրտով անցնել իր աչքերի հանդեպ կատարվող ավերի ու կոտորածի կողքից»: Պարադոքս է, սակայն այդպես է դուրս գալիս: «Դանթեական առասպել»-ից դեպի «Մինչադի անուշներ», դեպի «Գալանտ երգեր»-ը, մի՞թե այդ չի եղել նախապատերազմյան շրջանի հայ մտավորականների սովորական ուղին,— ափսոսանքով հարցնում է քննադատը և փառք տալիս ասածուն, որ «կապը հողի հետ, ժողովրդի, բանվոր ժողովրդի հետ» փրկում է Չարենցին «երկու ներհակ այդ ուղիների հակասությունից»⁹¹:

«Եվ երբ ժողովուրդը ուրի է ելնում, երբ սկսվում է մեծ գրոհը հին խարխուլ կարգերի դեմ, հոկտեմբերյան հզոր մրրիկը—Չարենցը ևս տարվում է այդ հոսանքով և հեղափոխական հոսանքին կոթնած էլ բարձրանում է իր հին, տատասկոտ ուղիներից դեպի ստեղծագործության նոր բարձունքներ»⁹²:

Ասված է սլարդ ու մեկին: «Հակառակորդները» պնդում են, որ անցյալում մանրբուրժուական Չարենցը այդպիսին մնացել է նաև խորհրդային օրերում, «բարեկամները» «փրկում» են նրան՝ պնդելով, որ անցյալում մանրբուրժուական Չարենցը այժմ այլևս մանրբուրժուական չէ: «Հակառակորդները» Չարենցի նոր երկերում գտնում են թախիժ կործանված անցյալի համար («Երկիր Նաիրի»), գտնում են տեղյանական մեղմօրոր մինչադի մանրբուրժուական

⁸⁹ Նույն տեղում:

⁹⁰ Նույն տեղում:

⁹¹ Նույն տեղում:

⁹² Նույն տեղում:

երգ, «Բարեկամներն» շտապում են ուղղելի սխալներ հայտարարող զրանք (կամ, ինչպես «Երկիր Նաիրի»-ն քննելիս՝ լուսկյան մատ-նել) և բացատրել ...գրողի սուբյեկտիվ խառնվածքով:

«Այստեղ տեղին կլինէր շեշտել այն, որ առհասարակ Չարենցը չափազանց դուրաւդպաց է և շատ հեշտ է ենթարկւում «մոդա»-ին: Չարենցի բնավորութեան ու խառնվածքի մեջ անիշխանութունն արտայայտւած է բովանդակի ուրու: Ահա, օրինակ, «Ասպետականը»: Չենք կարող հասկանալ ու՞մ համար և ինչու՞ է նա գրել այդ «բալ-լադը»: Երեւի ապացուցելու համար, որ ինքն ընդունակ է և կարող է ալգոլիսի գործեր ևս արտագրել... Մնում է, հետեաբար, անել միայն մի եզրակացութիւն: Ըստ երևույթին պոետը չի կարողացել համբերել, տարվել է արվեստագետներին հատուկ էսթետիկական արկածախնդրութեամբ և որոշել է փորձել իր ուժերը հին ձևի մշակ-ման մեջ ևս»⁹³:

Նույն անհատական խառնվածքով է բացատրւում «Ռոմանս անսեր»-ը: Բայց, իհարկե, չա լուրջ գրականագիտական բացատրու-թիւն չէ, սա, փաստորեն, խուսափումն է որոնող արվեստագետի ստեղծագործութեան խորքը բացելու դժվար պարտականութիւնից: Այս ձևով կարելի էր Տերչանի անտակ թախիծը «բացատրել» սոսկ նրա թոքախտավորութեամբ, և իդուր է խոսակցութիւնը «նախա-պատերազմյան շրջանի հայ մտավորականների (բոլորի—Խ. Գ.) սո-վորական ուղում» մասին, և իդուր է պնդումը, թե Չարենցը «Տերչանի ուղիով է ընթացել իր գործունեութեան նախնական շրջանում»⁹⁴: Հայտնի է, որ Չարենցը թոքախտավոր չի եղել:

Ու հարկավոր չէ վարմանալ, որ «հակառակորդները» լուրջ չհամարեցին Չարենցի «սայթաքումների» այսպիսի «պատճառա-բանումը»:

Մնում է ասել, որ Կարինյանը (ինչպես Ն. Աղբալյանը, Ս. Երզնկյանը, Հ. Սուրխաթյանը և ուրիշներ) լավ է տրամադրւած մեծ գրողի նկատմամբ և դա օգնում է նրան մի քանի նուրբ դիտ-դութիւններ անել նրա ոճի բաղմաղանութեան («Ամենապոեմ»-ի և «Երգ ժողովրդի մասին»-ի համեմատութիւնը) մասին և լավա-տեսորեն նայել գրողի ապագային:

⁹³ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 202:

⁹⁴ Նույն տեղում:

Սոցիոլոգիական ելակետի հարցում մեծ չէ տարբերությունը Չարենցի «հակառակորդներին» և «բարեկամներին» միջև: Այդ բանը երևում է նաև մեկ այլ օրինակից՝ կապված դարձյալ «Երկիր Նաիրի» վեպի հետ: Ա. Կարինյանը (և ոչ միայն նա) Չարենցի «հակառակորդներ» ասելով, նկատի ունի առավելապես պրոլետարիատային ջատագովներին, այսպես կոչված «գիրքականներին» («Գրական դիրքերում» պարբերականի շուրջը համախմբված քննադատներին): Մենք այժմ ցանկանում ենք համադրել նույն Կարինյանի և մի նշանավոր «գիրքականի» կարծիքները «Երկիր Նաիրի» վեպի մասին: Սակայն այստեղ կարևոր է հիշատակել մի «նուրբ» հանգամանք: Բանն այն է, որ այս «գիրքականը» ուսս է ու իր ազգային պատկանելության բերումով չի մասնակցում Հայաստանի գրական և ներխմբակային պայքարին, ազատ է ներխմբակային նախապաշարումներից: Խոսքը Յուրի Լեբեդինսկու մասին է՝ Չարենցի մի բանի ուսս գրախոսներից մեկի: Լեբեդինսկին «Երկիր Նաիրի» վեպի մասին իր գրախոսությունը գետեղել է «На литературном посту» պարբերականում, որի վրա, ինչպես հայտնի է, ձևված էր հայկական «Գրական դիրքերում»-ը: Արդ, զարմանալի չէ՞ որ Հայաստանի ներգրական պայքարին չմասնակցող «գիրքականը» ճիշտ Ա. Կարինյանի նման վեպն առաջին հերթին դիտում է, որպես «հրապարակախոսություն», «չի նկատում» Չարենցի տողամիջյան թախիծը «հնի» կործանման համար (մինչդեռ նրա հայ գրչակիցներին դա լավ կովան էր ծառայում Չարենցի մանրբուրժուականությունը հաստատելու), չի տեսնում վեպում երկիր Նաիրի հասկացողության շարենցյան երկու շրջանակները և կարծես Կարինյանից փոխ առած բառերով գրում է.

«Այո, Նաիրի երկիրը. այդ դաշնակցական մանրբուրժուական իդեոլոգիաների գառանցանքն է և Չարենցն իր վեպով Հայաստանի աշխատավորության առաջ մերկացնում է ամեն մի մանրբուրժուական, նացիոնալիստական ուսույթային ղեակցիոն հատկությունները, ցրում նացիոնալիզմի ոռոմանտիկ մշուշը, որով Համո Համբարձումովիչները պատում են իրենց տիրապետության էությունը, մի տիրապետություն, որը վերջին հաշվով իմպերիալիստական բուրժուազիայի տիրապետություն է, որտեղ էլ որ նա իրականացվելու լինի,

Կուվկասի կիզիչ արեւի տակ, թե Մերձբալթյան օպերետային հանրապետություններում: Նացիոնալիզմի հիվանդագին զառանցանքը հատկապես խորն է նստած եղել հայ ժողովրդի գիտակցության մեջ (?) և այս պատճառով է հենց, որ Չարենցը զեղարվեստականորեն այնքան վառ գույներով է մարմնավորել այն»⁹⁵:

Բանն այն չէ, որ «ղիրքական» Գ. Վանանդեցին չէր ստորագրի այս տողերի տակ: Հարցն այն է, որ ներխմբակային նախապաշարումներից մերկանալով «ղիրքականը» կանգնում է նույն տեսակետի վրա, ինչ «ոչ զիրքականը»: Ու դրա պատճառը ընդհանուր սխալ ելակետն է, «հին աշխարհի» ուղղագրի բացասումը և վերջին հաշվով դասակարգային հասարակության մեջ երկու կուլտուրայի (ինչպես և երկու հասարակական կեցության) լենինյան ուսմունքն անտեսելն ու չհասկանալը:

Այսպես է Չարենցի գնահատման հարցը տասնամյակի առաջին տարիներին⁹⁶: Բնականաբար հետազայում ինչ-որ բան փոխվելու էր, բանի որ Չարենցը ինքը կանգնած վիճակում չէր, այլ, ընդհակառակը, ապրում էր ստեղծագործական զարգացման բուռն շրջան: Մյուս կողմից, կուսակցական բարձրագույն մարմինները արդեն լուրջ միջամտում էին գրական կազմակերպությունների հասարակական վարքագծին, պրոլետարական գրականության հեղինակների շարքը վարչական ձեռք լուծելու տենդենցներին հակադրելով ստեղծագործական ազատ մրցության ու այդ մրցության մեջ արվեստի իսկական նվաճումները քաջալերելու կարևորությունը: 1926—1929 թվականներին այլևս չէր կարելի ներխմբակային զիրքերից բացարձակորեն «ծխտել» այս կամ այն գրողին, հարկավոր էր ավելի «նրբանկատ լինել», թեև, ինչպես ցույց կտանք նույն Չարենցի օրինակով, սոցիոլոգիական ելակետը գրեթե փոփոխություն չէր կրել: Զուտ ներխմբակային պայքարում Պրոլետարացիական, որ պաշտոնապես պարտավոր էր ապրել ասոցիացիայից դուրս եղած գրողների հետ միեւնույն հարկի տակ, ավելի շատ մտահոգված էր

⁹⁵ «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 204:

⁹⁶ Հասկանալի է, որ մենք չէինք կարող մեկ առ մեկ անդրադառնալ Չարենցի ստեղծագործությանը նվիրված բոլոր գրախոսություններին և հոդվածներին, որոնց թիվը հարյուրից ավելի է:

բացատրելու կոմսնապարծության երբեմնի պոռթկումները, ընդ որում, բացատրելու արտաքին, օբյեկտիվ հանգամանքներով: Այնպես որ 1929 թվականին «Մեր մարտական խնդիրները» հոդվածում՝ մեջ բերելով Ա. Կարինյանի, Հ. Սուրխաթյանի, Պ. Մակինդյանի և ուրիշ «ոչ դիրքականների» ասույթները պրոլետարականության վիճակի մասին, գրում է.

«Ահա «նեքրին հակառակորդների» նման հարձակումները այդ շրջանում ստիպում էին մեզ սնուցել այնպիսի մի քննադատություն, որը մի կողմից պիտի պաշտպաներ պրոլետարական գրողներին այդ հարձակումներից և մյուս կողմից ղեկավար այդ գրողների երբեմնակի թմբկահարման հոգսով: Այդ շրջանում ուրիշ կեղծվածներ չէր կարող»⁹⁷:

Դժվար չէ նկատել, որ սա ավելի նման է ինքնապաշտպանության, քան սխալների խոստովանության և ընդունման: Հիրավի քիչ բան էր փոխվել պրոլետրենադատության մտածելակերպի մեջ: Վանանդեցու, Ն. Դաբաղյանի և մյուս «դիրքականների» համար Չարենցը փաստորեն մնաց մանրբուրժուական տենդենցների արտահայտիչը, թեև նրանք արդեն կարող էին նաև այս կամ այն երկից հետո Չարենցին պրոլետարական գրող համարել: Ահա թե ինչ է գրում Գ. Վանանդեցին արդեն ոչ 1923—1924 թվականներին և ոչ, նույնիսկ, 1926-ին, երբ նա իր սկզբունքն ամենաընդհանուր գծերով շարադրել էր «Եղիշե Չարենց և Մարտիրոս Սարյան» բրոշյուրի մեջ, այլ 1927-ի դեկտեմբերին, երբ փորձում է պարբերացնել սովետահայ գրականության անցած ուղին (ի բաց առյալ, իհարկե, ուղեկցային գրականությունը, որը նրա համար «երկրորդ կարգի» գրականություն էր առհասարակ):

«Իսկ հայ մանրբուրժուական գրականության սալլը տասնյակ տարիներ շարժվել է տիրող բուրժուական ազգայնական ֆայտոնի նետեից: Մի կողմից կապիտալիստական «անարդարության» դեմ ուղղված «Աբու Լալա Մահարու» բողոքներից նա հասավ «Մթնշաղի անուրջների» հուսահատական խոկումներին և պատերազմի շրջանում իջավ մինչև «Դանթեական առասպելի» արյունառուշտ անարխիզմը և ապա հեղափոխական ալիքների ուժով բարձրացավ մինչև

⁹⁷ «Գրական դիրքերում», 1929, № 8—9, էջ 84:

«Ամբոխները խելագարված», որտեղ ողջունեց հեղափոխությունը որպէս ազատաւար զորութիւն կապիտալիզմի լծից, իսկ «Երկիր Նաիրի»-ի մեջ ծաղրի ենթարկեց բուրժուական ազգայնական քաղաքականութիւնը...⁹⁸։

Պրոլետարիատի հաղթանակից հետո մանրբուրժուական գրականութեան առջև ծառացավ մի հարց. կապիտալիստական իդէոլոգիան շարտված է մի կողմ, բայց ու՞ր գնալ այժմ...

Նրանցից՝ հեղափոխութեան հետ կապված երիտասարդ ուժերը (Զարենց, Աբով, Ա. Վշտունի) կաղմակերպելով մի «ՆԵՖ», փորձարին բանալ գրականութեան նոր էջը։ Մի երկու ամսվա կյանք ունենալուց հետո «Երեքը» քայքայվեց։ Հետաքրքիր է այդ «Երեքը» միայն մի կողմից. «Երեքի» փորձն ապացուցեց, որ մանրբուրժուական չի կարող հիմնադրել գրականութեան նոր ուղի, երբ նա, ժխտելով բուրժուական իդէոլոգիան, չի հակադրում նրան պրոլետարականը, չի բարձրացնում պրոլետ. գաղափարախոսութեան դրոշակը։ Գործնականում «Երեքն» ընթացավ ֆուտուրիստական ինդիվիդուալիզմի գծով և սկսեց մինչև անգամ նահանջել հեղափոխութեան ճանապարհից («Պոեզիզմում», «Աշուղ Սալաթ-Նուրու ման», «Դանակը շիկին», «Ռումանս անսեր», «1920 ! 23» և այլն)։ Սա կարևոր պատ էր մանրբուրժուական գրողների համար»⁹⁹։

⁹⁸ Այս մի փորձիկ «ղիշում»։ Այստեղ Վանանդեցին չի խոսում Զարենցի մանրբուրժուական-ազգայնական երազների մասին «Երկիր Նաիրի» վեպում։ Սակայն վեց ամիս անց «Դանակը շիկին»-ում ըստ Ն. Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի» հոդվածում («Սորհրդային Հայաստան», 1928, № 105), որտեղ հիշատակվելի մեծ «ղիշում» է անում ճիշտ «ոչ դիրքականների» (Կարինյանի, Սուրխաթյանի) նման ընդգծելով վեպի հակադաշնակցական, «հրապարակախոսական» կողմը, համեմայն դեպի զգացնել է տալիս, որ չի մոռացել իր նախկին բնութագրումները՝ շրջելով. «Ինչ է երկիր Նաիրին—այդ հարցին բանաստեղծը մոտենում է ներքին հուզմունքով։ Նրա «սրտում» դեռ մնում են անցյալի հետ կապված զգացմունքների մնացորդներ (անբար, սրտիս խորքում գողի պես զգուշ, կամացուկ շարժվում է նա)», ուստի նրա մեջ երբեմն զարթնում է «կուտակված մի կարոտ», կամ տխուր հիշողություն, որ երկիր Նաիրին դարձավ «նվիրական սիրելի մի մեռել», որին դամբանելու համար նա տանում է «խոհերի տողաշար դադաղը...» կամքին հակառակ, որովհետև, այո, հարկավոր է տանել։ Զէ՛ որ, այո, թաղել է հարկավոր բոլոր մեռելներին»։

⁹⁹ «Սորհրդային Հայաստան», 1927, № 294 (ընդգծումները հեղինակինն են —Խ. Գ.)։

«Դիրքականների» համար «վիշումների» քաղաքականությունը պայքարի նոր փուլի արտահայտությունն էր: Նրանց «համբերատարությունը» կարող էր հասնել միայն այն բանին, որ ասոցիացիայի պաշտոնական նիստում որոշում ընդունեին, որով դատապարտում են Վանանդեցուն, որն այժմ էլ Չարենցի մեջ տեսնում է մանրբուրժուական գաղափարախոսությունը, մինչդեռ «Երկիր Նաիրի» վեպից հետո Չարենցին կարելի է պրոլետարական դրող համարել»: Ուրիշ էին ներխմբակային պայքարից ձանձրացած «խաղաղասեր» ոչ դիրքականները: Նրանք իրենց հոգվածներում այլևս երբեմնի կիրբը չունեն, ավելին, աշխատում են հաշտության եղբեր գտնել «հակառակորդների» հետ, և այդ կապակցությամբ աստիճանաբար վիշումներ են կատարում նույնիսկ ամենակարևոր հարցերում: Դա բնական է, բանի որ սխալ ելակետը ինքնին այդ «ամենակարևոր» հարցերը զրկել էր իսկական կարևորությունից: Մենք հիշում ենք, թե որքան էր զայրացել Հ. Սուրխաթյանը 1925 թվականին Գ. Վանանդեցու հոգվածի դեմ, հոգված, որտեղ Վանանդեցին դրողի ստեղծագործության «հասարակական համարժեքը» բնութագրելու համար բանականությունն ու զգայական աշխարհը անջատում էր միմյանցից, իսկ որոշ դեպքերում, նույնիսկ, հակադրում: Սուրխաթյանը մերժում էր ամեն երկ դրողի սոսկ դասակարգային պատկանելությամբ կամ, ավելի ևս, նրա ենթագիտակցության մեջ բուն դրած դասակարգային օգուտի հանդամանքներով բացատրելու մեթոդը: Չորս տարի անց, «Հեռահեռներից հայ գրականություն» ժողովածուի մեջ գետեղված «Եղիշե Չարենց» ծավալուն հոգվածում, նրա երբեմնի կրքի հետքերն այլևս չկան: Ընդհակառակը, այստեղ կարողում ենք տողեր, որոնք Գ. Վանանդեցու մտքի վերարտադրանքն են, թեև ավելի «նուրբ» ու մշուշապատ:

«Չարենցի շուրջը հարուցված էր բանաստեղծի ծագման խնդիրը: Ծանրակշիռ մի խնդիր: Ծագումը դրողի հոգեբանության և մանավանդ նրա ենթագիտակցական աշխարհի գրգիշների տեսակետից ահագին նշանակություն ունի: Այդ տեսակետը բխում է զուտ մարքսիստական աշխարհայացքից»¹⁰⁰:

¹⁰⁰ Հ. Սուրխաթյան, Հեռահեռներից հայ գրականություն, 1929, էջ 95:

Ավելին, խոսելով Չարենցի, Վշաունու և «հնում» գեղարվեստի ասպարեզ մտած պրոլետգրողների մասին, Սուրխաթյանը փաստորեն անջատում է բանականությունն ու զգայական աշխարհը.

«Պետք է իմանալ, որ նրանց իդեոլոգիական անցման պրոցեսը կատարվում է զարտուղի ճանապարհներով, որովհետև ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական գրողի ենթագիտակցական աշխարհը հսկայական դեր է խաղում, իսկ գիտակցության կոնտրոլը միմիայն աստիճանաբար է վարժվում ամբարված նյութի և պատկերների պիտանին (իդեոլոգիայի տեսակետից) անպեսքից, խանգարողից մաքրելու գործին»¹⁰¹:

Սուրխաթյանն այստեղ նույնիսկ առաջ է անցնում Չարենցի «հակառակորդ» Գ. Վանանդեցուց: Վերջինս «գիտակցության կոնտրոլին» ավելի մեծ հնարավորություններ էր վերագրում, երբ այնգում էր, թե Չարենցը, «սրտով զծի այն կողմն է, բանականության մը գծի այս կողմը»: Նա բանականության «սրտի» նկատմամբ տարած հաղթանակի պտուղներն էր համարում Չարենցի «նոր» երկերը հեղափոխությանը նվիրված (թեև ժխտում էր դրանք՝ պնդելով, թե բանականության կոնտրոլը դրանք զրկել է «սրտից», հուղականությունից): Այսինքն՝ ցանկանում է այդ թե ոչ, այնուամենայնիվ, Սուրխաթյանը Չարենցի բոլոր «սայթաքումները» հակված է բացատրել «գիտակցության կոնտրոլի» միմիայն աստիճանաբար վարժվելու՝ իր առաջագրած թեզով, բանաստեղծի ենթագիտակցական աշխարհում (որը «հսկայական դեր է խաղում») եղած «խռեղի» միջուկի հզորությունը:

Ահա Սուրխաթյանի ուսումնասիրության մի հատվածը, որի առկա սիրով կստորագրեն նրա ու Չարենցի «հակառակորդ» դիտարկանքը.

«Եթե մի ընդհանուր հայացք ձգենք Չարենցի նախահոկտեմբերյան գրվածքների վրա, երբ նա դեռևս պատանեկան հասակումն էր, կտեսնենք, որ նրանց գերիշխող մոտիվը ռոմանտիկ էրազմ է ու անոռոշ ուռնումը լավագույն կյանքի: Ապագայի երազը հակադրված կոշմարային ներկային: «Հավերժական հեռուններ՝ հակադրված «մութ, անհեթեթ», «շարօրինակ» այսօրվա կյանքին:

¹⁰¹ 2. Սուրխաթյան. Հեռահոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 96:

Բնորոշ են այս «երազային» որոնումները մանրբուրժուական այն դժգոհ խավերի համար, որոնք առհասարակ տրորվում են բուրժուազիայի և սրբաբանության միջև Դրանք տնտեսապես երկրուն հասարակական շերտերն են, որոնք իրենց դրոյթամբ մի ծայրով շփվում են բուրժուազիայի հետ, մյուս ծայրով՝ բանվոր դասակարգի։ Դա այն մանրսեփականատիրությունն է, որ միշտ ձգտում է բարելավել իր տնտեսականը, աշխատելով լայնացնել այն, տենչալով հասնելու բուրժուական ապահով խավերի վիճակին։ Բայց երբ նրա տնտեսությունը, կապիտալիզմի անողորմ մրցության հետևանքով, քայքայման արագ տեմպին է ենթարկվում, և մանավանդ, երբ այդ քայքայումը ավելի ևս կատաստրոֆիկ է դառնում դասակարգային հզոր բախումների ժամանակ, մանրբուրժուական այդ շերտերը ավելի ու ավելի են մոտենում պայքարող սրբաբանության և նույնիսկ մասնակցում նրա կոմպենսիին ընդդեմ բուրժուազիայի։ Այդպես եղավ մեղանում առաջին հեղափոխության ժամանակ, 1905 թվին, նույնը ավելի ընդարձակ ծավալով տեղի ունեցավ փետրվարյան և Հոկտեմբերյան հեղափոխություններին։

Երբեք տնտեսականը երբեք էլ հասարակական-հոգեբանական վիճակ է ստեղծում սոցիալական այդ շերտերի համար, որոնց ապրումների ամենաբնորոշ կողմը անհայտ ու անորոշ ապագայի մտահոգությունն է։ Շատ ցայտուն անդրադարձումն է գտնում այդ երեւոյթը նույն խավերից ելած գրողների ստեղծագործության մեջ։ Ավելի անորոշ է դառնում ապագան մանավանդ այն շրջանում, երբ երկու դասակարգերի մեջ—բուրժուազիայի և սրբաբանության—ըսկըսած տեղական ճակատամարտի ելքը տակավին պարզ չէ։ Երբեք տնտեսական-սոցիալական վիճակը անորոշ և մութ ապագայի մտորումներ է ծնում, իսկ անորոշ ապագան արգեն իսկ աղբյուր է հոռետեսության, մթնշաղի անուրջների, երազի ու մշուշի, ցնորային «հավերժական հեռուների» և «լուսն հովիտների», մի խոսքով՝ անորոշ գալիքի մտահոգությունը այդ միջանկյալ խավերին բերում է ճակատագրական հակասություններ ու ողբերգություն»¹⁰²։

¹⁰² Լ. Սուխարյան, Հետհոկտեմբերյան հայ դրականություն, էջ 97—98, (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.)։

Եթե դա այդպես է, եթե Չարենցի նախահոկտեմբերյան գործ-վածքները Սուրխաթյանին ևս հուշում են իրենց մանրբուրժուակա-նությունը, ապա, փաստորեն, վերանում է վեճը: Մնում է միայն այն, որ Սուրխաթյանը «Ամբոխները խելագարված»-ի մեջ չի տես-նում մանրբուրժուական «արշուճաբանությունը», վանանդեցին տեսնում է: Մնում է միայն այն, որ Սուրխաթյանը պնդում է, թե ենթացողիտակցության վրա դիտակցության ունեցած (այն էլ շատ դժվարությամբ «վարժվող» դիտակցության) կոնտրոլի հետևանքով Չարենցն աստիճանաբար մաքրվում է մանրբուրժուական բալաս-տից, մինչդեռ վանանդեցին պնդում է, թե այդ «մաքրման» պրո-ցեսը դեռևս չի սկսվել կամ եթե հաղթել է դիտակցությունը, ապա պոետի ստեղծագործությունը արվեստից զրկելու գնով: Մնում է Սուրխաթյանի պնդումը, որ «Պատանի Չարենցը պատերազմի դաշ-տից հեռանում է ծանր վզացումով, հուսախաբված, հասկանալով աղգային-կամավորական ձևաարկների բացասական արգասիքը, հեռանում է քննադատելով այն, հեգնանքի խոսք ուղղելով ազգի փրկիչներին («Աղգային երազ», պոեմ երգիծական և ողբերգական): Մինչդեռ ժամանակի շատ ուրիշ հայ բանաստեղծներ երգել են ու փառաբանել պատերազմն ու կամավորական շարժումը, իդեալա-կանացրել շարժման պարագլուխներին, եղել ու մնացել են «հայրենիքի հետ»,— Չարենցը, ընդհակառակը, տվել է իմպերիա-լիստական պատերազմի բացասական պատկերը, նրա սարսափ-ները, բաղժությունների տանջանքը, ոչնչացումը, մի խոսքով՝ ամբողջովին չի եղել «հայրենիքի հետ»¹⁰³: Մնում է երկուստեք սխալ ելակետը, սխալ և միակողմանի մոտեցումը «հայրենիք» (որ նույնն է, թե «Երկիր Նաիրի») հասկացողությանն ու գրողի դիրքին այդ նույն հայրենիքի նկատմամբ:

Վանանդեցին խոսում է Չարենցի ապրած ստեղծագործական ճգնաժամի մասին, նա այդ ճգնաժամը բացատրում է ղգալական աշխարհի և բանականության միջև ստեղծված ճեղքվածքով, դրանով է պայմանավորում Չարենցի «թեքումը» դեպի «մանրբուրժուական» Մայակովսկին ու ֆուտուրիզմը: Սուրխաթյանը, որը 1925 թվակա-

¹⁰³ Նույն տեղում, էջ 102:

նին ըմբոստանում էր դրա դեմ, 1929-ին արգեն իներն է «նկատում» ձգնաժամը.

«Այսպես, ուրեմն, Չարենցը հին կյանքից դժգոհ փորձում էր երգել հաղթական դասակարգի պայքարը և առաջին շրջանում ապրեց և արտահայտության ձևերի, և թե իդեոլոգիայի կրիզիսը: Այդ կրիզիսից նա պետք է դուրս գար միմիայն խորանալով հեղափոխության և մարքսիստական ուսմունքի յուրացման մեջ»¹⁰⁴:

Հիշենք, որ նույնն էր առաջարկում Վանանդեցին իր հոգվածի վերջում:

Ավելին, այստեղ Սուրխաթյանը այդ նույն ձգնաժամով է բացատրում Չարենցի «շեղումը» դեպի ֆուտուրիստական ձևերը, դեպի Մալախովսկի և Ասեն (Սուրխաթյանի համար ոչ պրոլետարական պոետներ), որոնք գերիշխողը եղան պրոլետարական բարձրաժող պոեզիայի չգոյության պայմաններում:

Այս «վիշումների» ճանապարհով Սուրխաթյանը այնքան է մերձենում իր ընդդիմախոսին, որ խոսելով «Սոմա» պոեմում Չարենցի օգտագործած «կյանքը այս շար», «աշխարհում այս շար» դարձվածքների մասին, հանկարծ մոռանում է, որ չորս տարի առաջ պահանջում էր վերցնել «Չարենցի (ինչպես նաև Գ. Վանանդեցու) ընդգրկած կոմունիստական դավանանքի ընդհանուր դիժը»,—հանկարծ հիշում է, որ «չարն» ու «բարին» հարաբերական հասկացողություններ են, և եզրակացնում է.

«Սա անպայման իդեալիզմի խոշոր մնացորդն է, որ թանձր արտահայտություն է գտել «Սոմա»-ում: Դասակարգային հակադրությունը Չարենցը դնում է միայն իր հետագա գրվածքների մեջ «Սոմա»-ից և «Ամբոխներ»-ից (արգեն նաև «Ամբոխներ»-ից—Խ. Գ.) հետո: «Սոմա»-ում մենք գտնում ենք նույնիսկ անիշխանականության տարրեր, երբ պոեմի հեղինակը իր շեշտը դնում է ամեն ինչ հեղեհելու և այրելու պրոցեսի վրա... Դասակարգային զտված իդեոլոգիայի պակասը ստվերի տակ է պահել պայքարող պրոլետարիատի նոր աշխարհ ստեղծելու հոյակապ հեռանկարը»¹⁰⁵:

Երբ Սուրխաթյանն անցնում է «Ամբոխները խեղադարձած»

¹⁰⁴ Հ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 104:

¹⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 108 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

պոեմի քննությանը, ապա առաջին հայացքից թվում է, թե նա հավատարիմ է մնացել չորս տարի առաջ բանավիճային հոգվածում արտահայտած մտքին, որ Չարենցը «Ամբոխների» մեջ էպիկական եղանակով մարմնացրել է Հոկտեմբերի պատմական փառավոր շրջաններից մեկը»։ Սակայն, ըստ էության, նոր ուսումնասիրության մեջ երբեմնի կրքի հետ աղետացել է նաև քննադատի տեսակետը։ Ճիշտ է, այստեղ ևս մնացել է Սուրխաթյանի համակրանքը Չարենցի նկատմամբ և բարյաշականությունը, դրա համար էլ, թեև ոչ առաջվա կրքոտությամբ, նա, այնուամենայնիվ, վիճում է «դիրքականների» դեմ պոեմի հեղափոխական ուժերի պատկանելության մասին, ապացուցում, որ դրանք «փողոցային ամբոխներ չեն», այլ կազմակերպված բանվորներ ու գյուղացիներ, ցավով արձանագրում, որ «մինչև վերջին տարին եղած «գրուպայական» քննադատության առարկություններն այս մասին բխել են պղտոր աղբյուրից»¹⁰⁶։ Սակայն «Սոմա»-ի կապակցությամբ բերնից թոցրած ասույթը, թե «դասակարգային հակադրությունը Չարենցը դնում է միայն իր հետագա գրվածքների մեջ, «Սոմա»-ից և «Ամբոխներ»-ից հետո», արդեն հրեացող հակասության մեջ է 1925 թվականի հոգվածի հետ։ Այդ հակասությունը բխում է «դիջեյու» տենդենցից։ Որ դա այդպես է, երևում է նաև մի մանրամասնից, որը տվյալ դեպքում որոշակի կարևորություն է ստանում։ Մե՛ք հիշում ենք, թե ինչքան էր զայրացել Սուրխաթյանը Գ. Վանանդեցու դեմ, երբ վերջինս «ամբոխներ» բառը բերում էր որպես ապացույց Չարենցի ամբոխավարության։ Սուրխաթյանն իր պատասխան հոգվածում պնդում էր, որ դա գործ է ածված փոխաբերական իմաստով։ Հիմա էլ նա այդ բառի գործածությունն ամենևին էլ Չարենցի ամբոխավարության ապացույցը չի համարում. «Բառացի չպետք է հասկանալ,—գրում է նա,—Չարենցի «ամբոխները» գործածված է «մասսաներ», իսկ «խելագարված» բառը՝ բարձր ոգևորության իմաստով»¹⁰⁷։ Սակայն տեղն ու տեղը շտապում է ավելացնել. «Պարզ է, որ զտված իդեոլոգիայի պակասը այն գլխավոր պատճառն է, որ չի ստիպել բանաստեղծին ավելի խտրական լինել

¹⁰⁶ Նույն տեղում։

¹⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 109։

բառերի մեջ և պրոլետարիատին ու գյուղացիներին «ամբոխներ» չանվանել»¹⁰⁸:

Մեր նպատակը չէ մանրամասնորեն արձանագրել այն բոլոր գնահատականները, որ Սուրխաթյանը տալիս է Չարենցի յուրաքանչյուր երկին, մեջընդմեջ անդրադառնալով «հնի», ենթադիտակցության մեջ մնացած մանրբուրժուական խոկումների կամ իր բառերով ասած՝ «դտված» իդեոլոգիայի պակասի հետեւանքով պոետի թույլ տված սայթաքումներին («Ռոմանո անսեր» և այլն): Այդ բոլորից հետո նոր երկերում («Ամենապոեմ», լենինյան շաբթ, արտասահմանյան երկեր, մասնավորապես «Ստամբուլ») Սուրխաթյանը հակված է Չարենցի մեջ տեսնել «դտված» իդեոլոգիա: Նա ջերմորեն է խոսում այդ երկերի մասին և այստեղ են նրա վերլուծումները ավելի դիտական, վերլուծումներ, որոնք այս կամ այն չափով տարբերվում են դիրքականների վերլուծումներից, քանի որ սրանցում խոսք չկա, թե հեղափոխական թեմա: Չարենցի համար մանրբուրժուական զգայական աշխարհից անջատվելու սոսկ գիտակցական նկրտում է, որի հետեւանքով իբր ալդ երկերին պակասում է հուղականությունը: Ընդհակառակը, Սուրխաթյանը մեծ հույզ է տեսնում երկերի մեջ և «Լենինն ու Մլին» պոեմի օրինակով, մեղանում առաջիններից մեկը, նկատում հոգեբանական կերպարի պոեզիայի փաստական սկզբնավորումը¹⁰⁹:

Այժմ մի քանի խոսք երեք երկի գնահատության մասին:

Դրանցից առաջինը «Երկիր Նաիրի» վեպն է, որին ոչ ամենեւնի պատահաբար Սուրխաթյանն իր ընդարձակ ուսումնասիրության մեջ նվիրում է ընդամենը վեց էջ: Իհարկե, մեր խոսքը զուտ էջերի քանակի մասին չէ: Բանն այն է, որ այստեղ կրկին դեր է խաղացել «Երկիր Նաիրի» հասկացողության շարենցյան ընկալման այն «հակասության» անտեսումը, որ հավասարապես հատուկ էր և՛ դիրքականներին, և՛ ոչ դիրքականներին: 1929 թվականին, ինչպես տարիներ առաջ Ա. Կարինյանն ու Յու. Լեբեգինսկին, Սուրխաթյանը տեսնում է երկի մի կողմը՝ «հրապարակախոսությունը», նա ևս խնամքով շրջանցում է վեպի կերպարների գեղագիտությունը, Չա-

¹⁰⁸ Նույն տեղում:

¹⁰⁹ Պոեմի վերլուծությունը տե՛ս դրքի էջ 126—127:

րենցի «անբացատրելի թախիժը, «Երկիր Նաիրի» հասկացողության չարենցյան այն երկու շրջանակները, որոնք երկի դադափարական բարդության՝ սատիրական ողբերգության, հիմնական պատճառն են: Սուրխաթյանի համար ևս «Երկիր Նաիրի» լուր ընդգծված սատիրական երկ է՝ ուղղված դաշնակցության և նրա աղգային քաղաքականության դեմ: Դրա համար էլ երկի սոցիոլոգիական վերլուծության փորձ կատարելուց հետո քննադատը եզրափակում է.

«Անողոր են դույնները, անխնա՝ քննադատությունը, սպանիչ՝ ծաղրը: Հեղինակը մի գերազույն նպատակ է ունեցել. չարաչար մահվան դատապարտել և թաղել թե խոշոր և թե մանր բուրժուազիայի ազգայնական իդեոլոգիան»¹¹⁰:

Այսպես, կրկին մասը (թեկուզև կարևոր մասը) ամբողջի իրավունք է ստանում և հենց այդ պատճառով չի բացվում բարդ երկն ամբողջությամբ:

Երկրորդը «էլեգիա գրված Վենետիկում» երկն է:

Այս երկի գնահատականն առհասարակ միակողմանի է եղել 20—30-ական թվականների քննադատության մեջ: Երկը պոեմիկական բնավորություն ունի, կամ ինչպես Սուրխաթյանն է ասում. «Գրվածքն ունի հակադրության պատվանդան»¹¹¹: Այստեղից պետք է էլենին, և այստեղից են էլել դրա քննադատները Չարենցի այս երկը գնահատելիս: Հիրավի, Չարենցի պոեմի առանցքը «հին» աշխարհի սովերոտ կողմերի և նոր՝ սովետական, աշխարհի շինարարական էնտուզիազմի հակադրությունն է, «մեր կյանքի դիալեկտիկան, թեզը, անտիթեզը և սինթեզը—երեկը, այսօրը և վաղը»¹¹²: Բայց ահա այս պոեմից հետո էլ մարդիկ են եղել, որ պնդել են, թե «Չարենցը պրոլետարիատին «մոտենում է», պրոլետարիատի «կողմն է», բայց դեռ պրոլետարիատի հետ չէ»¹¹³: Այս տողերը գրելով, Սուրխաթյանը դարձյալ նկատի ունի դիրքականներին, նա հակադրության ամբողջ կառու-

¹¹⁰ Հ. Սուրխաթյան, Հեռհսկոտեմբերյան հայ դրականություն, էջ 143 (ընդգծումը մերն է—Խ. Գ.):

¹¹¹ Նույն տեղում, էջ 132:

¹¹² Նույն տեղում, էջ 136:

¹¹³ Նույն տեղում, էջ 137:

ցիկ սիստեմը մեջ է բերում (կամ պոեմի հատվածների ձևով, կամ վերապատմելով) ապացուցելու համար Չարենցի պրոլետարակո-նուսթյունը: Սակայն նա (և ոչ միայն նա) չի ձգտում խորամուխ լինել, թե որտեղից է ծագում հակառակորդների հիշյալ կարծիքը: Այս պոեմում, որը, իհարկե, այնուամենայնիվ, «ուրախ» դրամա է, Չարենցը չի ասում, թե սրտի խորքում կա ինչ-որ կարոտ, ինչ-որ անբացատրելի թախիժ, անցյալի ինչ-որ նվիրական զգացում: «Երկիր նաիրի» վիպում նա այդ բանն ասում էր՝ հեշտացնե-լով ընդգրիմախոսների գործը իրեն մանրբուրժուականուսթյան մեջ մեղադրելու հարցում: Բայց հարկավոր չէ արտակարգ սրատես լինել նկատելու համար և՛ թախիժը, և՛ ամիսոսանքը: Չա-րենցը մերժում է «կիսաշարժի, կիսաբանկիր» տերերի Հայաստանը, Չարենցը նոր՝ սովետական, Հայաստանի ներկայացուցիչն է Փա-րիզի սրճարանում՝ նստած «հին վարպետի» հետ: Վարպետը պատմում է նրան իր երազը:

Նա ինձ ասում էր,—Հեռվում հեռու,
Ուր դաշտն է, դաշտն է Շիրակի,
Կա հին խրճիթ մի, մի տուն խարխուլ,
Որ աղատվել է կրակից:
Այնտեղ հոսում է մի հաշտ առու,
Եվ բարդիները երկնասլաց
Հիմա հիշում են երգը իրա
Եվ գլուխները թափահարում:
Նրանք թափում են թերթերը շոր,
Ծածկում խրճիթը հնամյա այն,
Ինչպես երգերը մահամնա,
Որ հեծկլտում են համր լացով:
Այն իր խրճիթն է:—Այնտեղ է նա
Հյուսել երգերն իր ու երազել:
Այնտեղ վարդեր կան, թերթեր դեղնած,
Այնտեղ երազ կա, ու երգ ու սեր¹¹⁴:

Ի՞նչ է հակադրում սրան Չարենցը, արդյո՞ք նա նույնպիսի յղասումով (ինչպես մերժում էր «կիսաշարժի, կիսաբանկիր» տերերի

¹¹⁴ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1963, էջ 251:

Հայաստանը) մերժում է «Հին վարպետի» երազը: էլ ինչու՞ է տխրությամբ հիշատակում այն համընդհանուր կրակը, որից ազատվել է «Հին խրճիթ մի, մի տուն խարխուլ»: Ոչ: Չարենցը 1926 թվականին գրված այս պոեմում՝ այլևս «Նրեքի» ժամանակաշրջանի հողվածագիրը չէր, թեև նույնիսկ այն ժամանակվա հեղինակներում նա ոչ թե սպանում էր իր նախորդների ստեղծած կուլտուրան, այլ սրտի կակիժով պատրաստակամությամբ հայտնում զոհելու իր համար թանկագինը՝ հանուն նորի հաղթանակի:

Այստեղ, որքան էլ Չարենցը «Հին վարպետին» դիմելով գրում է. «ձեր աշխարհը», այնուամենայնիվ, նա նրան «կիսաշարժի, կիսաբանկի» տերերի երգիչը չի համարում: Նա ավելի շուտ ափսոսում է, որ վարպետը չի տեսել փրկության ճանապարհը:

Սակայն հոգին իր՝ հավիտյան խուլ
Խուլ պայքարին այդ աշխարհաշեն՝
Քաշվում էր մեջն իր, ինչպես խխունջ,
Կամ օրորվում էր, ինչպես տաշեղ¹¹⁵:

Ափսոսում է նրա անցած կյանքի, նրա ռոմանտիկ տրամոն-
թյան ու հրադանքի համար: Այդ պատճառով է նա անընդհատ
հիշեցնում, որ «Հին աշխարհում» եղել է սոցիալական շարիք:

Ուրիշ բան է, որ այս բարդ հոգեբանական պոեմում տողեր
կան գրված քսանական թվականների ոգով, որտեղ բանաստեղծը
հաճախ սխալ է հասցեագրում իր ցասումը «Հին» աշխարհի դեմ
ու դրանից այն տպավորությունն է ստացվում, թե նա ժխտում է
նաև «Հին» վարպետի հումանիստական ստեղծագործությունը:
Ուրիշ բան է, որ նա, սոցիոլոգիական սխալ ելակետից, խորհրդային
երկրից վտարված նախկին տերերի զգացումը մի տեղ վերագրում է
մեծ բանաստեղծին:

Իզուր է սիրտը քո գաղազում
Երկրի հանդեպ մեր վերածնվող.
Ոչ մեր երկիրն է շվայտ Հոռոմ,
Եվ ոչ էլ ինքդ նոր մի նազոն:
Իզուր ստին այդ, մթին գերի՝

¹¹⁵ Նույն տեղում, էջ 253:

Դու անիծում ես ուժը մեր նոր.—
Դու այդ ուժից ես փախել ելնող
Եվ ոչ թե, ոչ թե արքաներից¹¹⁶;

Սոցիոլոգիական առումով սա էր Չարենցի պոեմի թերութիւնը և սրա մասին պիտի խոսեր ժամանակի գրաքննադատութիւնը, մինչդեռ դիրքականներին սա բիշ էր թվում Չարենցի պրոլետարականութիւնը հաստատելու համար, իսկ ոչ դիրքականները սա համարում էին Չարենցի նվաճումը պրոլետարականացման ձանադառհին: Սուրխաթյանը այդպես էլ գրում է՝ «Պոեմում Չարենցը տալիս է իր այսօրվա հակոտնայի բնութագիրը, որպիսին վաղուց գոյութիւն ունի մեր մարքսիստական գրականութեան մէջ»¹¹⁷:

Սակայն պոեմի ընդհանուր տոնը, թախծոտ երանգը, վիշտը՝ իր հողից, իր աշխարհից մեկուսացած արվեստագետի ճակատագրի համար, համենայնդեպս հուշում են, որ սայթաքումը տուրք է միայն և ոչ որակ: Չարենցը համաձայն չէ Իսահակյանի ստեղծագործութեան ոչ թե բովանդակութեանը և նույնիսկ ոչ իսկ սոցիոլոգիային, նա ևս Սուրխաթյանի նման հասկանում է, որ «եղել են շատ մոմենտներ, երբ վարպետը շառաշուն մտրակով չափել է տերերի մեջքը՝ հակադրելով նրանց շահագործվող, տառապ. ող աշխատավոր դանդաժներին»¹¹⁸: Բայց Չարենցը որակապես նոր պոեզիայի մեծ երազողն էր, նոր օրերում նրան չէր կարող բավարարել Իսահակյանի պոեզիան. սա և միայն սա են նշանակում նրա տխրաշաղախ ստղերը.

Եվ գաս եթե դու երկիրը մեր
Եվ նույնը, նույնը, նույնը մնաս
—Մեր նոր արևը չի գուրգուրե
Քո այդ երգերը մահամոհա¹¹⁹;

Եվ այս ու նման ստղերը հիմք չեն տալիս քննադատին պնդելու, թե «Այստեղ ասպարեղ է գալիս նշանավոր հին պոեմի հեղինակը,

¹¹⁶ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 264:

¹¹⁷ Հ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականութիւն, էջ 133:

¹¹⁸ Նույն տեղում:

¹¹⁹ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 264:

հին տաղանդավոր վարպետը, որի իղեալները խորտակված, տա-
պալված են, որովհետև պրոլետարիատի կուռ հարվածների տակ
տապալված է այդ իղեալների հասարակական բազիսը, պատ-
վանդանը»¹²⁰:

Գրաքննադատին (և սա հակադիրքական գրաքննադատն է)
երկբայության տեղիք չի տալիս այն հարցը, թե որքանով էր պրո-
լետարիատի կուռ հարվածների տակ տապալվածը հասարակական
բազիս իսահակյանի իղեալների համար: Չնայած բանավեճին՝
ամենահիմնական հարցում՝ անցյալի կուլտուրայի գնահատման
հարցում, նա, փաստորեն, ելնում է գոհճիկ սոցիոլոգիզմից՝ այդ
կուլտուրան, դժբախտաբար, ամբողջովին համարելով ժամանակի
իշխող դասակարգի շահերի արտահայտությունը:

Մինչդեռ Չարենցի ամսոսանքն ու «անբացատրելի» թախիծը
այս գործում ևս վկայում են, որ նա հեռանում է 20-ական թվական-
ների համար այդ «անվիճելի» ելակետից:

Մեզ թվում է, թե Սուրխաթյանի (և առհասարակ բոլոր ոչ
դիրքականների) համար «զիջումների» ճանապարհին այս վերջինը
դիրքերի (և այն էլ ամենակարևոր դիրքերի) լրիվ հանձնումն է:

«Ռուբալաթ»:

Մի տասնամյակից էլ պակաս ժամանակ էր անցել Թուման-
յանի բառյակների հրատարակությունից: Բայց Թումանյանը սահ-
մանագծի այն կողմը մնացած բանաստեղծ էր: Դրա համար էլ
Չարենցի «Ռուբալաթ»-ը՝ խոհական քառյակների շարքը, երևույթ
էր համարվում նոր գրականության մեջ: Առհասարակ, ինչպես Չա-
րենցի յուրաքանչյուր երկը, քառյակները ևս իսկույն գրավեցին
գրաքննադատության ուշադրությունը: Դրանց մասին գրախոսու-
թյուններ ու հոդվածներ լույս տեսան թե՛ «Գրական դիրքերում»
հանդեսում, թե՛ այլ պարբերականներում: Մեզ հետաքրքրող հարցի
տեսակետից կարևոր է դիրքականների և ոչ դիրքականների կար-
ծիքների համադրությունը և դա ոչ այնքան Չարենցի ստեղծագործու-
թյան գնահատմանը ծանոթանալու, որքան սովետահայ գրաքննա-
դատության իրական վիճակը պարզելու համար: «Գրական դի-
րքերում»-ի 1928 թվականի 7—8 համարում ղեկավարված է Ն. Դ.-ի

¹²⁰ Լ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 133:

(Նորայր Գաբաղյան) գրախոսությունը: Այստեղ ուշադրավ են աչն դատողությունները, որ Չարենցի բառակների առիթով անում է գրախոսը առհասարակ պոեզիայի, դրա փիլիսոփայական խորքի ու քնարականության մասին: Նորից նույն հարցն է. ինչպիսին պետք է լինի պրոլետարական պոեզիան: Նորից նույն սխալ ելակետը դառակարգային ուտիլիտարիզմի պահանջը, ոչ միայն պոեզիայի բովանդակության, այլև արվեստի, ներգործոն հուղականության բնագավառում: Քնարականությունը գրախոսը մասնատում է, նա պրոլետարականության մեջ տեսնում է «շինարարական, սիրային, փիլիսոփայական լիրիզմ և այլն»¹²¹: Այս մասնատումը չի կապվում սոսկ բովանդակության հետ: Սրա արմատներն ավելի խորն են: Քնարականության յուրաքանչյուր տեսակը բնագաղափար համար ունի իր դասակարգային բնույթը.

«Անպայմանորեն մեղանում հետզհետե թռչնելու է անհատապաշտական լիրիզմը, սակայն մեր գրականության զարգացման ներկա վիճակը բավականին կոնկրետ ավյալներ տալիս է մեզ ասելու, որ նոր դասակարգը, բուրժուական ու մանրբուրժուական անհատապաշտական լիրիզմի փոխարեն, ստեղծելու է յուր կոլեկտիվիստական գրական լիրիզմը»¹²²:

«Անհատապաշտական լիրիզմ» տառով հեղինակը հասկանում է ոչ այլ ինչ, բան եթե բանաստեղծի հուղաշխարհի, անհատական ապրումների արտացոլումը, դրեթե առանց բացառության անցյալի ողջ քնարերգությունը: Եվ սա այն տարիներին, երբ այնքան սրված էր «կենդանի մարդու» պրոբլեմը, երբ հենց հանդեսի նույն համառի «նապաստովյան օրագիր» ընդհանուր վերնագրի տակ տպագրված հոդվածներից մեկում («Կենդանի մարդը») պահանջ է գրվում. որ «Պրոլետարական գրողը թե խորթ օտար մարդկանց և թե յուր հարազատ դասակարգի մարդկանց հոգեբանությունը պատկերելիս, ընդունի էլ պետք է պատկերի որպես կենդանի մարդիկ»¹²³:

Չարմանալ կարելի է, թե ինչպես են կողք-կողքի գրվում անհատի ներաշխարհը («անհատապաշտական լիրիզմը») մերժելու և «կենդանի մարդ» պատկերելու այս երկու պահանջները:

¹²¹ «Գրական դիրքերում», 1928, № 7—8, էջ 57:

¹²² Նույն տեղում:

¹²³ Նույն տեղում, էջ 47:

Բայց դառնանք դասակարգային քնարականությանը: Չարենցի «Ռուբայաթի» մասին Ն. Դ.-ն գրում է.

«Հեղինակը հանդես է բերում ուրախ դիալեկտիկա: Բուրժուական գրողները եթե այս կամ այն կերպ արտահայտում էին կյանքի շարժումը իդեալիստական աշխարհադեպացողությամբ, շունենալով հեռանկարներ, կյանքի «անցողականության» մասին հանգում էին տխուր, հոռետեսական եզրակացությունների, սարսափած ողբում էին անցողականությունը, որը հիշեցնում էր իրենց դասակարգի մահվան մասին: Պրոլետարական գրողը, տալով երևույթներին առաջացումը, զարգացումն ու մահը, լինելով նոր դասակարգի արտահայտիչը, ողջունում է կյանքի դիալեկտիկական, որովհետև նրա դասակարգն իր պայքարն ու նպատակները հիմնում է իրական կյանքի դիալեկտիկական զարգացման վրա»¹²⁴:

Իհարկե, կարելի էր շանդրադառնալ սոցիոլոգիայի գոհակացման ու պարզունակացման այսպիսի օրինակներին, սակայն, զրգրախտաբար «ուրախ դիալեկտիկայի» և «տխուր դիալեկտիկայի»¹²⁵ այս դասակարգումները պատահական դիպվածներ չեն ժամանակի գրաքննադատության մեջ: Տխրությունը մերժելու, թախիծը դասակարգայնորեն պիտակավորելու սովորույթը բխում էր գրականագիտական սխեմայից, որը գրեթե սխստամի բնավորություն էր ստացել: Տխրությունը հատուկ է կործանվող դասակարգին, քանի որ այդ դասակարգը տեսնում է իր հասարակական ոչնչացման հեռանկարը: Պրոլետարիատը, ընդհակառակը, բարձրացող դասակարգ է, և թախիծն ու տխրությունը օտար են նրան: Սա էր մտածելահղանակը ու թեկուզ թախիծը բխեր ամենահասկանալի աղբյուրներից (ինչպես Չարենցի քառյակներում մահվան հեռանկարը), միևնույնն է, դա խոտելի էր, նուրբ ասած՝ առնվազն մանրբուրժուական: Անմեղ չէր այս սխեման, քանի որ նա իր մեջ թաքնված պահանջ ուներ միադիժ «հորթային հրճվանքի» գրականության, որում, հասկանալի է, խոսք չէր կարող լինել կերպավորման առվեստի մասին, և ոչ էլ՝ «կենդանի մարդու», որ այնպես մոգաիկ էր այդ թվականներին նույնիսկ դիրքականների հոգվածներում:

¹²⁴ «Գրական գիրքերում», 1928, № 7—8, էջ 58:

¹²⁵ Նույն տեղում:

Բայց այս նույն հարցում արդյո՞ք սկզբունքաչին տարբերություններ կային դիրքականների ու ոչ դիրքականների միջև: Ուրիշ էր ասելու եղանակը, բայց, դժբախտաբար, այստեղ էլ ելակետը նույնն էր: Սուրխաթյանը գովում է Չարենցի ճիգը օգտագործելու դասական գրականության հին ձևերն ու ժանրերը՝ նոր գաղափարն արտահայտելու համար: Նա հիշում է, որ «Այժմ ուսու պրոլետգրողների լավագույն ներկայացուցիչները ամեն տեղ ահագին ջանք են գործ դնում յուրացնելու հին մեծ վարպետների բարձր տեխնիկան, որպեսզի հնի և նորի կոմբինացիայով նոր ստիչ մշակեն՝ համապատասխան մեր պատմական էպոխայի և պրոլետարիատի դասակարգային մտածողության»¹²⁶: Սակայն, միաժամանակ, Սուրխաթյանը վիճելի է համարում Չարենցի՝ բառյակներ գրելու փորձը, և ահա, թե ինչու. «Հին ձևը անպայման իր հետ բերում է այդ ձևի հետ հյուսված, անած իդեոլոգիայի մի մասնիկը»¹²⁷: Իսկ հին բառյակը (մասնավորապես պարսկականը) հոռետեսական փիլիսոփայության արտահայտություն է:

«Չարենցի բառյակները մոտ են պարսկականին: Նա հանդուգն փորձ է արել այդ հին ձևի մեջ նոր փիլիսոփայություն դնել—դիալեկտիկական մատերիալիզմի փիլիսոփայությունը: Փորձը հետաքրքիր է, բայց վիճելի: Այն ձևը, որ համապատասխանում է գերազանցորեն հոռետես փիլիսոփայության, կարո՞ղ է իր մեջ ամփոփել հեղափոխական մի փիլիսոփայություն, որպիսին է դիալեկտիկական մատերիալիզմը՝ առանց սքոլելու նրան տխրության քողով, թեկուզ շատ թափանցիկ»¹²⁸:

Եվ ահա այս ելակետից Սուրխաթյանը տեսակաւորում է Չարենցի բառյակները: Դրանց մի մասը նա անվանում է դիալեկտիկական բառյակներ (հենց այնպիսիները, որոնցում, Դաբաղյանի տերմինով ասած՝ հանդես է գալիս «ուրախ դիալեկտիկան») և, հասկանալի է, ընդունում ու ողջունում է դրանք: Սակայն այնտեղ, որտեղ հանդես է գալիս շարաբաստիկ տխրությունը, Սուրխաթյանը ևս ողջունելու բան չունի:

¹²⁶ Հ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 148:

¹²⁷ Նույն տեղում, էջ 144 (ընդգծումը հեղինակինն է—Խ. Գ.):

¹²⁸ Նույն տեղում:

Եկարելի է ասել, — դրում է նա, — որ ընթացքի, պրոցեսի գաղափարը պարզ դրված է «Ռուբայաթ»-ի քառյակների մեծ մասի մեջ, բայց ալետեղ, որտեղ կյանքի և մահվան պրոբլեմն է շոշափված (վեկուդ Նեդինական աշխատել է առույգ տոն պահպանել), ինչ-որ տխրություն մի դիմ միշտ ներս է սպրդում տողամեջ, որը պարսկական քառյակների անբաժան տարրն է կազմել:

Որինակ.

Դու մի օր աչքերդ կփակես, որ ուրիշը քո տեղ գոյանա.

Կգնաս, կանցնես աշխարհից, որ ուրիշը քո տեղ գոյանա:

— Այն դու ես, իմաստուն, այն դու, բայց արդեն դարձած
մի ուրիշ.

Հաստատեց, ժխտելով նա քեզ, որ ուրիշը քո տեղ գոյանա:

Ի՞նչով է տարբերվում պարսկական տխուր քառյակից»¹²⁹:

Ահա Չարենցի «վերոբյուր», որ նա չի կարողանում սքողել «առույգ տոն պահպանելու» ձգտումով, և որ նկատում է նրա բարեկամը:

Ահա Չարենցի զնահատման հարցը քսանական թվականներին: Բայց տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրողն ավելի շատ այդ տարիների սովետահայ գրաքննության վիճակն է:

* * *

Քսանական թվականների երկրորդ կեսին սովետահայ արձակումը աստիճանաբար իր ուրույն տեղն էր գրավում «Ձանգեղուրի երգիչը»: Դեռևս մեծ չէր Ակսել Բակունցի գրական վաստակը, սակայն նրա ակնարկներն ու առաջին պատմվածքներն արդեն հուշում էին նոր, տաղանդավոր գրողի ծնունդը, գրող, որ ուներ իր աշխարհը, իր «կենդանի մարդիկ» ու իր մտահայացքը անցյալի, ներկայի ու հեռակարի մասին: Եվ զարմանալի չէ, որ նրա առաջին իսկ ելույթները իրենց վրա սեռեցին գրաքննադատության ուշագրությունը, և դա այն դեպքում, երբ դրանց հեղինակը «չէր հալտարարել իր պատկանելության մասին այս կամ այն խմբակցությանը»: Վերջին հանգամանքը անկարևոր չէր ներխուժական

¹²⁹ Հ. Սուրխարյան, Հետհոկոսեմբերյան հայ գրականություն, էջ 147:

միջաման պայմաններում: Ակսելը շուներ իր «պալատական» քննադատը, ինչպես՝ հանձին դիրքական քննադատների, այդպիսիք ունենին նույնիսկ Արաքսն ու Անուշը: Եվ, այնուամենայնիվ, Ակսելին չնկատել հնարավոր չէր: Ա. Կարինյանը, որը 1925 թվականի աշնանը փորձում է մի ընդհանրական հայացքով կշռել սոցիալատաճայ գրականության անցած ուղին, բնութագրել գրական խմբակցությունները և գրանց արտագրանքը, հենց այդպես էլ գրում է.

«Սակայն չէր խանդարի փոքր-ինչ կանգ առնել և այն հայ հեղինակների վրա, որոնք դեռ մինչև այժմ չեն հայտարարել իրենց պատկանելության մասին այս կամ այն խմբակցությանը, բայց, այնուամենայնիվ, նոր կենցաղի բարեխիղճ էսթիզներ ու նկարնեք են տվել»¹³⁰:

Քննադատը նկատի ունի Ակսել Բակունցին և Սուրեն Նազարյանին, և ի պատիվ իրեն, ճիշտ է գուշակում նոր ծագող լուսատուի ապագան.

«Սրանք երկուսն էլ սկսել են գրել համեմատաբար վերջերս: Չնայելով այս բանին, նրանք ճիշտ կուրս են ընդունել: Ուշագրություն մը դիտելով շրջապատող միջավայրը և առաջին հերթին այն, ինչ կատարվում է գյուղացիական Հայաստանի հոծ բաղմունքում մեջ, նրանք ազնիվ նկատողներին հատուկ ջանասիրությամբ ռեալ կենցաղի բավականաչափ պարզ նկարագրերն են տալիս: Եվ կարելի է վստահ լինել, որ ելնելով այս կուրսից և ձևավորելով իրենց ոճը, հիշյալ հեղինակները կգրավեն իրենց տեղը հայ նոր գրականության մեջ»¹³¹:

Ահա մի ընդհանուր բնութագիր, որում գեռես գրողի արտադրանքի ո՛չ գեղագիտական և ո՛չ իսկ սոցիոլոգիական վերլուծությունը կա, այլ կա միայն շեշտումը նրա դիտելու կարողության և ջանասիրության, որի արդասիրն է «ռեալ կենցաղի բավականաչափ պարզ նկարագիրը», և կա ակնադի, որ գրողի առջև դեռ դրված է ամենաբարդը՝ իր ոճը ձևավորելու հարցը: Ուրեմն իզուր չէ հիշ-

¹³⁰ «Մարտակոչ», 1925, № 252, Ա. Կարինյանի հոդվածը վերնալրված է «Գրական հարցերի բնութագրի շուրջը Հայաստանում»:

¹³¹ Նույն տեղում:

ցումը, թե Ակսելը դեռևս չի հայտարարել իր պատկանելությունն այս կամ այն խմբակցությունը: Կարինյանը չի մեղադրում գրողին ալդ «ղանցանքի» համար, նա արձանագրում է փաստը, բայց 20-ական թվականներին ոչ ոք չէր կասկածում, որ գրողն իր ոճը ձևավորել կարող է միայն այս կամ այն գրական եթե ոչ խմբակցության, ապա հոսանքի մեջ: Դա բխում էր մեր հիշատակած ընդհանուր ելակետից և այդպես էր մտածում նաև Ա. Կարինյանը: Ալդ նույն հոգովածում նա հայ գրականության մեջ տեսնում է երեք հոսանք: «Հայաստանում կարելի է գտնել գրական խմբակցություններ, առաջին հոսանքները երեքն են»¹³²: Տեղը չէ քննելու գրականագետի հասակարգումը (ուղեկիցներ, Պրուլետարացիացի, Չարենցի հոսանք) և ոչ էլ բավականաչափ նուրբ դիտողությունները յուրաքանչյուր հոսանքի գրական-սոցիոլոգիական առանձնահատկությունների մասին: Նշենք միայն, որ Զարյանի, Ալազանի, Սիրասի մասին խոսելիս, նա ոճը ձևավորելու (հոսանքը մեջ, նույն պահանջն է դնում.

«Բայց և այնպես, թե սոցիալիստական և թե նրանից դուրս ինչն այնպիսի ուժեր, որոնք կարող են դարգանալ և դառնալ խելական պրուլետարական գրողներ: Ալազանը, Նաիրին և Սիրասը, չնայած ալն բանին, որ առաջ են շարժվում խարխալելով, բայց և այնպես աշխատում են իրենց անհատականության համեմատ՝ ընդգրկել այն բոլոր նոր հազամանքները, որ տեղի են ունեցել հայկական իրականության մեջ վերջին հինգ տարվա ընթացքում»¹³³:

Այս հոգովածում պրուլետարական ձևավորված ոճի միակ օրինակը Կարինյանը համարում է Արաղու ստեղծագործությունը, դեպի որը, պետք է ենթադրել, առաջարկում է ընթանալ «խարխալելով» շարժվող երիտասարդ գրողներին:

Այս հարցը, որ նույն սոցիոլոգիական ելակետի տարատեսակն է, մեզ հարկավոր է նաև հետադառնում, երբ խոսելու լինենք Պրուլետարացիացի հեղինակների ստեղծագործության գնահատման մասին:

Այսպիսով, եթե ոչ խմբակցություն, ապա հոսանք, և գրողի

¹³² «Մարտակոչ», 1925, № 252:

¹³³ Նույն տեղում:

ստեղծագործությունը վերլուծելիս առաջինը՝ ճշտել, թե աշխարհայացքային առումով որ հոսանքին է մոտ, կոպիտ ասած՝ պրոլետարական է զրոյը, թե ոչ պրոլետարական: Ինչպես տեսանք, այսպես մոտեցավ գրաքննադատությունը Չարենցին: Բնականաբար այս նույն ելակետից պետք է մոտենար նաև նրա կրտսեր ժամանակակիցին՝ Ակսել Բակունցին:

Վանանդեցին պնդում էր, թե Չարենցը գիտակցությամբ նորի կողմն անցնելով, իր զգայական աշխարհով մնում է հնի, մանրբուրժուականի գերին, որ այդ պատճառով նա պրոլետարական չէ և նրա պրոլետարականացումը երկար տարիների տքնաջան աշխատանք ու կոլեկտիվիստական զգացում է պահանջում: Ակսելը նույնպես նման չէր «Գրական դիրքերում» ամսագրի շուրջը համախմբված գրողներին, նա ևս պրոլետգրականության մեջ «սպիտակ ագռավ» էր, նա իր ստեղծագործության մեջ չէր պաշտպանում ոչ միագիծ մանրբուրժուական «անհատապաշտությունը» և ոչ միագիծ պրոլետարական կոլեկտիվիզմը: Նրա նկարագրած մարդիկ շնչող, ապրող էակներ էին և ոչ «բացասական» ու «դրական» մանեկեններ՝ ներկված սև և սպիտակ գույներով: Գռնհիլ սոցիոլոգիզմի տեսանկյունից սա զրեթե հանցանք էր կամ առնվազն գրական սայթաքում, քանի որ գրականությունը, հակառակ դիրքականների բաղմամբիվ հալտարարությունների, նրանց իսկ կողմից առաջին հերթին դնահատվում էր իր ուտիլիտար արժեքով: Բայց ինչպես Չարենցին, Բակունցին ևս չէր կարելի ընդունել կամ չընդունել, հարկավոր էր բացատրել գրականության նրա տարատեսակը, գտնել նրա երկերի «սոցիոլոգիական համարժեքը»: Չարենցը Բակունցից տարբերվում էր իր քաղաքացիական ակտիվությամբ: Բակունցը երբեք առաջին ջոխակ չի եղել ներխուժակային պայքարում: Դրա համար էլ, թերևս, նույն ֆորմուլաները, որ փորձ էին անում գրաքննադատները տեղադրել նրա ստեղծագործության վերլուծումներում, ձևակերպվում էին ոչ այնքան սուր էպիտեմներով: Մինչդեռ բոլոր գեպքերում մոտեցման եղանակը նույնն էր: Ահա, թե ինչ է գրում 1928 թվականին «Գրական դիրքերում» ամսագրի գրախոսը.

«Ակսելը սուբյեկտիվորեն, որպես մտածող, կապված է նորի հետ, իսկ օբյեկտիվորեն, որպես գեղագետ գեռ իր կապերն ամբողջովին չի խզել հնից: Նա հարվածում է հինը, բայց խղճում, ամսո-

սում, նրա զոռքաները հաճախ խղճահարանք են զարթեցնում ընթերցողի մեջ»¹³⁴:

«Գրական դիրքերում»-ը Ակսել Բակունցի ստեղծագործությանն անդրադարձել է մի քանի անգամ: Դրանց մեջ, մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից, ամենաուշագրավը, թերևս, Հ. Մկրտչյանի հոդվածն է «Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունների սոցիալական արժեքը» շատ բնութագրական վերնագրով¹³⁵: Հենց այս վերնագիրը կանխորոշում է հոդվածի սկզբունքը ու, եթե այսպես կարելի է ասել, ժանրային առանձնահատկությունները: Հոդվածում իզուր կլինի որոնել լուրջ գեղագիտական դիտողություններ արձակագրի կերպավորման արվեստի, ստեղծագործությունների գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին, թեև, իհարկե, այստեղ էլ կան հարեանցի ասված խոսքեր այն մասին, որ երիտասարդ գրողը լավ է նկարագրում բնությունը: Սոցիոլոգիական, նախաստովյան ելակետից, որում առանձնակի կարևորություն էր տրվում թեմային, գրախոսը Բակունցին մեղադրում է հնի իդեալականացման մեջ:

«Ակսելը մանրդյուղացիության տիպիկ արտահայտիչն է: Նրա պատկերած գյուղը միատարր է, նա փախչում է քաղաքից և անդո՞րություն որոնում վայրենի բնության գրկում, Միջնաժորի կուսական անտառներում: Նրա ստեղծագործությունների ամենահաջող կտորները հենց այդ կուսական անտառներն են, անարատ բնությունը, ուր մարդկային կուլտուրան դեռ ոտք չի դրել: Դա միանգամայն հատկանշական է մանրբուրժուական այն ինտելիգենցիային, որոնք իրենց պրիմիտիվիզմով չեն հաշտվում այսօրվա մեր քաղաքի ինդուստրացման թափին ու նոր կուլտուրային, փախուստ են տալիս հասարակական կյանքից և փրկություն որոնում մենության ու խաղաղության մեջ: Ակսելը չի տեսնում նորի և հնի պայքարը, առաջնի հաղթանակը գյուղում: Հենց դրա համար էլ նորի շարժիչ ուժերը, նրա կրողները և խորհրդային իշխանության սոցիալական հենարանները գյուղում հանդես չեն գալիս Ակսելի երկերում»¹³⁶:

¹³⁴ «Գրական դիրքերում», 1928, № 6, էջ 51, Գ. Վանանդեցու՝ Զարենցի մասին գրած տողերը հիշեցնող այս գրախոսությունը ստորագրված է «Հար»:

¹³⁵ «Գրական դիրքերում», 1928, № 11—12,

¹³⁶ Նույն տեղում, էջ 123:

Զի ասված միայն, թե Ակսելը նացիոնալիստ է: Զի ասված, քանի որ այս հոգվածի հեղինակը պարզապես չի բնութագրում մանր բուրժուազիային: Եթե նա դա աներ, ինչպես իր հոգվածներում անում է Գ. Վանանդեցին, եթե նա տար մտեր բուրժուազիայի (կամ «մանրգյուղացիության» տվյալ դեպքում դա միևնույնն է) քաղաքական բնութագիրը, նա էլ չէր կարող յուր գնալ առանց այդ շարաբաստիկ հայտարարության: Բայց զրաքննադատի համար նման բնութագիրն արգեն ինքնին հասկանալի, դասագրքային մի բան է (որին կարելի է և շանդրադառնալ) և ամբողջ հոգվածը հենց այդ, մտքում պահած, քաղաքական բնութագրից է ելնում: Երբ քննադատը պնդում է, թե «Ակսել Բակունցի Սթինաձորում դաստիարակության շերտավորում չկա», երբ վարդացնում է իր միտքը, թե «Քյոթվան, տերտերը, զոռբան Ակսելի երկերում հանդես չեն գալիս որպես շահագործողներ: Ակսելի գրիչն ուղղված է միայն օտար տիրապետության՝ պանինների դեմ»¹³⁷, այլևս չտրաբաստիկ հայտարարության կարիքը չի էլ զգացվում: Պատահական է արդյոք, որ դաժան անտառապահի ազգային պատկանելությունն այդ աստիճան «ընդհանրական» նշանակություն է ստանում:

Բայց Ակսելն, ի վերջո, ունի Հաբուդ, բանակից վերագործած բոլշևիկ, ինչ անել սրա հետ, ինչպես մտցնել ընդհանուր, «ավարտուն» թեզի մեջ: Դյուրին է դործը, բավական է հայտարարել, որ Հաբուդը ակտիվ չէ, որ նա «գյուղում բոլշևիկյան ոչ մի աշխատանք չի կատարում: Միանգամայն հասկանալի է, որ բոլշևիկ «սալգաթը» չէ, այլ Ակսելին հատուկ մանրբուրժուական մի տիպ»¹³⁸:

Գրական հերոսի այս ջանադիր «վարկաբեկումը» միանգամայն հասկանալի նպատակ ունի: Ինչ էլ լինի հեղինակի համակրանքը Հաբուդի կողմն է և ոչ գյուղի զոռբանների, մինչդեռ քննադատի ելակետն այն է, որ գրողն իդեալականացնում է անցյալը: Ուրեմն հարկավոր է Հաբուդին էլ դարձնել դրա մի կտորը, պնդելու համար, որ Ակսելը չի տեսնում նորը, որ «Այդ նեխած հասարակական մթնոլորտում, երբ բոլորը կամավոր են դնում, հեղափոխական ոչ մի խմորում չկա»¹³⁹:

¹³⁷ Նույն տեղում, էջ 118:

¹³⁸ Նույն տեղում, էջ 119:

¹³⁹ Նույն տեղում:

Իսկ ո՞րն էր շափանիշը: Մի կողմ էնք թողնում իրար ետևից կարկառի նման թափվող մեղադրանքները (Ակսելի մոտ չկա այսօրվա գլուղի պատկերը, դասակարգային պայքարը, կնոջ էմանսիպացիայի հարցերը և այլն, և այլն): Այդ բոլորն, ի վերջո, ասվում է շափանիշը ցույց տալու համար:

«Հակադրեցեք Բակունցի կոմսոմոլն այսօրվա մեր կոմսոմոլին, մեր պրոլետարական գրողներին՝ Արաքսի, Արմենի, Զարյանի, Ալազանի կոմսոմոլիստներին՝ Յախշուն՝ մեր օրերի խորհրդի նախագահներին՝ Ալեքսանին, որը պայքար է մղում գլուղական կուլակների դեմ, միանգամայն ճիշտ ըմբռնելով «ո՞վ, ու՞մ» լողունէի լենինյան իմաստը, և կերեա այն հսկայական վիհը, որ գոյութիւն ունի Ակսելի և մեր պրոլետարական գրականութեան միջև»¹⁴⁵:

Մեզ այնքան էլ չի հետաքրքրում համեմատման այս «մեթոդը»: Իհարկե. Մկրտչյանի թվարկած հեղինակների (թեև ոչ բոլորի) կոմսոմոլիստները տարբեր են Ակսելի Յախշունց¹⁴⁶: Մեզ հետաքրքրողն այժմ այն «վիհն» է, որ քննադատը տեսնում է Բակունցի և պրոլետարականութեան միջև: Մկրտչյանն աշխատում է բացատրել դրա առաջացման պատճառները՝ ինչպես և պետք էր սպասել, սրելով երկերի դասակարգային տենդենցիոզութեան հարցը, անհատի մեջ (այդ թվում և գրական կերպարի) տեսնելով միայն և միայն ուղղադիմ դասակարգային հոգեբանութիւն.

«Ակսելը նատուրալիստ է (20-ական թվականների դիրքական քննադատը չի կարող առանց ուղղութիւնների դասակարգման

¹⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 120:

¹⁴⁶ Ինչ վերաբերում է Արաքսի պատկերած «կոմսոմոլիստ» Ալեքսանին, ապա դա այդ տարիների արձակում այնքան տարածված սխեմատիկ կերպարներից մեկն է, որոնց մասին շատ դիպուկ գրել է Հ. Սուրխաթյանը. «Բանվոր և կոմունիստ ալեքսանները Արաքսի և ուրիշների պատմվածքներում մեր գլուղի առաջավոր և ակտիվ գործիչներն են. նրանք կան և գործում են: Սակայն իբրև կենդանի մարդիկ նրանք ունեն և՛ դրական, և՛ պակասավոր գծեր: Մեր գրողները նրանց դուրս են բերում որպես կատարելատիպեր, նրանք երբեք չեն սխալվում, նրանց քայլերը հաստատ են, ասածը՝ ասած, կտրածը՝ կտրած, բարի են, խելոք, միշտ մտազրադ: Դա կենդանի՝ մարդի տիպ է, թե ստանդարտիզացիայի ենթարկված մադդլային նմուշ» («Նորհրդային Հայաստան», 1928, № 277, ընդգծումը հեղինակինն է — Խ. Գ.):

— Խ. Գ.): «Նատուրալիզմը չի հասկանում, որ հասարակական մարդու հոգեբանությունը, ճաշակը, սովորությունները պայմանավորվում են հասարակական հարաբերությամբ և չեն կարող բացատրվել ֆիզիոլոգիայով», — գրում է Պլեխանովը: Ֆեոդալիզմը սատուրալիզմի հենակետն է: Անշուշտ ֆիզիոլոգիան չի բնութագրում հասարակական անհատին, որի հոգեբանությունը պայմանավորվում է նրա դասակարգային կեցությամբ: Պրոլետարական գրականության հատկանշական բնորոշիչ տիպը՝ սոցիալական անհատն է, իր դասակարգային հոգեբանությամբ, և պրոլետարական ռեալիզմը տրամագծորեն հակառակ է նատուրալիզմին»¹⁴²:

Այդպես էլ հոգվածում չի պարզվում, թե քննադատը Բակունցի որ երկում է գտել «նատուրալիզմի հենակետ» ֆիզիոլոգիզմը և ինչու՞ Բակունցի կերպարները, խոր անհատականություն լինելով, նաև «սոցիալական անհատներ չեն», որոնց «հոգեբանությունը, ճաշակը, սովորությունները պայմանավորվում են հասարակական հարաբերությամբ»: Ըստ երևույթին միայն այն պատճառով, որ սրանք հաճախ չեն գործում կոնկրետ դասակարգային պայքարի շրջանակներում, այլ ավելի սիրո, կենցաղային հարաբերությունների և նման «ցածրարժեք» թեմաներում, որոնց մեջ քիչ է հնարավորությունը «ցույց տալու» իր դասակարգային դեմքը: Որ դա այդպես է, երևում է մեկ այլ դիրքականի գրախոսությունից՝ գրված ավելի վաղ՝ 1927 թվականի փետրվարին¹⁴³: Այստեղ խոսքը երգիծական, դասակարգայնորեն ավելի ուղղագիծ երկի մասին է, որի ուտիլիտար նշանակությունը, բնականաբար, շատ բարձր էր 20-ական թվականներին:

Բակունցի «Հովնաթան Մարչը» ոչ առանց հիմքի գրվել է Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի կողքին: Սա ուժեղ սատիրայով գրված մի երկ է, որտեղ մերկացվում են աղգայնական գործիչները մի դեպքում իրենց շահադիտական նկրտումներով (Անդրեաս Բալիբյան), մյուս դեպքում՝ հող շունեցող, աննյութ երազանքով ու անցյալի իդեալականացմամբ (Հովնաթան Մարչ): Մասնավորապես

¹⁴² «Գրական դիրքերում», 1928, № 11—12, էջ 123:

¹⁴³ Գ. Վաճանդեցի, Ակսել Բակունց—«Հովնաթան Մարչ», «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 28:

վերջին տիպի գործիչները մեր գրականութեան մեջ գալիս էին Զարենցի վեպից, որոշ իմաստով այնտեղից է գալիս նաև Մարշը:

Խոսելով ազգային հարցի զրկածքի մասին՝ սկսած 1870-ական թվականներից, Վանանդեցին գրում է.

«Թորոյումյան ցեղի մասին երազելը (Դանիել Վարուժան) նույնիսկ անհրաժեշտ դառավ հայ բուրժուազիայի համար: Այժմ եկեղեցիին նվաճված էր և հարկավոր էր հայ ժողովրդին համախմբել ազգայնականութեան շուրջը: Հնի կուլտն ազդելու ուժեղ միջոց էր այդ ուղղութեամբ: Մանավանդ գրավիչ էր այդ կուլտը մանրբուժուական այն խավերի համար, որոնք շնորհիվ հայ կապիտալիզմի զարգացման և նրա քաղաքական գործունեութեան, քայքայման մեջ էին գտնվում և հոգեբանորեն խիստ ճնշված և հուսահատված էին: Այդպիսիները հեշտութեամբ էին երազում երանավետ անցյալի մասին: Այդպիսիները, ինչպիսին Հովնաթան Մարշն է, ճիշտ և ճիշտ նման մոլորված մանրբուրժուական, քաղքենի անհատներ են»¹⁴⁴:

¹⁴⁴ «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 28, Հենց այս հայտարարութեան մեջ թափանցիկ կերպով երևում է ազգային «ռոմանտիզմի» միակողմանի գնահատման տենդենցը: Գ. Վանանդեցին (և, իհարկե, ոչ միայն նա) չի կարողանում խորանալ ազգային կոնսոլիդացիայի ձգտման «արտաքին» զրդապատճառների մեջ: Նրա համար ևս 70-ական թվականների (և նախորդ ու հաջորդ տարիների) ազգահավաքի երազանքը միանգամայն բացատրելի է հայ բուրժուազիայի «նոտարըներին» ներգասային ձգտումներով, մինչդեռ Վարուժանի նման երազողների «դարձը՝ դեպի նախահայրերը», իհարկե, արգասիք էր, առավելապես, ստեղծված անելանելի վիճակից ժողովրդին փրկելու ազնիվ ցանկութեան: Այլ բան է ճանապարհի ընտրութեանը, բայց մի՞թե հասկանալի չէ, որ «Թորոյումյան ցեղի» ուժեղ անհատների և պատմական հերոսական անցքերի հիշեցումը միանգամայն «այժմեական» էր Վարուժանի, Սիամանթույի և մյուս դասականների համար ժողովրդի ազատագրութեան տեսակետից: Բայց, ըստ երևույթին, տարիների զարգացման մի ամբողջ պրոցես էր հարկավոր հայ արվեստի պատմագրութեանը՝ ասելու համար մարքսիստներին միանգամայն հասկանալի ճշմարտութեանը՝ ճնշվող ազգերի ազատագրական պայքարի ու դրա արտացոլման մասին՝ գեղարվեստական գրականության մեջ: Ի պատիվ իրեն պիտի ասել, որ տամնամյակից էլ պակաս ժամանակ հարկավոր եղավ Գ. Վանանդեցուն Բաֆֆու և այլ դասականների առիթով գրելու տողեր, որոնք այլևս խիստ բանավեճի մեջ էին վերն արտահայտված մտքի հետ: Դա հանդուցյալ Վանանդեցու ոչ անկարևոր առանձնահատկությունն էր 30-ական թվականներին:

Հասկանալի էր «Հովնաթան Մարչ»-ի սոցիոլոգիան, բարձր էր նրա արժեքը առօրյա պայքարում՝ ընդդեմ ազգայնական կուսակցությունների գաղափարական գործունեության, ուրեմն և հեշտ էր դրա գնահատումը։ Այս խմաստով Բակունցի երկն ավելի մոտ էր Պրոլետսոցիալիստիկ ստեղծած ուղղադիմ սոցիոլոգիական գրականությանը։ Դա է դուր գալիս դիրքական քննադատին։ Սակայն նա, իհարկե, դիտողություններ էլ ունի, որոնք բխում են այս երկում Բակունցի ոչ կատարյալ «պրոլետարականությունից»։ Քննադատը, որ ընդգծում է 70—90-ական թվականների ազգահավաքի ձգտումը և «Պորգոմյան ցեղի մասին երազելը» կապում միայն ազգի ներսում կատարվող գասակարգային տեղաշարժերի հետ, կշտամբում է Բակունցին կերպավորման արվեստի մեջ թույլ տված «թերացման» համար։ Նա կցանկանար ավելի «լայն» ընդհանրացում տեսնել երգիծական հերոսի մեջ, ավելի ճիշտ՝ կցանկանար, որ հեղինակն ուղղակի հայտարարեր Մարչի կուսակցական պատկանելությունը և այդ դեպքում քննադատին թվում է, թե երկի արժեքը ավելի կբարձրանար։ «Հեղինակը,—գրում է նա,—Մարչի կարիկատուրայի հետևում չի մերկացրել Մարչի իդեոլոգիային ուժ տվող բուրժուական հասարակական խմբակցությունները»¹⁴⁵։

Այս պահանջը, ըստ ամենայնի, ուտիլիտար է, ու թեև միանգամայն բացատրելի՝ ժամանակի քաղաքական պայքարի պայմաններում, սակայն, այնուամենայնիվ, գրականագիտական առումով երկի թերման պահանջ՝ դեպի գասակարգային «օգուտի չուշեւոն», դեպի հրապարակախոսություն։ Եթե Մարչը տիպականացված է իր անհատական դժերով, եթե նրա մեջ քննադատը (ընթերցողը), այնուամենայնիվ, տեսնում է «ճիշտ և ճիշտ նման մոլորված մանրբուրժուական քաղքենի անհատներ», ապա բավարար չէ՞ արդյոք այս չափի տենդենցիոլությունը և դրանից ավելին չի՞ խաթարի գրական երկի գեղարվեստականությունը։ Սա այն հայտնի հարցն է, որ չէին առաջադրում նապաստովյան քննադատները, թեև ամենևին էլ ոչ իրենց անհատական խառնվածքների պատճառով, այլ սրված գաղափարական պայքարի պայմաններում՝ օբյեկտիվո-

¹⁴⁵ «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 28:

րեն անջատելով ու սրելով գեղարվեստի, որպես պայքարի զենքի մեկ առանձնահատկությունը:

Բայց 20-ական թվականների գրաքննադատությունը չէր սահմանափակվում «Գրական դիրքերում» ամսագրով և ոչ էլ գրաշուրջը համախմբված գրասերների ելույթներով՝ ուրիշ պարբերականներում: Կար նաև գրաքննադատություն, որը ձգտում էր սոցիոլոգիական վերլուծությունը զուգակցել Բակունցի երկերի գրական-գեղարվեստական առանձնահատկությունների գոնե արձանագրմանը:

Սուրխաթյանը, օրինակ, «Նոր ուղի» հանդեսի 1929 թվականի 4-րդ համարը գրախոսելիս, խոսում է Բակունցի «Կարմրաքաբ» թերավարտ վեպի մասին արդեն ոչ բացառապես սոցիոլոգիական վերլուծման դիրքերից (թեև, իհարկե, սոցիոլոգիան նրա համար ևս ամենակարևորն է): «Ակսելի «Կարմրաքաբը»,—գրում է նա,—կարդաչվում է լարված հետաքրքրությամբ, որովհետև հեղինակը վարպետորեն գծում է իր պատկերած դեմքերի տիպալուծ կողմերը... Վեպի այս մասում գերակշռում է նկարագրականը, որի մեջ գերազանց վարպետ է Ակսելը: Նրա հեղեղը «ընդհանուր» նկարագիրը և առանձին տեղերի գեղարվեստական «գետալը» հավասարապես կենդանի և պատկերավոր է շոշափելի լինելու շարժում»¹⁴⁶:

Ու թեև այս գրախոսության մեջ Սուրխաթյանը ծայրը ծայրին չի հասցնում, մերթ հիշատակելով հեղինակի «իր պատկերած դեմքերի տիպական կողմերը» գծելու վարպետությունը, պնդելով, թե «մեր առաջն է կենդանի մարդկանց մի ամբողջ շարան»¹⁴⁷, մերթ հանկարծ եզրահանգելով, թե «թույլ է տիպերի հոգեբանական խորացրած վերլուծումը, հոգեկան շարժումների պատկերացումն ու ապա նրանց ամփոփումը, սինթեզը»¹⁴⁸, այնուամենայնիվ սա գեղարվեստական ստեղծագործությանը մոտենալու, դիրքականների ելակետից փոքր-ինչ տարբեր, ելակետ է: Ժամանակի մեկ այլ քննադատ՝ գրականագետ Խորեն Սարգսյանը, նույնպես նմանօրինակ մոտեցում ունի: Նա ևս ուշադիր է (և ավելի հանգամանալից)

¹⁴⁶ «Պրոլետար», 1929, № 126:

¹⁴⁷ Նույն տեղում:

¹⁴⁸ Նույն տեղում:

զեղարվեստական «դետալի», մանրամասնի նկատմամբ. չնե սոցիոլոգիական վերլուծությունը (ոչ միայն ձևով, այլև բովանդակությամբ բավականաչափ նման դիրքականների փորձերին) օտար է նրան: Խ. Սարգսյանը դիրքական է, ընդհակառակը, նա մեկն է «նորը» հանդեսի շուրջը համախմբված գրականագետներից, որոնք այս կամ այն չափով տարակարծություններ ունեն դիրքականների հետ: Այս տարակարծությունները, ինչպես տեսանք, Չարենցի Նարցում, փաստորեն, բիշ էին շոշափում սոցիոլոգիական եզրահանգման ոլորտը, դրանք ավելի շատ վերաբերում էին գնահատման կտրուկությանը, և ո՛չ դիրքականների արած գիշումների մեջ աստիճանաբար հարթվում էին: Բայց ո՛չ դիրքականները մի հստակ, համահայն գեպըս, ունենալու անվտանգություն, սոցիոլոգիական ընդհանուր ընդունված սխեմայի պայմաններում, նրանք սովետահայ բնագաղտության մեջ առաջին փորձերն էին անում գրա-զեղարվեստական վերլուծության, թեև այդ փորձերը երբեմն միամիտ էին ու պարզունակ: Խորեն Սարգսյանի եզրահանգումը (սոցիոլոգիական իմաստով) գրեթե նույնն է: Այսպես, օրինակ, նրա հոգվածի վերջում կարգում ենք.

«Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ Բախունցը ղեռ վերջնականապես չի ներշնչել իր մեջ արդի կյանքի դինամիկան: Նրա ենթագիտակցականը տակավին հինավուրց է, գյուղացիական, անշարժության ու խոնարհության սիրահար ու ղեռ չի հավաստվել զիտակցականին, որը, ընդհակառակը, միանգամայն ժամանակակից է: Բախունցի արհեստը կոլիզիայի մեջ է նրա արվեստի հետ: Ըստ արհեստի Բախունցը պետք է պատվաստի մեր գյուղերին տրակտոր և առհասարակ ցանի մեքենայացման սերմեր—ու դա, մենք հավատացած ենք, նա անում է ամենայն սիրով ու հոժարությամբ: Բայց մյուս կողմից հինավուրց գութանն իր լծկաններով նրա մեջ ավելի շատ ապրումներ է զարթեցնում, քան միևնույն տրակտորն, ու ծառայում իբրև ամենաառատ աղբյուր նրա ոգևորության ու արվեստի»¹⁴⁹:

Այսինքն, դարձյալ նույն «երկվության» հիշատակումը, զգացմունքի և զիտակցության նույն հակադրությունը՝ այս անգամ էլ

¹⁴⁹ «Նորը», 1927, գիրք առաջին, էջ 218:

Բախունցի սոցիոլոգիական գնահատման փորձում: Իհարկե, Սարգսյանն ափսոսում է դրա համար, նրա տարբերությունը դիրքականներից այն է, որ նա «հին» ասելով «գյուղացիականից» այն կողմ չի անցնում, մինչդեռ դիրքականը կասեր. «մանրբութւնական» ու հետո մանր բուրժուազիային գնահատելիս կհասներ շարաքաստիկ «նացիրոնալիզմին»: Այսինքն, տարբերությունը ոչ հեղինակի գնահատման, այլ դասակարգին քաղաքական գնահատական տալու կամ չտալու մեջ է: Ո՛չ դիրքականը շրջանցում է հարցը «հեղինակին չվնասելու համար», մինչդեռ դիրքականը առաջին պլան է մղում դասակարգերի գնահատման հարցը՝ թեկու՞շ կոպիտ մեղադրանքի միջնորդությամբ, «հեղինակին նացիրոնալիզմից փրկելու համար»: Վանանդեցին, այնուամենայնիվ, հավատում էր, որ տգնաչան աշխատանքը կարող է Չարենցին հասցնել պրոլետարականացման: Սարգսյանը Բախունցի հեռանկարը նույնն է համարում.

«Տպալորությունները մշակվել են նրա մեջ երկար և խորը ու տարիների ընթացքում կուտակվելուց հետո՝ սկսել ծորալ իբրև հին կյանքի միանգամայն ապրած, բայց պրոդայով դրված լիբիկա: Ուրեմն պարզ է, որ հետազայում Բախունցին կհաջողվի տալ և արդի կյանքի մարսած պատկերը: Այսպիսով հնի և նորի, ենթադիտակցականի ու դիտակցականի այս հակասությունը մշտական չպետք է հաշվել, ու փորձի և հասունություն, այլև գիտակցության միասնացման հետագա տարիներին անպայմանորեն կվերացնեն այն»¹⁵⁰:

Սարգսյանն էլ է վախենում «հինից», ինչպես կրակից, որովհետև հինն ասելով ընկալում է սոսկ և միայն սոցիալականը: Բայց նա ինքը ևս կարծես թե զգում է իր եղրահանգման խախուտությունը, 1899 թվականին ծնված Բախունցի համար, որը Հոկտեմբերյան հեղափոխության ժամանակ 18-ամյա պատանի էր, իսկ Հայաս-

¹⁵⁰ «Նորք», 1927, դիրք առաջին, էջ 218: Այս ձևակերպման մեջ, իմիջիայլոց, թվում է, թաքնված է յուրօրինակ տեսակետ արտացոլման օբյեկտի մասին: Ստացվում է, որ օբյեկտն ինչ-որ չափով պետք է նախորդի մարմնավորմանը, որ պաշի մոտ կանգնածը ամբողջ պատը տեսնել չի կարող և որ ժամանակակից իրադրության արտացոլումը գրեթե անհնար է, քանի դեռ այդ իրադրությունը չի դարձել անցյալ (թեկու՞զ մոտավոր) և նրա տպալորությունները չեն մշակվել երկար, խոր ու տարիների ընթացքում կուտակվելուց հետո. չեն սկսել ծորալ իբրև կյանքի միանգամայն ապրած քնարերգություն:

տանում խորհրդային կարգերի հաստատման օրերին՝ 21 տարեկան, թվում է, այնքան էլ հարմար չէ գրել, թե հին կյանքը «երկար ու խորը», «տարիների ընթացքում» կուտակվել է նրա սրտում ու սկսել «ծորալ իբրև միանգամայն ապրած, բայց պրոզայով գրված լիրիկա»։ Այդ պատճառով նա հենակներ է դնում իր խարխուլ եզրահանդման տակ։ Նախ՝ ակնարկում է հեղինակի խառնվածքը. «Ըստ խառնվածքի Բախունցին կարելի է դասել—հետևելով հին կլասիֆիկացիային—խուլերիկների շարքին»¹⁵¹։ Ապա և ընդգծում հեղինակի զրական խառնվածքի և «նոր» նյութի «անհամաձայնությունը»։

«Այսպիսով, Բախունցի ստեղծագործության բոլոր մուտիվները, բոլոր ալիքները զալիս դեմ են առնում մի հանգամանքի՝ նոր մարդուն, ու այստեղ փշրվում, փռվածում։ Ինչպես Արշակ թագավորը, պարսից հողն անցնելուց, թուլանում էր, այնպես էլ Բախունցի գրիչն իսկույն ևեթ դավաճանում է նրան, երբ նա փորձում է հին աշխարհից թևակոխել նոր աշխարհը։ Սրա պատճառն այն է, որ այդ կյանքն օրջեկտիվ երևույթ է, ոչինչ լիրիկական չի կրում իր մեջ։ Հեղափոխության ծնած մարդը կարիք չի զգում իր մեջ ամփոփվելու փամ էլ զանազան ապրումների որոճալու։ Նա ժամանակ չունի և զմայլվելու թեկուզ հենց Զանգեզուրի թարմ և թափանցիկ օդով, կամ էլ նրա կատարների վրա թառած գեղեցիկ ավերակներով։ Նա շտապում է, նրան կանչում է գործը։ Այս ոչ լիրիկական հանգամանքներին են ահա, որ թույլ չեն տալիս լիրիկ Բախունցին վերարտադրելու իր գրվածքներում նոր մարդու կերպարը»¹⁵²։

Ահա, թե, հակառակ քննադատի կամքին, ուր կարող է հասցնել հարցի սխալ գրվածքը։ Իհարկե, Սարգսյանը չի ցանկանում դասակարգայնացնել լիրիկան, և ոչ էլ ուզում ենք հավատալ, թե նա կարծիքով լիրիկա նշանակում է «իր մեջ ամփոփվել, կամ էլ զանազան ապրումների որոճալ»։ (Թեև «զանազան ապրումների որոճալը» ևս, ինչքան էլ արհամարհական շեշտով ասված լինի, այնուամենայնիվ, հանցանք չպետք է հաշվվեր նույնիսկ «ամենանոր» մարդու համար)։ Բայց մի բանով պետք էր պատճառաբանել սիրածդ հե-

¹⁵¹ «Նորք», 1927, դիրք առաջին, էջ 218։

¹⁵² Նույն տեղում, էջ 214։

ղինակի «սայթաքումը»։ Եվ ստացվում է ժամանակակից «հեղափոխության մարդու» մեքենայացում՝ նա ժամանակ շունի, նույնիսկ, բնությամբ զմայլվելու, նա շտապում է, նրան կանչում է իր գործը։ Նախկինում բնությամբ զմայլվելու ժամանակ եղել է, նախկինում մարդուն չի կանչել իր գործը, կոպիտ ասած՝ նախկինում մարդն ավելի է մարդ եղել։ Արդյո՞ք այդ կարծիքին է Սարգսյանը, իհարկե ոչ։ Եվ հետո, եթե դա այդպես է, էլ ի՞նչ հույս, թե «հետագայում Բախունցին կհաջողվի տալ և արդի կյանքի մարսած պատկերը»։ Բախունցը պետք է հրաժարվի լիրիկայից, թե՛ հետագայում «հեղափոխության մարդուն» չի կանչի իր գործը և նա ժամանակ կունենա զմայլվելու գեղեցիկով։

Ոչ։ Խորեն Սարգսյանի, որպես գրականագետ-քննադատի, օրինակն իսկ հակասության մեջ է այս ձևակերպման հետ։ Սարգսյանն ինքը «հեղափոխության մարդ» է և, այնուամենայնիվ, գործը չի խանդարում նրան զմայլվելու և՛ բնությամբ, և՛ դրա գեղարվեստական-քնարական նկարագրությամբ։ Նա մեկն է ոչ այնքան «սոցիոլոգ», որքան «էսթետ» գրականագետներից, և հենց այս հոգիածում շեշտում է Բախունցի երկերի գեղարվեստական առանձնահատկությունները՝ դրանք գրական երկի որոշիչներ համարելով։ Նա հենց դրանցով է գեղարվեստական երկը տարբերում սոսկ սոցիոլոգիական գրվածքից։ Նա սիրում է լիրիկան։

«Բախունցը չի դավաճանում իրականության, այլ, ընդհակառակը, միանգամայն հարազատ մնալով, շաղախում նրան իր լիրիզմով ու գրանով անհունորեն մտերմացնում մեզ արտաքին աշխարհի այն դրվագների հետ, որոնք դառնում են նրա ստեղծագործության առարկան։ Սրանում է Բախունցի գլխավոր ծառայությունը ընթերցողին»¹⁵³։

Ո՞ր ընթերցողին։ Զէ՛ որ սա նույն «հեղափոխության մարդն» է։ Դուրս է գալիս, որ նա ժամանակ ունի զմայլվելու լիրիզմով, որ դա հարկավոր է նրան, և գրողի ծառայությունը հենց դա ընթերցողին տալու մեջ է։

Կոնկրետ այս դեպքում ճիշտ է թվում ենթագիտակցության ու գիտակցության հակասության բռնաբարված ֆորմուլան, բայց ար-

¹⁵³ «Նորք», 1927, դիրք առաջին, էջ 202—203։

զեն քննադատի նկատմամբ: Ժխտելով լիբիկայի հնարավորությունը նոր թեմաների համար, ժխտելով «հեղափոխության մարզու» լիբիկան ընկալելու հնարավորությունը, նա գրական երկի շափանիշը լաչն առումով հենց այդ լիբիկան էլ համարում է: Եվ այստեղ նա անդրադառնում է «մանրամասներին»՝ կերպավորման արվեստին, ոճի պատկերավորությանը, բնության գեղեցիկ նկարագրություններին, նույնիսկ առանձին պատկերներին ու այդ բոլորի մասին տեսնում շատ հետաքրքիր դիտողություններ: Օրինակ, նա հատուկ քննության առարկա է դարձնում Բակունցի օգտագործած համեմատությունները, բերում դրանցից երեքը և մեկ առ մեկ քննելով ապացուցում, թե ինչու երկուսը հաջող են, իսկ մեկը՝ ոչ: Այժմ մեզ համար նշանակություն չունի կոնկրետ համեմատությունը գնահատելու Սարգսյանի մեթոդը: Ընդհանուր առմամբ դա վերլուծման փորք-ինչ «էսթետացող» ձև է: Կարևորը գեղարվեստականությունը (լաչն իմաստով՝ Բակունցի լիբիկան) ոչ միայն նկատելու, այլև գնահատելու տենդենցն է, վերջին հաշվով սոցիոլոգիան գեղարվեստական «դետալով» ու դրա մեջ բացատրելու ձգտումը: Քսանական թվականների հայ գրաքննադատության համար սա աննշան նվաճում չէր: Այդ իմաստով պակաս կարևոր չէր հեղինակի կերպարների գեղարվեստական պատճառաբանումը գտնելու ձգտումը, որ առկա է Սարգսյանի հոդվածում:

Տասնամյակի վերջում, երբ փորձեր էին արվում գրելու հայ պրոլետարական դրականությունը բնութագրող հանրագումարային հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Բակունցն արգեն ավելի խոր և լուրջ ուսումնասիրություն էր պահանջում: Նրա ստեղծագործությամբ պետք է շափվեր հայ արձակի այսպես կոչված պրոլետարական թեի դարգացման ուղին ու հեռանկարը: Այդպես է մտածում, օրինակ, Հ. Սուրխաթյանը «Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն» աշխատության մեջ, որի ստվար հատվածներից մեկը նվիրված է Ակսել Բակունցի ստեղծագործությանը: Այս յուրօրինակ հանրագումարը իր մեջ է առել քսանական թվականների հայ գրաքննադատության և՛ սայթաքումները, և՛ նվաճումները՝ մասնավորապես Ակսել Բակունցի ստեղծագործության գնահատման հարցում: Ահա մի հատված, որ ելակետային նշանակություն ունի ու

բավական մտորումների առիթ է տալիս 20-ական թվականներին հայ գրաքննադատության վիճակի մասին.

«Հեղափոխական բեկումը և հեղաշրջումը կատարվել է ոչ միայն Ակսելի պատկերած «Մթնաձորում», այլև հեղինակի աշխարհայացքի և կենսազգացողության մեջ և ավելի աշխարհայացքի, քան կենսազգացողության: Գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառում գրողի ենթագիտակցականը ահագին դեր է կատարում, որի մեջ անցյալը ամենամեծ դժվարությամբ է գիջում իր տեղը ներկային: Այդ է պատճառը, որ խորհրդային իրականության նոր մարդը, անգամ ամենահետեղական կոմունիստն իր հոգեբանության որոշ մասով տակավին անցյալին է պատկանում: Բնական է, գրողն էլ, բանաստեղծն էլ, որ պատկերներով է մտածում և գործ ունի զգացմունքների աշխարհի հետ, բացառությամբ կազմել չի կարող: Չի կարելի պահանջել, որ հեղաշրջումը նրանց աշխարհայացքի և կենսազգացողության կատարվի միաժամանակ կամ զուգընթաց: Օրինակ՝ այն ժամանակ, երբ Ակսելի աշխարհայացքն արդեն ձևավորված է եղել որպես կոմունիստական, կենսազգացողությունը նոր միայն այդ ուղղությամբ շարժում է գործել: Դա անխուսափելիորեն կատարվում է բոլոր գրողների մեջ: Այդ պրոցեսի շնորհիվ է, որ Ակսելի «Մթնաձորի» մեջ մինչև վերջին տարիներս (1924—1925) էլ գերակշռողը հին գյուղն է իր ամբողջ հասակով: Դա այսպես ասած գրողի հոգեբանությունից բխող երևույթ է: Կա, սակայն, մի այլ պատճառ, որ հին գյուղը և առհասարակ հին իրականությունն իր տիպերով ու դեմքերով ավելի լրբիւմ ու աճող գեղարվեստական պատկերացում է ստանում, քան նորը: Ինչու: Հին իրականությունը, այս դեպքում հին գյուղը վաղուց ամբողջացած է իրականի մեջ: Նրա տիպերը ամփոփ են, կերտված տևական տնցյալում, կենցաղը—ձուլածո: Այս հանգամանքն ինքնըստինքյան հեշտացնում է ամբողջացած իրականության գեղարվեստական վերարտադրությունը: Եվ դա չէ՞ միթե պատճառը, որ մեր պրոլետարական գրողներին ավելի աջողվում է տալ հին տիպերի նկարագիրը, քան նորերինը: Կեղծիք պահանջել պրոլետարական գրողից չի կարելի: Թմբուկ՝ ևս առավել: Սխալ են գործում նրանք, որոնց հեգնական մոտեցումը «Մթնաձորին» այն տպավորություն

է թողնում, որ Ակսելը իբր թե, որպէս պրոլետարական գրող, երեկվա իրական «Մընաձորը» պարտավոր էր վերածել գրական լուսաձորի»¹⁵⁴:

Բերված հատվածում դժվար չէ նկատել իրականության ռեալիստական վերարտադրության պահանջը: Հենց դա է ընդգծում Սուրխաթյանը հատվածի վերջին տողերում: Միաժամանակ այստեղ բավականաչափ թափանցիկ տկնարկ կա գրականության արտացոլման օբյեկտի մասին: Ցանկանում է դա գրականագետը, թե ոչ, այնուամենայնիվ, նա ամբողջ պատը տեսնելու համար պատից, հեռանալու հանգամանքը հիմնական է համարում: Խ. Սարգսյանը լիրիկ Բակունցի ունեցած սերը «հին» թեմաների նկատմամբ բացատրում էր նոր կյանքի ոչ լիրիկականությամբ: Լիրիկայից ուրր զիտվում էր որպէս գրողի սոսկ անհատական ապրումների վերարտադրությունը, նրա ինքնասուղումը) նույնչափ վախեցած Սուրխաթյանը Բակունցի հակումը «հին» թեմաների նկատմամբ նույնպէս աշխատում է ինչ-որ՝ չափով պատճառաբանել օբյեկտիվ հանգամանքներով: Հինը «վաղուց ամբողջացած է իրականի մեջ, նրա տիպերը ամփոփ են, կերտված տեական անցյալում, կենցաղը — ձուլածո»: Դա է հեշտացնում գրողի գործը, մինչդեռ, զբանից հետևում է, որ նորը ամբողջացած չէ, նրա տիպերը ամփոփ, կերտված չեն, կենցաղը ձուլածո չէ, նորը լինելիության պրոցես է (և ոչ «տեական» անցյալ) ու զրա մասին գրելն այնքան դժվար, որքան պատի մոտ կանգնած հսկայական պատը լուսանկարելը: Դուրս է գալիս, որ գրաբնագատն այստեղ գրեթե անհնարին է համարում առհասարակ գեղարվեստական գրականության հիմնական գործը՝ ժամանակի կյանքը (իսկ դա բոլոր, նույնիսկ յուրաքանչյուր ամենակարճ ժամանակահատվածում, լինելիության պրոցես է) գեղարվեստորեն արտացոլելու հանգամանքը:

Վերջապէս, բերված հատվածում կրկին ընդգծվում է գրողի աշխարհայացքի և կենսաղղացողության մեջ կատարվող «հեղաշրջման» ժամանակային տնհամաձայնությունը: Եվ, թեև այս հոգվածում Սուրխաթյանն ունի գրողի ելակետի մասին միանգամայն

¹⁵⁴ Հ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 180 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

Ընդոտ դիտողություն¹⁵⁵, համեմատականապես, այստեղ նա չի կարողանում ելնել «ու՜մ աչքերով նայելու» իր իսկ բերած ելակետից և այդ պատճառով մինչև 1924—1925 թվականները Ակսելի ստեղծած գործերը անջատում է հետագա շրջանի ստեղծագործությունից, ուսկիս ոչ լիարժեք պրոլետարական գործեր, բանի որ դրանցում Ակսելը չի ակնարկում սոցիալական պայքարը:

«Պետք է միայն զանազանել նրա առաջին գործերը վերջիններից: Առաջիններում նա տվել է միապետության ժամանակվա հին գլուղը, իսկ վերջիններում՝ խորհրդայինը: Առաջին պատմվածքներում դասակարգային մոտեցում չունի Ակսելը, դրա համար էլ սոցիալական պայքարի մասին խոսք անգամ չկա: Մինչդեռ վերջին պատմվածքներում արդեն շատ որոշ շոշափում ու պատկերում է այն»¹⁵⁶:

Նեղացավ աշխարհայացքային մոտեցման պահանջը: Այստեղ արդեն Սուրխաթյանին չի զբաղեցնում, թե ում աչքերով է գրողը նայել «միապետության ժամանակվա հին գլուղին»: Այդ գլուղի թշվառ վիճակի, կիսավալրենի կենցաղի նկարագրությունը կարծես թե հեղինակի վերաբերմունքի մասին ոչինչ չի ասում, բավական է, որ Ակսելը չի նկարագրել դեմ-դիմաց կանգնած չքավորին ու կուլակին, նա «դասակարգային» մոտեցում չունի:

Դրանից հետո (1914—1925-ից), ըստ Սուրխաթյանի, Բախունցն անցել է պրոլետարականացման «միջանկյալ» շրջան, երբ նա գրել է «Մինա բիբին» և «Մթնածորի շարքը», որոնք «այնուամենայնիվ ցույց են տալիս, որ նորի, այսինքն խորհրդայինի, բարակ թելը անցնում է Ակսելի այս պատմվածքների միջով, և միաժամանակ հեղինակի մեջ շարունակվում է ներքին պրոցեսի խորացումը»¹⁵⁷: Իվ միայն այս «միջանկյալը» (Սուրխաթյանի տերմինն է—Խ. Գ.) անցնելուց հետո «Վանդունց Բադին», «Արտիլա» պատմվածքներում Ակսելը պրոլետարական գրողի մանդատ է ձեռք բերում:

¹⁵⁵ Օրինակ, նա գրում է. «Հարցը պետք է այլ կերպ դրվի. ու՞մ աչքերով է նայում գրողը զուրայի վրա, պրոլետարիատի, թե բուրժուազիայի, կամ մանր բուրժուազիայի աչքերով (Չ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 190):

¹⁵⁶ Չ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 184:

¹⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 185—186:

«Կաեսնենք նաև, թե ինչպես է բեկվել հեղափոխական շարժումը հեղինակի մեջ: Բայց պետք է ասել, որ «Վանանդունց Բադին», որի նյութը Հոկտեմբերյան հեղափոխության արձագանքն է զանգեղության դուռում, կարող էր գրված լինել միայն այն ժամանակ, երբ նրա հեղինակը ընդգրկել էր կոմունիստական մտածելակերպը և իր մեջ մի բանի տարի կրել ու կազմավորել հեղափոխության մեջ եռացող նոր գյուղացու, այն էլ բոլշևիկ գյուղացու ընդհանուր ուրվագիծը»¹⁵⁸:

Հետաքրքիր է, որ սոցիոլոգիական վերլուծությունն ավարտելուց հետո, երբ Սուրխաթյանն անցնում է Բախունցի երկերի գեղագիտական վերլուծությանը¹⁵⁹, որոշակի անհամաձայնություններ են առաջանում նրա բնութագրումների մեջ: Քննենք գեղագիտական վերլուծության մի բանի հանդամանքները:

Սուրխաթյանը Բախունցի պրոլետարականացումը կապում էր որոշակի անցման շրջանի հետ, ավելին, նա պնդում էր, որ առաջին պատմվածքներում դասակարգային մոտեցում չունի Ակսելը: Բայց ահա, երբ խոսքը վերաբերում է գրողի ստեղծած կերպարների

¹⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 186:

¹⁵⁹ Սոցիոլոգիական և գեղագիտական վերլուծումների տարանջատումը Սուրխաթյանի «հանցավոր» մենաշնորհը չէ: 20-ական թվականներին ուսումնասիրության այս մեթոդը ամենատարածվածն էր և բխում էր երկերի «հասարակական համարվեք» գտնելու սոցիոլոգիական ձգտումից: Ավելի պարզ՝ դա հետևանքն էր արվեստի կուսակցականությունը արտակարգ շափերով ընդգծելու տենդենցի, որն իր զարգացման մեջ կարող էր և հասնել դասակարգային «օգուտի շուշելոյին»: Ուղղագիծ սոցիոլոգիան դաշվակղիչ էր, որպես դասակարգային, քաղաքական պայքարի զենք և առաջին հերթին սրա որոնումն էր մտահոգում գրականագետներին: Այս պայմաններում ինչ-որ շափով ուշադրությունից վրիպում էր նեղ խմատով գեղագիտությունը, որն արվեստի երկր զանազանելու էր հրապարակախոսական կամ գիտական երկից: Պրա համար էլ գերադնահատվում էր ուղղագիծ դասակարգայինը, թեև գեղագիտական առումով այն նույնիսկ ավելի բիչ դասակարգային լիներ, բան գեղարվեստական երկը, որտեղ դասակարգայինը միջնորդված է «գեղարվեստական դետալով»: Զարմանալի չէ, որ այդ ժամանակի դրականագիտական շատ հոգվածներում գեղարվեստական երկի սոցիոլոգիական խորքի հետ «հաշիվը մաքրելուց» հետո միայն, հոգվածագիրներն անցնում են (այն էլ ոչ միշտ), այսպես կոչված, գեղարվեստական առանձնահատկություններին, որպես այդպիսիք դիտելով գրիվ բացառապես պատկերը, բնության նկարագրությունը և նման մի բանի «էսթետիկական» համամասներ:

վերլուծությանը, Սուրխավյանն ինքը ըմբոստանում է պրոլետարականությունը («դասակարգային» մոտեցումը) սոսկ թեմալի (Հին, թե նոր) հետ կապելու տենդենցի դեմ, որը, հիրավի, հսկայական կշիռ ուներ 20-ական թվականներին, մասնավորապես նապաստովյան քննադատության մեջ, և որի հեռավոր ազդեցությամբ պիտի բացատրել հենց Սուրխավյանի հայտարարությունը՝ առաջին շրջանի երկերում Բակունցի «դասակարգային մոտեցման» բացակայություն մասին:

«Արտահայտվել են արտառուց մտքեր, թե ինչու նա, որպես պրոլետարոզ, իր գրվածքներում մեծ տեղ է տալիս հին տիպերին, խորհրդային թշնամիներին: Եվ պատասխանը լինում է.— որովհետև Ակսելը հնի սիրահար է, որովհետև ինքը տակավին նոր մարդ չէ և այլն: Նախ՝ սխալ է, որ Ակսելը նորի մասին քիչ է գրել: Վերջին 4—5 տարիների բոլոր գրածները այս կամ այն չափով նորին են վերաբերում, և ապա հինը պատկերացնելիս՝ այն հակադրում է նորին:

Բայց ո՞րտեղ է ասված, որ պրոլետարական գրողը իբրև նոր մարդ պարտավոր է գրել միայն նորերի մասին, և նոր մեալու համար՝ հների ու մեր թշնամիների մասին լռություն պահպանել: Անհեթեթ բան»¹⁶⁰:

Ու այս ճիշտ ելակետից նա մեկառմեկ բնութագրում է Բակունցի ստեղծած գրական կերպարները՝ արդեն առանց նախապաշարմունքի, դրանց բաղմադանությունն ու խորությունը կապելով Բակունցի ռեալիզմի հետ և ավելին, դրանք որպես լավագույնի օրինակ հակադրելով ժամանակի պրոլետգրական արձակի կերպարներին.

«Ակսելը չի խուսափում կենդանի կուլակին նկարել եղածին պես, նա միակողմանի չէ, ինչպես գրողներից ոմանք, որոնց գրվածքներում մեր հակառակորդները միայն հրեշներ են, իսկ բարեկամները—միայն հրեշտակներ»¹⁶¹:

Վերջապես, հենց նույն առաջին շրջանի երկերի ռեալիստական բնույթի մասին խոսելիս Սուրխավյանը շրջանցում է «դասակարգային մոտեցումը», դրանց բնույթը նա այլևս չի կապում հեղինակի

¹⁶⁰ Հ. Սուրխաբյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 189—190:

¹⁶¹ Նույն տեղում, էջ 191:

ղեռես չկաղմավորված աշխարհայացքի, կամ գիտակցության և ենթագիտակցության երևույթական անհամաձայնության հետ, այլ, ընդհակառակը, օբյեկտիվ իրականության ռեալիստական վերարտադրության, որ յուրաքանչյուր ճշմարիտ գեղարվեստագետի պարտքն է.

«Իր այսպես ասած միջնաձորյան պատմվածքների մեջ Ակսելը գինամիկ չէ եղել և չէր կարող լինել, քանի որ հին գյուղը նրա համար ակառույկ երևույթ չէր: Ինչու՞: Որովհետև հինը «հիշողություն» էր, բայց ոչ ձգտում, ոչ տենչ և ոգևորություն: Ակսելը ռեալիստ է և օբյեկտիվ. միջնաձորյան գյուղը իր հնարածը չէ, այլ իրականություն: Իր առաջին գործերում նոր կենցաղի նոր դեմքեր չի տալիս, որովհետև իրականում չի տեսել նրանց: Եթե իր ցանկացածը իրականություն համարեր, նրա գրվածքը կդառնար ումանտիկական և սուրբյեկտիվ, իսկ դեմքերն ու երևույթները՝ կեղծված»¹⁶²:

Սուրխավյանը պարզապես չի նկատում այն հակասությունը, որ կա այս ձևակերպման և միամիտ սոցիոլոգիական այն հայտարարության մեջ («դասակարգային մոտեցման» մասին), որ նա արդեն արել էր: Հիրավի, ո՞րն է «իր ցանկացածը», չէ՞ որ այստեղ նա համարժեք է հենց «դասակարգային մոտեցմանը», որի կիրառումը գրվածքը կդարձնի «ումանտիկական և սուրբյեկտիվ»: Կա՞մ, եթե հարցին մոտենանք մյուս կողմից, ապա Սուրխավյանն ընդունում է, որ Բակունցն այդ առաջին պատմվածքներում ունի «իր ցանկացածը», որ կրկին համարժեք է «դասակարգային մոտեցմանը», և պահում էր թաքցրած՝ երկի ռեալիստականությունը չխաթարելու համար:

Գեղագիտական այս վերլուծությունների մեջ Սուրխավյանը շատ դիպուկ գիտողություններ ունի Բակունցի երկերի գինամիզմի, կոմպոզիցիայի, «Հովնաթան Մարչ»-ի սատիրական առանձնահատկությունների, ընդհանրապես Բակունցի լեզվա-ոճական հնարանքների մասին: Սակայն այդ ամենից մենք ուզում ենք առանձնացնել դարձյալ լիրիկայի հարցը:

¹⁶² Հ. Սուրխավյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 194 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

Սուրխաթյանի համար լիրիզմը նույնիսկ որոշ իմաստով «թուլ-լատրելի» է, միայն թե այդ լիրիզմը պետք է լինի «սոցիալական խորություն պարունակող և ոչ նեղ անձնական, որի սահմանափակ ապրումներն անընդունակ են արտահայտելու բարձրացող միլիո-նավոր մասսաների հոգեկան հզոր թափը»¹⁶³։ Իսկ քանի որ «անհա-տական» և «հասարակական» լիրիզմի սահմանները դժվար էր որոշել, քանի որ Սուրխաթյանի նման մտածողների ենթադրադե-րսյան մեջ միշտ էլ եղել է ըմբոստությունը «ամենանեղ», «ամե-նաանձնական» լիրիզմը հասարակական կեցությանը չպայմանա-վորելու դեմ, քանի որ «մարդը հասարակական կենդանի է» և նրա ամենաինտիմ ապրումներն իսկ, անհատական լինելով, հասարա-կական աստիճան են, և դժվար է զրանց էսթետիկական ու սոցիոլո-գիական «համարժեքը» գտնելը, Սուրխաթյանն աշխատում է իրեն ու Բակունցին սահմանազատել լիրիզմից։

«Ակսելը պատմող է և ոչ թե սուբյեկտիվ ապրումները, զգայ-մունքները երգող։ Նա լիրիկ չէ, ո՛չ հին, ո՛չ նոր իմաստով։ Անպայ-ման էպիկ է, բայց լիրիզմով խառն։ Լիրիզմը լիրիզմ է, որքան էլ նա լայն սոցիալական լինի, որովհետև սոցիալականը բեկվում ու արտահայտվում է քնարերգուի անհատականության մեջ և նրա միջոցով»¹⁶⁴։

Եվ այստեղից սկսվում է երկերի գնահատման բռնադժոխ-«Մթնշաղկը», «Միրհավը», «Սաբուն» և մի շարք այլ պատմվածք-ներ ուղղակի կարող էին չափականի վերածվել որոշ հապավումնե-ներով։ Բայց դա դարձյալ էպիկական կլիներ և ոչ լիրիկական»¹⁶⁵։ «Այն տեղերում, ուր պատմողի լիրիզմը թափ է առնում, պատկեր-րով։ Բայց դա դարձյալ էպիկական կլիներ և ոչ լիրիկական»¹⁶⁵։

Այս հայտարարությունը չի հիմնավորվում որևէ փաստարկով, ավելին, Սուրխաթյանը շատ լավ է նկատում Բակունցի ներքին թախիծը և լիրիկականությունը անգամ բնության սքանչելի նկարա-գրություններում, ու նրա մեջբերած հատվածներն ավելի շատ ժխտում, քան ապացուցում են նրա հայտարարությունը։

¹⁶³ Հ. Սուրխաթյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, էջ 192։

¹⁶⁴ Նույն տեղում։

¹⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 193։

¹⁶⁶ Նույն տեղում։

* * *

Քսանական թվականներին, մասնավորապես տասնամյակի առաջին տարիներին, ամենևին էլ միատարր չէր պրոլետգրականության հոսանքը: Բացի Հայաստանից, Միության տարբեր կուլտուրական կենտրոններում՝ Թիֆլիսում, Մոսկվայում, Բաքվում, ստեղծվել էին պրոլետգրական խմբակցություններ իրենց պարբերականներով՝ «Մուրճ», ապա «Գրական դիրքերում» (Նրեան), «Դարբնոց» (Թիֆլիս), «Քուրա» (Մոսկվա) և այլն: Արդեն տասնամյակի կեսին Լենինականում ձևավորվեց «Նոյեմբեր» գրական խմբակը, որի մեջ մտան Չարենցը, Մահարին, Արմենը: Բոլոր այս խմբակցությունները հանդես էին գալիս պրոլետարական արվեստի անունից և պայքարում էին հանուն ընդհանուր ճանաչման, հանուն հեղեմոնիայի՝ պրոլետարական գրականության մեջ (այս հեղեմոնիան չպետք է շփոթել ընդհանրապես պրոլետգրականության հեղեմոնիայի հարցի հետ, մի բան, ուր ավելի ուշ տարիների պայքարի առարկան էր, պայքար՝ ուղղված «սպեցիների», այսպես կոչված՝ ուղեկիցների դեմ):

Միշտ չէր, որ ներխմբակային բանակուիվը մնում էր գրական հարցերի շրջանակներում, առաջնության դափնիները հանգիստ չէին տալիս պրոլետգրական խմբակցություններին: «Քուրան», օրինակ, որ ձևված էր ռուսական «Кузница»-ի վրա, հավակնություն ուներ իրեն կենտրոնի օղակը և պրոլետգրականության օրրանը համարելու: «Քուրա»-ի շուրջը համախմբված մարդիկ՝ Գ. Հայկունի, Ա. Արշարունի և ուրիշներ, մեծ առավելություն էին համարում իրենց գործելավայրը: Նրանք ոչ թե «գյուղացիական» Հայաստանի, այլ պրոլետարական Մոսկվայի գրողներ էին, իրենց կարծիքով կապված բուն բանվորական մասսաներին: Այդ պատճառով նրանք անհաշտ էին Հայաստանում գործող պրոլետգրական խմբակների հետ, մասնավորապես Չարենցի և նրա համախոհների: Նրանց դեմ գրական (և ոչ միայն գրական) պայքար էին մղում հանդեսի բոլոր այն էջերում, որոնք չէին ղբադված սևփական անարվեստ ոտանավորներով ու զրանց մասին գրված սևփական գրախոսություններով: Անհաշտ էին դիրքականները (նախկին մուրճականները) Նոյեմբեր խմբակցության գրողների հետ և դա, նույնիսկ, այն ժամանակ, երբ արդեն պաշտոնապես տեղի էր ունեցել Պրոլետստոցիացիների և

Նույնքեր խմբակցության միաձուլումը: Այդ անհաշտությունն արտահայտվում էր գոհճիկ սոցիոլոգիզմի ձևով՝ ասոցիացիալի գրողների և գրաքննադատների հոգւածներում, բազմաթիւ գրա-խոսություններում Նույնքեր խմբակցության գրողների երկերի մասին: «Բարեկամներ ու հակառակորդներ շատ ունի Չարենցը», ասում էր Ա. Կարինյանը: Նույնը կարելի էր ասել նաև երիտասարդ պրոլետարականութան բոլոր ներկայացուցիչների մասին, սկսած «Մուրճ»-ի հիմնադիր Ա. Վշտունուց, մինչև այն ժամանակ դեռևս պատանի Վ. Գրիգորյանը: Բարեկամներ և, առավելապես, հակառակորդներ շատ ունեւ, օրինակ, Գ. Մահարին՝ այդ «Եսենինի հայկական տարտեսակը», ինչպես հռչակում էին նրան ասոցիացիալի գրողները: Առաջնութան համար մղվող ոչ այնքան մաքուր մարտերի մեջ երկի էսթետիկական կողմը հաճախ անտեսվում էր, կարևորվում էր սոցիոլոգիան, ընդ որում, երբեմն հիմնական էր դառնում քաղաքական անբարեհոսության «անժխտելի ապացուցը»: Ներխմբակային պայքարի և առհասարակ գրական շարժման մեջ սա տմենասե շերտն էր, որը ստիպւած էնք բարձրացնել ժամանակի գրաքննադատութան ընդհանուր պատկերը օբյեկտիվորեն գծելու համար:

1928 թվականին «Պրոլետար» թերթի հավելւածում (№ 44) Մահարին տպագրեց «Վարսակներ» ոտանավորը: «Գրական դիրքերում»-ը մեջ է բերում գրա հետեյալ ընդարձակ հատւածները.

Երկիր իմ գյուղաստան, երկիր իմ լուսանիստ,
Ու՛ր է քո կրակը, կրակը երկաթ,
Դեռ շուրջդ տիրում է լուսթյուն ու հանգիստ
Ու մոժով է ծածկւած քո ներկան:
Դեռ շուրջդ գորշ հյուղեր ու հարդի անկողին,
Դեռ խոփը քեզ այնքան է հարազատ...
Իսկ իմ մութ երգերում դեռ հողը թախծում է,
Երկաթի կարոտից անհանգիստ է նա,
Ահա արշաւում է փոշեղեն սյունը
Իմ երկրի գյուղերի վրա:
Պոետներ ունես դու անարյուն ու անսիրտ,
Որոնք ծաղրում են խեղճությունը քո,

Նրանք ծառայում են մի կտոր հացի,
 Հիվանդ հավիտյան ...բայց այնքան զոհ:
 Ու երգում են նրանք և երգում են այնպես,
 Որ նորքը թվում է նյու-Յորք,—
 Նորքից հուրհրում են միլիոն լամպեր,
 Նորքից վար են իջնում միլիոն բանվոր:
 Իսկ էնտեղ բաղաբն է, բաղաբը սանձաթող,
 Գյուղերի դառնաթույլ հեղուկյան դեմ,
 Անթիվ սմբակներով զովում են զեղնաթող...
 Իսկ հիվանդ իմ հանդը տենչում է դեռ...

Պարբերականն ու նրա գրախոս Պ. Ֆուլյանը այս հատվածները
 չեն բերում ոտանավորի զեղարվեստական առանձնահատկություն-
 ները քննելու համար: Մահարու տողերը մեջ են բերված սոցիոլո-
 գիական մեղադրանք հյուսելու նպատակով: Վիրավորված է պար-
 բերականը և դա ոչ միայն «հիվանդ հավիտյան... և այնքան զոհ»
 պոետների մասին ասված ակնարկից (բավականաչափ թափանցիկ
 ակնարկ ասոցիացիայի բանաստեղծների հասցեին), այլև հարցի
 դրվածքից առհասարակ: Ռեալիստական արվեստի պահանջը, որ
 այդ տարիներին որդեգրել էին (կամ ցույց էին տալիս, թե որդե-
 գրել են) բոլորը, այդ թվում նաև «Գրական դիրքերում»-ը գրակա-
 նագիտության հարցերին նվիրված իր էջերում, հանկարծ մոռաց-
 վում է, երբ Մահարին գյուղը նկարագրում է հենց այն դուշներով,
 որոնք տեսնում է իրականության մեջ, և ոչ վարդազույն ներկով ու
 հատուկենա գյուղատնտեսական մեքենաների շխշխկոցի հնչյուննե-
 րով: Այսքանը բավական է հոգվածի մեղադրական վերնագրի
 համար՝ «Կուլակային իդեոլոգիան բանաստեղծական ձևակեր-
 պումով»:

«Նախ մեջ բերելով հատվածներ,—գրում է պարբերականը,—
 մենք մեր ընթերցողին ցույց տվինք, որ այդ ստեղծագործույթյունը
 վալել է սոցիալական վտարանդիների մամուլին: Երկրորդ՝ մենք ուզում
 ենք, որ ընթերցողը մի ավելորդ անգամ խորհի կուլակության, դաշ-
 նակիզմի և շովինիզմի դադափարական էքսպանսիայի սիմպտոմ-
 ների վրա, որոնք հանդես են գալիս ժամանակ առ ժամանակ, հա-

ճտի առանց դիմակի, առանց ծածկազրի և մերկապարանոց»¹⁵⁷։

Իհարկե, պարբերականի գրախոս Ֆուլանն ու խմբագրությունը հազիվ թե հասկացել են այս դաժան հայտարարության ողջ սարսափելիությունը։ Իհարկե նրանք չեն կռահել, թե ուր կարող էին հասցնել նման գնահատականները մի քանի տարի հետո, ավելին, ուզում ենք հավատալ, որ խմբակային պայքարի ծնած անսանձ կրքից բացի, նրանք ինչ-որ չափով առաջնորդվում էին զաղափարական տենդենցով, թե սովետական իրականությունը պետք է նկարել միայն լուսավոր գույներով՝ դասակարգային թշնամունքներ չտալու համար։ Բայց փաստն ինքնին ուսանելի է իր անհեթեթ դաժանության մեջ։ Ընդ որում, «Գրական գիրքերում»-ը նույնանման գրախոսություն է տպագրել Մահարու «Հուսինը ձախից կամ սովորական սեր» պատմվածքի մասին, որտեղ գրախոսը (Գ. Անդրեասյան) Մահարուն մեղադրում է «փտած մեղջանիզմը» ետնամուտքից սովետական կենցաղի մեջ ներքաշելու համար։ Նա գրում է. «Մահարին փտած մեղջանական կենցաղը ներկայացնում է որպես սկիզբ կոմունիստական կենցաղի»¹⁵⁸։ Եվ դա միայն այն պատճառով, որ պատմվածքի հերոս Արամ Թևանյանը մտորում է իրենից հեռացած կնոջ մասին, «բայց նա կին էր, իսկական կին էր, օրվա հոգնության պահին, երբ նա հիշում էի, որ նա տանն է, ինքս ինձ ժպտում էի և անցնում էր հոգնածությունս»¹⁵⁹։

Մահարու մասին գրված հոդվածները առանձնակի բաներ չեն «Գրական գիրքերում» հանդեսի մեջ, դրանք պարզապես երկուսն

¹⁵⁷ «Գրական գիրքերում», 1928, № 11—12, էջ 164։

¹⁵⁸ «Գրական գիրքերում», 1929, № 1, էջ 45։

¹⁵⁹ Այստեղից գրախոսը եզրահանգում է. «Եվ այսպես, կինը Ա. Թ.-ի համար, դա նման է զովացուցիչ ըմպելիքի, կամ թե գրախոսային մի օջառակի, որի ֆունկցիան է լարմացնել մարդուն «հոգնության պահերին»։ Նա նման է մի հրեշտակի, որի մասին հիշողությունն անգամ բավական է մարդու գեմքին երկնային ժպիտ բերելու համար և ուրիշ ոչինչ»։ Մինչդեռ, «Կոմունիստի համար ընտանեկան կապը՝ նախ և առաջ ամենից ավելի դա բարձր ընկերական կապ է, և նա, ով ուզում է պատկերացնել կոմունիստին ընտանեկան, նախ և առաջ պետք է աշխատի ցույց տալ, թե ինչ ճանապարհով է այդ նորը, որը բողոքովին տարբեր է մինչ այժմյան ընտանեկան փոխհարաբերություններից, ստեղծվում» (նույն տեղում)։

են տասնյակ գրախոսություններին՝ գրված «օտար» (ասոցիացիայից դուրս գործող) գրողների մասին, Մահարին հասարակայնորեն ակտիվ բնավորություն էր և օժտված բանաստեղծ։ Դիրքականներն ավելի կրքոտ էին, երբ խոսքը վերաբերում էր ավելի պաասիվ գրողներին, ինչպիսին էր, օրինակ, «Գեղարքունիք» ժողովածուի հեղինակ Պահարեն։ Այս ժողովածուն, որ դասական բնարեքոսության ավանդույթների օգտագործման գուցե և ոչ այնքան փալլուն մի փորձ էր 20-ական թվականների պոեզիայում, «Գրական դիրքերում»-ի կողմից նույնպես դիմավորվեց սվիններով։ Ահա, ինչ էր գրում պարբերականի գրախոս Դ. Դղնունին.

«Ուլ ուղում է իմանալ մեր «անողնաշար ինտելիգենցիայի» մտորումները և ժամանակի պահանջներին, «զարուս ոգուն» հարմարվելու նրա ապարդյուն փորձերը, թող ծանոթանա Պահարեի ներկա ժողովածուին և եզրակացություն անի, թե որքանով նա արժեքավոր է մեր դասակարգային դաստիարակության գործին։

Ընդհանուր եզրակացությունը բանաստեղծի լայտմտիվի մասին, նրա մանրբուրժուականությունը, հայրենասիրությունը, կրոնականությունն ու անճարակությունն է»¹⁷⁰։

* * *

Սակայն «օտարների» ջոկատը չէր կազմված լուի Պահարեի նման շարքայիններից։ «Օտարների» մեջ հրամանատարներ կալին, որոնցից յուրաքանչյուրը, առնվազն իր գրափորձով, բարձր էր շատ պրոլետգրողներից։ Դրանք այսպես կոչված ուղեկից գրողներն էին ոչ այնքան կազմակերպչորեն, որքան ստեղծագործությամբ ու էսթետիկական հայացքներով միավորված «Աշխատավորական գրողների միություն» և «Հայ գրական ընկերության» մեջ։ Ուղեկիցները պաշտոնապես չէին մասնակցում գրական պայքարին, նրանք

¹⁷⁰ «Գրական դիրքերում», 1928, № 5, էջ 32։ Զպետր է դարմանալ «մանրբուրժուականության» ու «կրոնականության» արանքում կարգալով «հայրենասիրությունը», որպես արատ։ Այդ տարիներին բիշ չէին Դղնունու նման մտածողները՝ տարված համաշխարհային հեղափոխության դադափարներով, որոնց համար «աշխարհի տառապալների սերը» չափանիշ էր պրոլետարականության և սիրո յուրաքանչյուր տեղայնացում (օրինակ, սեփական հայրենիքի սերը)՝ նացիոնալիզմ։

չունենին իրենց պարբերականը, իսկ պրոլետարմբակցությունների պարբերականների ղեկերը (մասնավորապես տասնամյակի տոաջին տարիներին) փակ էին նրանց առաջ: Ոչ Վշտունին, ոչ էլ, առավելապես, Գ. Հայկունին չէին կարող պատկերացնել Նիցե եկող այդ գրողների աշխատակցությունը «Մուրճ»-ին կամ «Քուրա»-ին: Նրանց կարծիքով արտակարգ զգուշություն էր պահանջվում ուղեկից գրողի քաղաքական պատկանելությունը ստուգելիս, պատկանելություն, որի արտահայտությունները, հավանաբար, «Սաքնված» էին գրողի ստեղծագործության տողամիջում: Այս առումով գրողի հայտարարությունն այն մասին, թե ինքն անվերապահորեն անցնում է Նոկոմեբերի կողմը, առաջին, ստուգելի (թեև, իհարկե, ողջունելի) քայլ էր միայն, մանավանդ, որ որպես բացարձակ ճշմարտություն էր զիտվում գիտակցության ու ենթագիտակցության գրեթե հանապաղորդա անհամաձայնությունը ամեն մի գրողի համար:

Մյուս կողմից 20-ական թվականները ստեղծագործական վերելքի տարիներ էին Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Զորյանի, Մ. Մանվելյանի, Կ. Միքայելյանի և մյուս «ոչ պրոլետարական» գրողների կյանքում: Եվ նրանք, այնուամենայնիվ, գտնում էին իրենց երկերը հրատարակելու ճանապարհներ: Եթե «Մուրճն» ու հետագայում «Գրական զիրքերումը» մերժում էին նրանց, ապա «Նորքը» և ուրիշ «վիճիկներտային» (ինչպես անվանում էր «Ստանդարտը») պարբերականները ինչ-որ չափով ավելի շրջահայաց էին: Այսքանը բավարարում էր ուղեկիցներին: Նրանցից ոչ մեկը ակտիվ ներխուժելու պայքարի չէր ձգտում: Հոգու ուժերը փաստորեն ավելի ռացիոնալ էին օգտագործվում, ուղղվում էին էսթետիկական ու գաղափարական հարցերի անաղմուկ ուսումնասիրությանը, վարպետության բարձրացմանը: Թերևս այս էր պատճառը, որ հենց սկզբից էլ ուղեկիցները ավելի պատրաստ էին գեղագիտական մրցույթին, քան պրոլետգրողների մեծ մասը: Տարօրինակ չէր նրանց քաղաքացիական «պասսիվությունը», մինչ «Նորքը» որոնում էին, գտնում, կորցնում, վերագտնում (մասնավորապես արվեստի արտացոլման օբյեկտը) ուղեկիցների անաղմուկ տքնությունը հաղթանակում էր ներխուժակային պայքարի մթնոլորտում:

Քննադատությունն սկզբում լուրձ էր այդ «անխոսների» մասին, հետո «սպեցների» արվեստից դրականը նվաճելու պահանջի Հետ ծնվեց կոմսնապարծական «ընդունումը»—նրանց ուսերին բարեմտորեն թփթփացնում էին, երբ նրանք արվեստի ուտիլիտարության առումով զնահատելի երկեր էին ստեղծում: Նույն ժամանակ խոշորացուցցով փնտրում էին նրանց սայթաքումներն ու թերությունները:

Այդ տարիներին քննադատության բռնած դիրքը ուղեկցայն գրականության հանդեպ առավել հարմար է դիտել Ստ. Զորյանի, Գ. Դեմիրճյանի, Մ. Մանվելյանի, Կ. Միքայելյանի ստեղծագործությունների զնահատման փորձերում: Սրանք «Աշխատավորական գրողների միության» անդամներն էին, այսպես կոչված «ձախ» ուղեկիցները, որոնց հետ 1929-ին ֆեդերացիա էր կազմելու Գրողեռատուցիացիան: Ինչ վերաբերում է «Հայ գրական ընկերության» անդամներին, ապա նրանք ուղեկիցների շերտավորման մեջ հայտարարվում էին «աջ» թեր: Նրանց հաճախ էին համարում ուսական սմենովեխականության հայկական տարատեսակը, և նրանց հետ միավորվելու մասին Պրոլետատուցիացիան չէր էլ մտածում¹⁷¹:

Ահա մուրճականների առաջին խոսքը Ստ. Զորյանի մասին.

«Զմուռնի գիշեր» պատմվածքը մի նմուշ է այն երկերից, որոնք երբեք չպիտի տպվեն կամ որոնց մասին երբեք չպիտի խոսել: Ստ. Զորյանը փորձում է մի զույգ ամուսինների գիշերային կյանքի մի պատկերը տալ: Մարդ ու կին, իրար կողքի, մի անկողնում պառկած են, մարդու բունը չի տանում և սկսում է դատարկախոսություններ կնոջը ձանձրացնել, կինը չի հետաքրքրվում, երեսը շուտ է տալիս մարդուց և բնում, մարդը նորան շարունակ անհամոզուածացնում է լուր դատարկ հարցասիրությամբ և կինը ոչինչ չի պատասխանում:

Սա գեղարվեստական պատմվածք է մի շատ լուրջ հանդեսի մեջ զետեղված ? : Մենք կարծում ենք, որ այդ պատմվածքի տպագրությունը մի խոշոր թյուրիմացություն է և կարելի է տեղա-

¹⁷¹ «Այստեղ,—գրում է Ալադանը «Հայ գրական ընկերության» մասին—մի երկու գրողների կողքին ընթանում են «ազգային բժիշկների» (Ինչպես հասեր Պարոնյանը), բիմիկոսների, ժուռնալիստների, նախկին գործիչների խմբերը: Մարդկային նման մատերիալով Հայ գրական ընկերությունը ֆեդերացիա մտնել չի կարող» («Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 98):

րացնել միայն նրանով, որ Զորյանի պատմվածքը մի հաջող օրինակ է անդեղարվեստական ստեղծագործության»¹⁷²:

Ո՛րն է քննադատի (այս դեպքում կարելի է ասել նաև «Մուրճ»-ի) ելակետը:

Որքան էլ խոսքը մասնավորվի թեմայի ընտրության շուրջը, այնուամենայնիվ վեճն ավելի սկզբունքային է: Ամենևին էլ քննադատի հակակրանքից չի բխում նրա կտրուկ հարցը. «Մի՞թե սպառնալից պարբերականում տպագրելու նշով է»: Ինչպիսի՞ն պետք է լինի մեծ հեղաբեկումների էպոխայի գրականությունը: Սա է հարցի ընդհանրական իմաստը և այստեղ սխալ կլինի գերազնուհասակ գուտ խմբակային պայքարի շահը, այն հանգամանքը, որ «Նորք»-ը կանգնած էր «Մուրճ»-ի գեմ՝ որպես մրցորդ: Կարևորը «Մուրճ»-ի և մուրճականների համոզմունքն էր՝ «հղոր մենքի» դասակարգայնորեն չիրավի խոշոր պրոլետների պաշտպանության ու արտաքույման պահանջը: Այս առումով, իհարկե, Զորյանի «Զման զիշերը», համեմայնդեալ, առաջին կարևորության երկ չէ: Այսինքն, խոսքը դարձյալ գրականության «ստեղծագործության» երկակի ընկալման պրոբլեմին է վերաբերում: Զգացումը կամ գուցե ավելի ձիշտ կլինի ասել՝ գաղափարը, այս պատմվածքում ընդհանուր մարդկային հումանիզմը, որը խլել է «մանր» մարդու քունը, բավականաչափ ցցուն ու «ստեղծագործ» չէ՝ բարձր գաղափարների ուղղագիծ պատկերները միայն նկատող պարբերականի ու նրա շուրջը համախմբված գործիչների համար: Մասնավորից դեպի ընդհանուրը տանող գեղագիտական ճանապարհը գեղես օտար է մուրճականին և խոտելի «էլեկտրամաշինի» գովերգության կողքին: Ահա գրականության հասարակական դերի և արտաքույման բուն օրյեկտի շուրջը ծավալված «հին» վեճի նոր, կոնկրետ մի օրինակը:

Այս պատմվածքի առիթով բորբոքված «հին» վեճը դրդում է Յ. Խանդավյանին (Գրասեր) հանդես գալ մեկ այլ պարբերականում մի հոդվածով, որտեղ, անկախ պատմվածքին տրվող գնահատականից, գեղարվեստական գրականության սկզբունքները քննվում են մեթոդոլոգիական ուրիշ գիրքերից:

¹⁷² «Մուրճ», 1923, № 4, էջ 31—32, գրախոսություն «Նորք» հանդեսի առաջին համարի մասին, հեղինակ՝ Ա. Նորեկ:

«Համակրելի շնորհքի տեր մարդ Ստ. Զորյանը ընդհանրապես գեղարվեստական լավ մեքող ունի,—ընդգծում է Գրասերը,—լավ գպրոցի է հետևում: Մեթոդը չափազանց կարևոր է, իհարկե, բայց ինքնըստինքյան բովանդակություն ու կենսական շունչ տալ գրվածքին չի կարող, բավական չէ նաև այն աղնիվ ողջախոհությունը, որ ցուցահանում է Զորյանը, հումորը ևս որոշ չափով անժխտելի է: Եվ, այնուամենայնիվ, հեղինակի մանրադիտակային պտրումները չնչին արդյունք են տալիս և հաճախ տաղտուկ առաջացնում: Հարկավ մանր մարդիկ ու իրենց մանր հոգսերը կարող են նյութ ծառայել գրողի համար: Չխտվը մեզ օրինակ: Բայց հանճարը միշտ ամենահաջող օրինակն է: Ստ. Զորյանն հումորն ու դիտելու-արտահայտելու ընդունակությունը այնքան զորեղ չեն, որ կարողանան մի քանի գծերով գեղարվեստական պատկերներ տալ:

Եվ, այնուամենայնիվ, կրծում է այն միտքը, թե Զորյանը կարող է գրող դառնալ»¹⁷³:

Նեղանալու բան չունի Ստ. Զորյանն այս գնահատականից: Իսկապես «Ձմռան գիշերը» այն պատմվածքը չէր, որը կարողանար դիմանալ մրցույթին, եթե ընտրված չափանիշը Չխտվի ստեղծագործությունն էր: Սակայն մեզ համար կարևորն այստեղ այս մասնավոր հարցը չէ, այլ դարձյալ ելակետը՝ գրական երկը գնահատելիս: Հեշտ է նկատել, որ երկրորդ քաղվածքը տրամագծորեն հակառակ է առաջինին: Զորյանը «Համակրելի շնորք» ու «Լավ մեթոդ» ունի, «Լավ գպրոցի է հետևում»: Այս պարզ խոսքերի մեջ Զորյանին քաջալերելու սոսկ ցանկությունը չէ միայն: Ոչ ոքի համար գաղտնիք չէր, թե որն էր այդ մեթոդը, այն գպրոցը, որին հետևում էր Զորյանը: Դա դասական գրականության գպրոցն էր, որտեղ առաջնային էր կերպավորման արվեստի պրոբլեմը, հոգեբանական «պլուրումն» ու ընդհանրացումը, որտեղ սոցիոլոգիական բովանդակությունը հանդես էր գալիս «միջնորդված» և ոչ մերկ տենդենցիոզությամբ, որտեղ քաղաքական հրապարակախոսությունը և գեղարվեստական գրականությունը տարբեր ճանապարհներով էին հասնում ներգործության:

¹⁷³ «Պայքար», 1923, № 2, «Նորք» հանդեսի առաջին համարի գրական բաժինը (ընդգծումները հեղինակին են—Խ. Գ.):

Այնուհետև այս երկու սկզբունքները պետք է լինեն ուղեկիցների ստեղծագործության զնահատումների առանցքը: Բայց բերված օրինակները առավել շոշափելի ու ձևավորված արտահայտություններն են և դրանց համադրությունից չի հետևում, թե բոլոր դեպքերում պարտադիր է պրոլետարաքննադատության և «գրսեցիների» խաղացքների տրամագծային հակասությունը: Բարդ էր ուղեկիցների (մասնավորապես այսպես կոչված «ծախերի») զնահատման հարցը, բանի որ զնահատողներն իրենք (եթե նույնիսկ դրանք պրոլետարենագոտության «ամենաանհաշտ» դործիչներն էին) ուղեին այդ, թե ոչ, չէին կարող «ձերբազատվել» անցյալի ավանդույթի ազդեցությունից և քանի որ ուտիլիտար արվեստի պահանջն ինչ-որ չափով բանում էր ուղեկիցների օգտին:

Զարմանալի չէ, որ Գ. Վանանդեցին լավ է տրամադրված նույն Զորյանի մեկ այլ՝ «Պատերազմ», պատմվածքի նկատմամբ, թեև նրա ելակետն, այնուամենայնիվ, զուտ սոցիոլոգիականն է, ինչքան էլ որ նրա հոգվածում ակնարկ կա հրապարակախոսության և գեղարվեստական գրականության տարբերության մասին:

«Ահա Ստ. Զորյանի «Պատերազմ» պատմվածքը («Վերելք», № 2—3), որը շոշափում է մի շատ կարևոր, հասարակայնորեն հոգեբանական մոտիվ՝ այն է. թե հայ աշխատավոր ռամիկի մեջ ինչպես է կատարվել մեղափոխականացումը, ինչպես է կերպարանափոխվել հայ աշխատավորը, ինչպես է արթնացել նրա մեջ դասակարգային գիտակցությունը, որի ազդեցության տակ կազմակերպվել է նրա հեղափոխական ոգին: Հրապարակախոսությունը շատ է խոսել այս նյութի մասին, բայց նրա կոնկրետ, կենդանի պատկերն ունենալու համար պետք է հանդես գար գեղարվեստական ստեղծագործությունը»¹⁷⁴:

Սա, իհարկե, ճիշտ միտք է, որքան էլ Վանանդեցու մոտեցումը լինի զուտ սոցիոլոգիական և այդ չափով ուտիլիտար, մի բան, որ ավելի ցցուն երևում է, երբ նա նույն հոգվածում փորձում է բնութագրել համաշխարհային պատերազմի և հեղափոխության էպոխալի հայ գրականությունը՝ Շանթի մեջ տեսնելով սոսկ «հայ

¹⁷⁴ «Նոր ակոս», 1924, № 2, էջ 24, հոգվածը վերնագրված է «Ներկա զրականության նորություններից» (ընդգծումները հեղինակին են—Խ. Գ.):

մանրսեփականատիրոջ հակահեղափոխական դեմքը»¹⁷⁵, իսկ Ջարենցի մեջ «հեղափոխութեամբ ոգևորված, կերպարանափոխված նույն հայ (մանրբուրժուական—Ն. Գ.) ինտելիգենտին»¹⁷⁶:

Պրոլետարենադատ վանանդեցուն Զորյանի գնահատման հարցում ձայնակցում է «դրսեցի» Ա. Կարինյանը, որը «միջին կարողութեան տեր» և «գլխավորապես գյուղացիների կյանքից վերցրած ու վարպետորեն գրված պատմվածքների հեղինակ» Ստեփան Զորյանին ողջունում է, քանի որ գրողը բացել է «ամենահետաքրքրական էջերը այն դավառային Հայաստանի, որ այս րոպեիս էլ մնում է անգուշակելի իր շատ արտահայտություններում»¹⁷⁷:

Գրաքննադատության երկու թևերի տեսակետների այս մերձեցումը հիշեցնում է համանման պրոցեսը Ջարենցի գնահատման հարցում: Ուտիլիտարության պահանջն այս շափով չի խանգարում, թող Գ. Վանանդեցին սպասի Ստ. Զորյանի պրոլետարականացմանը (նրա «հեղափոխականացումից» հետո), թող Ա. Կարինյանը Զորյանի արվեստի երկարակեցությունը պայմանավորի Հայաստանի գավառայնության փաստով: Ուտիլիտարության պահանջն այս շափով չի խանգարում նաև Դեմիրճյանի ստեղծագործության գնահատմանը: Հակառակ կրքոտ մերժումներին, որոնցում սովետահայ առաջին իսկական դրամատիկական երկը՝ «Քաջ Նաղարը», «հակահեղափոխության քարոզ» էր հռչակվում, կամ թատրոնի խաղացանկի մեջ ընդունելի՝ որպես սոսկ «ծիծաղի տոպրակ»¹⁷⁸, այն, որ այդ երկը հնարավորություն էր տալիս սարկաստիկ իրավիճակի մեջ դնելու դասակարգային պայքարի ամենավերջին էտապի հակառակորդին, անգամ այնպիսի սոցիոլոգների, ինչպիսիք էին Աբովն ու Ն. Դաբաղյանը, մղում է դրա ջերմ պաշտպանությանը և մեթոդոլոգիորեն ճիշտ գնահատականի:

¹⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 22:

¹⁷⁶ Նույն տեղում:

¹⁷⁷ Տե՛ս Ա. Կարինյան, Գրական հարցերի բնութագրի շուրջը Հայաստանում, «Մարտահոշ», 1925, № 252:

¹⁷⁸ Այս կարծիքն արտահայտել է Հ. Աղաթյանը Ստ. Բաղդասարյանի «Արյունոտ անապատ» պիեսի մասին գրված հոդվածում (տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 250):

«Դառնանք պիեսի տեխնիկային,—գրում է Աբովը,—չի կարելի շենշտել Դեմիրճյանի խոշոր նվաճումները: Միանգամայն կենդանի կերպով են ուրվագծված առանձին տիպերը—Քաջ Նազարը, ազնվադարմ կինը Նազարի, քահանան, պալատականները և այլն—ամեն մի շարժում ու խոսք չափված է, տեղին ու համեմված զվարթ սրամտությամբ—սրամիտ ոճերն ու դարձվածքները, պիեսի ժողովրդական կոլորիտը շատ ավելի են շեշտում այս կամ այն գործող անձի բովանդակությունը: Դիտողի ծիծաղը շարժելու համար հեղինակին հաջողվել է տալ նաև հոգեբանական հակադիր մոմենտների դուզադիպում, անսպասելի սյուրպրիզներ: Այս ամենին ավելացրեք նաև Նազարի բարձրացման արտասովոր ու զարմաշալի պրոցեսը, այն կեղծ վիճակը, որի մեջ նա գտնվում է շարունակ լարված, և միանգամայն պարզ կլինի «Քաջ Նազար»-ի գեղարվեստական զսպանակը»¹⁷⁹:

Ահա, թե մերկանալով գոեհիկ սոցիոլոգիական մտահայացքից, շքեռան ճիշտ կարող է մտածել այդ նույն սոցիոլոգիզմի առաջամարտիկներից մեկը: Սրա համար Աբովը պարտական է անցյալի շրահանությունն աղգեցությունը իր իսկ էսթետիկական հայացքների վրա՝ հակառակ սեփական կտրուկ հայտարարություններին անցյալի արվեստի անընդունելիության մասին: Գեղարվեստականության այս կշռաբարերը, որ նա օգտագործում է «Քաջ Նազար»-ը կշռելիս, ոչ այլ ինչ են, բան եթե անցյալի արվեստի գեղագիտության համաձայնները, որոնք այս դեպքում լիովին բավարարում են նրան, քանի որ բնավող գեղարվեստական երկն էլ համապատասխանում է ժամանակի զուղարարական պայքարի ուտիլիտար պահանջմունքներին:

Չարենցի հարցում գրաքննադատության երկու թևերի կարծիքների մերձեցումը պայմանավորվում էր փոխադարձ դիջումներով (ավելի շատ ո՛չ-դիրքականների դիջումներով): Ուղեկիցների ստեղծագործության գնահատության խնդրում պատկերը փոքր-ինչ այլ է: «Դրսեցիները» դիջելու բան չունեին, և դա բացատրվում է նաև գնահատվող հեղինակների ստեղծագործական մեթոդի պարզության: Սրանք, որ որոնողներ չէին, պարզապես շարունակում էին

¹⁷⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, № 270:

գասական-գեմոկրատական գրականության ավանդույթը առանց շփոթագոյնների, առանց գեկլարացիաներում ժխտելու կրքի և ստեղծագործության մեջ ակամա հաստատելու իրողության: Եվ սրանց ընդունումը կամ մերժումը նույն ավանդույթի սոսկ ընդունումը կամ մերժումն էր: «Դրսեցիները» հիմնականում ընդունում էին այդ ավանդույթը¹⁸⁰:

Ավելի շատ «ղիջումներ» պետք է անելին պրոլետարնազատները ինչպես վերը հիշատակած պատճառներով, այնպես էլ ի պատասխան կուսակցության ու կառավարության ցուցումների՝ ուղեկիցների նկատմամբ բռնելիք դիրքի մասին, ցուցումներ, որ նրանք ստանում էին անընդհատ առաջին իսկ օրից: Այս հանգամանքներով էն բացատրվում պրոլետարնազատության երեացող «բարյացակամությունն» ու «ղիջումները»: Դիրքական Ռ. Աթայանը, օրինակ, «Դերենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործության սոցիալական բովանդակությունը» հոգվածում (որտեղ նա, վերլուծության հեշտ ճանապարհն ընտրելով, զրոյի ստեղծագործությունը բաժանում է ժա-

¹⁸⁰ Բեկ ժամանակի քաղաքական-գաղափարական պայքարի իրադրությունը երբեմն արտակարգորեն «սրում» էր այս կամ այն «դրսեցի» աեսողությունը ուղեկիցի ստեղծագործության մեջ գաղափարական սալթարում նկատելու: Այսպես, շ. Սուրխաթյանը, որը հավերժական վեճի մեջ է եղել (անկախ զիջումների ճանապարհով հայացքների մերձեցման փաստից) պրոլետարնազատության առավել «ձախ» գործիչների հետ, մանրադիտակով քննելով Դեմիրճյանի «Հողը» պատմրվածքը, այնուամենայնիվ դրա մեջ «նկատում է» գաղափարական առումով խոտեղի» ստվերագրի: «Հեղինակը,—գրում է նա,—ներկայացնելով «հինը» և «նորը», ծերունի բիձային և պիտենք Անուշին, անպայման կողմնակից է նորին: Սակայն հին դեմ պատիվ է: Նրան թվում է, թի հինը ինքնին գատապարտված է դանդաղ մահացման, պիտի ինքը ոչնչանա: Պայքարն ավելորդ է, պետք է հեգնել, ծաղրել, ծրդիծել, ինչպես դեմքի միշտ վարպետությամբ անում է ինքը՝ հեղինակը:

Նրա տեսակետը բխում է «հին» և «նորի» հասկացողությունից, որը նրա կարծիքով ունի վճռական նշանակություն: Այդ գաղափարը նա կապում է հին ու նոր «ժամանակների» հետ, հաղորդելով նրան վերացական իմաստ: Փիլիսոփայությունը սա է. ինչպես հողի մեջ «մինը փոփում է», «մյուսը ծլում», կնպես էլ կյանքը, հին սերունդը մեռնում է, նորը՝ գալիս: Մեր կարգերի նկատմամբ հեղինակն այսպես է արտահայտում իր միտքը գլուղացուն. «Ժամանակն էր, որ հիմի էսպես բերեց»: Այստեղ պարզապես շփոթված են հասարակական զարգացման օրենքները բնության էվոլյուցիայի օրենքների հետ» («Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 278):

մանակագրական երկու հաստվածի՝ նախահեղափոխական և հեռահեղափոխական) ընդունում է Դեմիրճյանի «դարձը» դեպի դասակարգային պայքարի գաղափարը, դեպի պրոլետարական գրականություն, մասնավորապես, երբ խոսում է «էշեխն», «Հանգստի տանը», «Կրասնարմեյը» պատմվածքների և «դաշնակցության դեմ ուղղված» «Համառոտ անմահներ» և «Քաջ Նաղար» երկերի մասին: Զիջումն արված է և սրանից հետո նշանակություն չունի դրա բողոքի մեջ «մեղմացուցիչ դեպք հանցանալներով», այսինքն՝ գրողի ստեղծագործության մեջ եղած ու չեղած խոտելի գծերի առանձնակի ընդգծումով¹⁸¹:

Սակայն հարկ է նշել որ Դեմիրճյանն ու Ստ. Զորյանը նույնիսկ, այսպես կոչված, «ձախ» ուղեկիցների մեջ ինչ-որ շարիով եղակի դիրք էին գրավում: Պրոլետարնադատության վերաբերմունքը մյուս ուղեկիցների նկատմամբ անհամեմատ ավելի «կոշտ» էր շատ ու շատ պատճառներով, որոնցից մի բանիսը կապված էին բուն աչգ հեղինակների ստեղծագործության առանձնահատկությունների հետ: Ընդհանուր առմամբ ուղեկիցների հարցում, չնայած երբեմնակի երևացող «բարյացակամությանը» Պրոլետարացիայի գործիչները պահպանում էին պրոլետիոլտից ժառանգած «դասակարգային» տեսակետը, որի պայմաններում ուղեկիցի թույլ տված յուրաքանչյուր «սայթաքումը», յուրաքանչյուր շեղումը կոնկրետ դասակարգային տենդենցիոզությունից, բուռն բնագատության տեղիք էր տալիս: Այդպիսի «վրիպումը» բավական էր, որ Պրոլետարացիայի գործիչը մոռանար անգամ կուսակցության ու ու կառավարության ցուցումը ուղեկիցների նկատմամբ բռնելիք դիրքի մասին,

¹⁸¹ Օրինակ, նա գրում է. «Դեմիրճյանի այդ շրջանի ստեղծագործության մեջ մենք չենք նկատում ակտիվ ռազմատենչ նացիոնալիզմը: Եվ այդ բոլորովին բնական է: Քայքայվող մանրդյուղացիությունը, որի ողջ կենսական իմաստությունն է ամփոփված Դեմիրճյանի գեղարվեստական գործում, իր պատիվ, ֆաթալիստական, ինդեֆերենտ աշխարհայեցմամբ ու տրամադրություններով, հող չի տալիս ակտիվ նացիոնալիզմի, առավել ևս զոթոյդիական շովինիզմի համար: Սակայն մենք չենք կարող ասել, թե Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը բոլորովին զերծ է նացիոնալիզմից: Նա ևս իր տուրքը տվել է ժամանակի տիրող տրամադրություններին, սակայն համեմատաբար անշշան շարիերով, համեստ «դողաներով» («Գրական դիրքերում», 1929, № 11, էջ 44):

հիշենք, որ ուղեկիցն ի վերջո մանրբութեամբ աշխարհի ներկայացուցիչն է, ով գիտե ինչ «թաքուն» ձգտումներով, որ պրոլետարոզն իր ծագման փաստով իսկ անժխտելի առավելութիւնն ունի ուղեկցի նկատմամբ:

«Ինչ վերաբերում է այն բանին,—գրում է Ալադանը Պաճարեի հետ վիճելիս,—որ Պաճարեն պրոլետարական բնագատութեանը, մարքսիստական-կոմունիստական բնագատութեանը, առաջարկում է զեռ սովորել ուղեկիցներից, ապա պիտի զգուշացնել նրան, որ նա շատ է առաջ գնացել և առաջ է գնացել վտանգավոր ճանապարհով: Պրոլետարական բնագատութեանը ուղեկիցներից սովորելիք ոչինչ չունի: Այս մեկը գոնե լավ պիտի հասկանա Պաճարեն»¹⁸²:

Ահա պրոլետարակցութեան ներկայացուցչի «բերնից թոցրած» մի խոսք, որ բացահայտում է, թե որքան աննյութ էր «սպեցների» արվեստը նվաճելու պատրաստակամութեան հավաստումը պրոլետարակցութեանն իր առավել «ձախ», առավել կոմսնադարձական թեի ներկայացուցիչների համար:

Եթե արվեստի ուսուցիչութեան բացարձակացումը, միացած վերը հիշատակած այլ գործոնների հետ, ծնում էր ուղեկիցների որոշ ստեղծագործութեանները բարձր գնահատելու օրինակները, ապա ուրիշ զեպքում նույն հանգամանքը հոգեբանական ջարդեր էր կազմակերպում: Գոհհիկ սոցիոլոգիզմը, արվեստի դասակարգայնութեան ուսմունքի ծայրահեղացումը, ստեպ-ստեպ հասցնում էր գեղարվեստական երկի ժխտման և ուղեկից գրողի բարեհուսութեան մասին խոր կասկածի: Ահա մի օրինակ: Յուլակ Խանդադյանի փոքրիկ առաջաբանով լույս է տեսնում Միքայել Մանվելյանի «Ժամանակակից մեկողրամ» գրքույկը: Հանձնարարականում Խանդադյանը գրում է մի շարքային նախագատութիւն, թե. «Մանվելյանը թերևս ամենանշարդային գրողն է մեր արձակագիրների մեջ»: Այսքանը բավական է, որ Գ. Վանանդեցին Խանդադյանին մեղադրի «բիոլոգիզմի» մեջ, ինչ վերաբերում է Մանվելյանի պիեսին, ապա Վանանդեցու կարծիքով դա մի վնասակար երկ է, քանի որ դրանում չի ընդգծվում հերոսների փոխհարաբերութեանն իր դասակարգայնութեանը:

¹⁸² «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 153:

«Մանվելյանի աշխարհադպացումն անհատապաշտական է,— գրում է նա:— Բայց նա հաղթող անհատին չի ճանաչում, նրա անհատը տրորված անհատն է, նա սիրում է անհատին, որովհետև անհատը մարդ է, նրա սերը շատ անգամ քրիստոնեական սեր է, մանրբութուական մարդասիրություն է: Մանվելյանի անհատը ոչ նրանց հետ է, ովքեր շահագործում են ու հափշտակում, և ոչ էլ նրանց հետ, ովքեր սպանում ու խորտակում են այդ շահագործողներին: Նա անհատապաշտորեն մարդասեր լինելով, մնում է առանձին, կտրված կյանքից ու նրա շարժումից: Նա ընդհանրապես մանրբութուական պացիֆիզմի արտահայտիչն է: Իրականության մեջ այդ պացիֆիզմը խեղճերի երգն է երգում, բայց գործնականում նա— հակառակ պացիֆիստների ցանկությանը— դառնում է բուրժուական կեղեքման դիմակ»¹⁸³:

Մեր նպատակը չէ պաշտպանության տակ առնել Մ. Մանվելյանի «Ժամանակակից մեկտրամ»-ը, դա, իհարկե, այդ տարիների լավագույն գրքերից չէր: Մեզ հետաքրքրողը գրաքննադատության մոտեցման եղանակն է, թեզի ծայրահեղացումը, որ հասցնում է մարդու իբր «անհատապաշտորեն մարդասեր» լինելու պարագոքսին¹⁸⁴:

Ուղեկիցների նկատմամբ այս երկակի վերաբերմունքը բավականաչափ կյանք ունեցավ: Նույնիսկ 1929 թվականի ապրիլին, երբ ստեղծվեց Հայաստանի Խորհրդային գրողների ֆեդերացիան, որի մեջ միավորվեցին Պրոլետստացիական և Աշխատավորական գրողների միությունը, ուղեկիցներին Պրոլետստացիայի գործիչները տուն ընդունեցին դաստիարակության կարոտ կրտսեր անդամի իրավունքով: Ֆեդերացիայի կազմակերպման առիթով տապաքրված հողվածում Ալազանը, օրինակ, ուրիշ մտահոգություն չունի, քան եթե շեշտել, որ ֆեդերացիան պրոլետարողների և ուղեկիցների

¹⁸³ «Ներիտասարդ բուլճիկ», 1927, № 3—4, էջ 114—115 (ընդգծումը հեղինակինն է—Ն. Գ.):

¹⁸⁴ Այս տեսակետից ավելի ցայտուն օրինակ է Ս. Խանոյանի հոդվածը Կ. Միքայելյանի ամերիկյան պատմվածքների «Majestic» ժողովածուի մասին («Գրական դիրքերում», 1928, № 11—12), որը վերնագրված է «Գրական ամենուվեխականության մի նմուշ», և որտեղ Կ. Միքայելյանը մեղադրվում է ընդհուպ մինչև նացիոնալիզմի մեջ:

ձուլում չէ, որ ֆեդերացիայի մեջ մտնող երկու խմբերը հավասար իրավունքով չեն օգտվելու: Նա փաստորեն ոչինչ չի ասում Պրոլետարացիացիայի գրողների հետագա անելիքների մասին զեղարվեստի բնագավառում: Նրա կարծիքով միավորման առաջնահերթ խնդիրը ուղեկիցների պրոլետարականացման ուղղությամբ առնելիք աշխատանքն է:

«Հայաստանի Խորհրդային գրողների ֆեդերացիան համախմբելով Հայաստանի գրական երկու կազմակերպությունները—Պրոլետարական և Աշխատավորական գրողների միությունները—գեռ չի նշանակում, որ նա այդ կազմակերպություններն իրար է ձուլում: Ֆեդերացիան պայքարելով ազգայնական բուրժուական գաղափարախոսության դեմ, միևնույն ժամանակ պայքարը ծավալում է նաև իր ներսում, հանուն պրոլետարական իդեոլոգիայի հաղթանակման: Հաշվի առնելով «ուղեկից» գրողների մեջ նկատվող դիֆերենցիացիան, Պրոլետգրողների միությունը պետք է աշխատի ֆեդերացիայի միջոցով ավելի նպաստել ձախ և առաջադիմական ուղեկիցներին ավելի մոտենալու և վերջնականորեն կանգնելու պրոլետարական իդեոլոգիայի ուղիների վրա, պատմությանը թողնելով իրենց «ուղեկից» կոչումը»¹⁸⁵:

* * *

Երբեք գրական որևէ խմբակցություն, որևէ հոսանք այնքան բարյացակամ վերաբերմունքի չի արժանացել, որքան պրոլետարական

¹⁸⁵ «Խորհրդային Հայաստան», 1929, № 98: Ահա թե ինչպես է ողջունում մեկ ուրիշ ֆեդերացիայի մեջ մտնող ուղեկիցներին. «Այսպես ուրեմն, մենք էլ պարտավոր ենք հայտարարել, որ թեև դուր ուշ եր եկել, բայց մենք ուրախ ենք ձեզ ընդունել, այնուամենայնիվ մի քիչ լինի հյուրեր, զգացր ինչպես ձեր տանը և մի քիչ գրազվեցեր սև աշխատանքով: Նախ և առաջ քննադատորեն նայեցեք ձեր ամբողջ անցյալին, աշխատեցեք ձեր ստեղծագործությունների միջից նեղացնել պրոլետարիատին խորթ տարրերը, դիտակցեք, թե դուր ինչ կուսակցության (գաղափարային կուսակցության խմբույթ) եք պատկանում: Այլ կերպ ասած, մենք ձեր զեկլարացիան ընդունում ենք դեռ իբր պարտահատուցելի, ցույց տվեք, թե դուր ինչ կերպ եք իրագործելու անցյալ կուլտուրայի բնագաղափարներն վերամշակելու խնդիրը: Մի խոսքով, զրազվեցեք ինքնաբերականորեն» (Ամատունի, Էնայի նոր դիրքեր, «Գրական գիրքերում», 1929, № 8—9, էջ 68—69 (ընդգծումները հեղինակինն են—Խ. Գ.):

գրականության հոսանքը, մասնավորապես 20-ական թվականներին սկզբին: Այսպիսին է առաջին տպավորությունը, երբ թերթում ենք ժամանակի մամուլը: Սովետական կառավարությունն ու կոմունիստական կուսակցությունը լայն հնարավորություններ էին տվել քանվոր և գյուղացի աշխատավոր երիտասարդությանը դրսևորելու իր ունակությունները բոլոր ասպարեզներում, այդ թվում նաև գրականության: Ու թեև ղեկավարները ինչպես Ռուսաստանում, այնպես էլ մեզ մոտ ակնդետ հետևում էին պրոլետարական գրականության զարգացման պրոցեսին, թեև պաշտոնապես ուղղակի հուն էր տրվում այդ գրականությանը, սակայն դրա շատ ու շատ թերությունները հաճախ էին դիտվում, որպես աճման շրջանի ներքին շեղումներ, միայն թե դրանք անմիջականորեն չվերաբերեին սոցիոլոգիայի, դասակարգային պայքարի հարցերին: Այս պայմաններում պրոլետգրականության ներկայացուցիչներից շատերը, ինչպես տեսանք, հասան «մերը, թեկուզ և փալնքոտ» խոտելի ձևակերպմանը, որի դեմ ստիպված էր հանդես գալ կուսակցության կենտրոնական կոմիտեն: Ուղեկիցների նկատմամբ բռնած դիրքը ևս, իր բոլոր զիզվագներով, ինչ-որ չափով բացատրվում է հիշյալ հանգամանքով:

Բայց դա չի նշանակում, թե մի անգամ ընդմիշտ կորել էր ղեկավարվածության չափանիշը, թե խորաթափանց մարդիկ հալած յուզի տեղ էին ընդունում այն ամենը, ինչ դուրս էր գալիս Պրոլետասոցիալիստի երիտասարդ գրողների գրչի տակից և հրատարակվում, որպես նոր արվեստի նմուշ: Ավելին, նույնիսկ իրենք՝ տասոցիալիստ գրաքննադատներն աշխատում էին մշակել ղեկավարվածության պահանջներ, իհարկե, կամա թե ակամա, ելնելով անցյալի «մերժված» գրականության փորձից: Այդ էր պատճառը, որ անգամ տասնամյակի առաջին տարիներին, նույնիսկ «ամենաձախ» պրոլետկուլտականները մերթնդմերթ հայտարարում էին «հին սպեցներից» արվեստի այս կամ այն նրբությունը «նվաճելու» կարևորությունը: Այնուամենայնիվ կային (թեև երբեմն բավական մշուշապատ) նաև էսթետիկական (և ոչ միայն սոցիոլոգիական) պահանջներ, որոնք անստիճանաբար ավելի ու ավելի ծանր կշիռ էին ստանում: Ավելի մեծ գրափորձի տեր քննադատները (Մակինց-

յան, Խանդադյան, Տերտերյան, Սուրխաթյան, Կարինյան և ուրիշներ) արդեն առաջին իսկ գրախոսություններում երբեմն տողամեջ ունեին անցյալի արվեստի շատ համամասները՝ որպես չափանիշ գրական նոր երկերի գնահատման: Այսպես, եթե «Նոր աշխարհ» ամսագրի գրախոսը 1922 թվականին, անդրադառնալով Չարենցի, Աբովի, Վշտունու ստեղծագործությանը, վերջինիս մասին գրում է.

«Ահա մի բանաստեղծ շատ համեստ շնորհքով, որ բազում բարբառ է և ոչինչ ապացուցանի: Գերի դառնալով հանգերին, հանգերի մեջ է միայն տեսնում խոսքի ներդաշնակությունն ու երաժշտականությունը: 1918 թ. հրատարակված ժողովածուի մեջ Վշտունու դեմքը միանգամայն պարզված է: Զգացմունք քիչ, ջերմություն քիչ, բառեր շատ, հանգեր շատ, արհեստականություն շատ»¹⁸⁶:

Ապա պարզ է, թե որն էր նրա իմացած (թեև հոգևածում չարտահայտած) այն պոեզիան, որի մասին չի կարելի ասել «զգացմունք քիչ, ջերմություն քիչ... արհեստականություն շատ»: Դա ոչ այլ ինչ էր, քան եթե «հների», դասական բանաստեղծների ստեղծած գրականությունը:

Եվ որքան էլ Վշտունին ու մուրճականները, քուրայականները, դարբնոցականները. ղայրանային այս և նման հայտարարությունների դեմ (ոչ միայն անձնական վիրավորվածության, այլև զուտ գրական հասկացողությունների դրդմամբ), այնուամենայնիվ, սա ևս հիշեցնում էր, որ բացի սոցիոլոգիական պահանջներից, կան նաև գեղարվեստականության չափանիշներ, որոնք նույնչափ կարելի էր են, մի բան, որ ցանկանային էլ չէին կարող մոռանալ իրենք՝ պրոլետարական գրողները:

Մեկ այլ օրինակ: 1929 թվականին, երբ արդեն լույս էր տեսել Ալադանի «Ճանապարհին» վեպը, դրա մասին, ուրիշ գրախոսությունների թվում, տպագրվեց նաև Արսեն Տերտերյանի ընդարձակ հոդվածը¹⁸⁷, որը ոչ միայն վեպը հանգամանորեն վերլուծելու մի փորձ էր, այլև որոշ առումով արձակի գեղագիտական սկզբունք-

¹⁸⁶ «Նոր աշխարհ», 1922, № 1, էջ 90, հոդվածը վերնագրված է «Մի գրական, ղեկարացիայի առթիվ» (ստորագրված՝ Ա.—Ս.):

¹⁸⁷ Տե՛ս «Նոր ուղի», 1929, № 6, էջ 145—163:

ների շարադրանք: Հոգվածը բաժանելով երեք գլուխների (1. Իդեալական բովանդակությունը, 2. Ձևը, 3. Դրանց միահյուսման արհեստը), Տերտերյանն ավելի մտահոգվում է գեղագիտական վերլուծության հարցերով, մասնավորապես կերպավորման արվեստով՝ իր հալացքների ցուցադրման համար օրինակ վերցնելով Ալազանի վեպի գլխավոր հերոսի՝ Արշակի, կերպարը ու խոսակցություն բացելով առհասարակ գրական կերպարը ռեալիստական արվեստի պահանջներով տիպականացնելու անհրաժեշտության մասին: Իզուր չէ, որ քննադատ-գրականագետն այստեղ նրբորեն նկատում է Ալազանի հերոսի տարէպոխային (անախրոնիկ) հատկությունները, նրա «սյրինց համլետականությունը», որը չի բռնում նրա շուրջը խլրտացող նոր ժամանակների իրադարձություններին: Իզուր չէ, որ նա նույնիսկ գեղագիտական նորույթ է մտցնում՝ «լսողական ռեալիզմ», շեշտելով, որ Ալազանի նկարագրությունները չեն հիշվում, այլ հիշվում են միայն նրա հերոսների բառապաշարի առանձնահատկությունները: Իզուր չէ, որ նա Ալազանի վեպը համեմատելով Մահարու «Մանկության» հետ, որոնում է երկու գրողների լեզվա-ոճական առանձնահատկությունները, առանց վախենալու առաջնությունը տալով Մահարու ոճի քնարականությանը: Իզուր չէ, որ նա հատուկ կանգ է առնում լեզվական խաթարումների վրա, ինչպես և քննում վեպի կոմպոզիցիայի խարխուլության գեղագիտական պատճառները: Եվ չնայած գրականագետն, այնուամենայնիվ, վեպը հաջողություն է համարում պրոլետարական գրականության համար, սակայն միաժամանակ նա հիշեցնում է գեղագիտության կարեորությունը, գեղագիտություն, որ նա ուսանել և ուսուցանում է դասական գրականության լավագույն գործերի ավանդական փորձով:

Տերտերյանի այս ուշագրավ հոգվածը մեկն է այն սկզբունքային ելույթներից, որոնցում գրվել է արվեստի ամենակարևոր համամասնի՝ տիպականացման, հարցը, որ աստիճանաբար ավելի ու ավելի էր քաղաքացիական իրավունք ստանում 20-ական թվականների գրաքննադատության մեջ: Իհարկե, «Հզոր մենքի» գրականությունը և, ինչպես Չարենցը դիպուկ ձևակերպեց՝ «դասակարգային օգուտի չուչելոն» դեռ երկար ժամանակ խոչընդոտում էին այս

կարևոր դրույթի զարգացումը, իհարկե, հանուն սոցիոլոգիական բարձր զաղափարի երբեմն ներվում էր երկի սխեմատիզմը, կոսմիկականությունը, բայց դա այլևս չէր նշանակում, թե նույնիսկ իրենք՝ Պրոլետարատցիացի գրողները, միշտ ու անվերապահորեն իրենց ու իրենց ընկերների ստեղծածը համարում էին զեղարվեստական կատարելություն: «Մերը, թեկուզ և փայնրոտ» ձևակերպումը գրական խոտանի աճման խթան լինելով, այնուամենայնիվ, շատ մեծ հեղինակություն չստացավ բուն գրական ու գրաքննադատական պրակտիկայում: Դա է պատճառը, որ անգամ «Մուրճ»-ի շուրջը համախմբված գրաքննադատները, նույն «Մուրճ»-ի բանաստեղծների մասին կարող էին գրել նաև բավականաչափ սխալ տողեր: Այսպես, Գ. Փ.-ն (Գուրգեն Վանանդեցի) Ալազանի «Տարինների խաղը» պոեմը գրախոսելիս, իհարկե, ողջունում է այն փաստը, որ բանվորական միջավայրում ծնվել է խոստումնալից սկսնակ, բայց և նկատում է.

«Այդ բոլորը պատմում է ինքը՝ Ալազանը... Պատկերացած փաստերը չեն զալիս համոզելու մեզ գրանում ու զեղարվեստական ապրում տալու: Գեղարվեստագետը չի կարող այսպես ճշտել, նա կարող է զեղեցիկ դույններով նկարել գործարանի պատկերը առանց ճնշելու ընթերցողին»¹⁸⁸:

Մեկ այլ գրախոս՝ Ա. Ն.-ը, որ գրում է «Դարբնոց»-ի 2—5 համարների մասին, թեև ըմբոստանում է Հակոբ Հակոբյանի բանաստեղծարի դեմ, թեև դաշրանում է, որ «Հակոբյանը հաճախ ցործ է ածում ավետարան, Քրիստոս, խաչափայտ, աստվածածին և նման միջնադարյան բազմատեսակ համեմատություններ»¹⁸⁹, սակայն, այնուամենայնիվ, ավելի շատ նկատի ունի ոչ բանաստեղծարի հնությունը, այլ անճոռնի նատուրալիզմը, որ նկատվում է բանաստեղծի «Երկունքի ժամին» ոտանավորում:

Եթե այսպես էին մտածում մուրճականները, ապա առավել ևս «Նորբը», որ պրոլետարիատիկոսության պաշտոնական օրգան չէր, իր գրախոսություններում կարող էր և էր ավելի շրջահայաց: Այսպես, Գուրգեն Հայկունու «Բանաստեղծություններ», «Հինգ պոեմ», Ար-

¹⁸⁸ «Մուրճ, 1922, № 2, էջ 55:

¹⁸⁹ «Մուրճ», 1923, № 3, էջ 20:

շաւույս Արշարունու «Sophic» (լիբրիկա) և «Հրուտ Արփի» (պոեմներ) ժողովածուների և եփրեմ Տեր-Մարտիրոսյանի «Քաղցի օրերին» արձակ երկի մասին գրված հոգվածներում¹⁹⁰, «Նորքը» գրական խոտանի դեմ ըմբոստանում է ճիշտ և ճիշտ անցյալի արվեստի պահանջների տեսակետից: Էլ չենք անդրադառնում «Կարմիր ծիլեր» մանկապատանեկան պարբերականի, Վանդեկի «Մի գրական գոյար» գրքի (որտեղ, ի դեպ, զուտ խմբակային դիրքերից գովերգվում է Գ. Հայկունու «Գողգոթա» «մեռելածին» պոեմը), Մ. Էփրիկի «Ժպիտներ» ժողովածուի մասին Գրասերի գրած հոգվածներին, որոնցում մերժվում է գրական տեխնիցիզմը (Մ. Պետրոսյան, «Փորրիկ մեքենավարը»), սենտիմենտալիզմն ու ճոռոմ, անիմաստ բառակուտակումները (Մ. Էփրիկ, «Ժպիտներ»), և այդ ամենը հանուն իսկական, բարձր գեղարվեստականությանը հագեցած գրականության: Գրական խոտանի դեմ հանդես են եկել նաև ուրիշ պարբերականներ, օրինակ «Վերելքը»: Այստեղ հետաքրքիր է Հ. Նալուեցի գրախոսությունը նույն Գ. Հայկունու «Վուլկանները ժայթքում են» գործի մասին, որը քննարկվել է Մոսկվայի հայ բուրձալականների գրական խմբակում և բարձր գնահատականի արժանացել նաև «КЗЗНУД»-ի ականավոր գործիչ Ֆիլիպչենկոյի կողմից: Այս գրախոսության մեջ ևս ոչ Հայկունու ակտիվ խմբակային գործիչ լինելու հանգամանքը և ոչ Ֆիլիպչենկոյի հեղինակությունը չեն կասեցրել գրախոսին «հին» գեղարվեստի դիրքերից ապացուցելու երկի անմտությունը, պարզունակությունը, կեղծ պաթետիկականությունը:

Ի պատիվ հայ գրաքննադատության, որը 20-ական թվականներին շատ հարցերում դեռևս խաբխափում էր զանազան մոլորությունների մեջ, պետք է ասել, որ իսկական գեղարվեստականության պահանջը այս կամ այն չափով, համենայնդեպս, առկա է եղել շատ հոգվածներում, և միշտ չէ, որ խմբակայնությունը կարողացել է փակել քննադատների աչքերը գեղարվեստական խոտանի առջև: Դա առավել ևս տասնամյակի վերջին տարիներին, երբ զգալի փոփոխություններ էին կատարվում ինչպես գեղարվեստականության ընդհանուր հասկացողության, այնպես էլ գրական խմբակ-

¹⁹⁰ «Նորք», 1923, գիրք երկրորդ, էջ 242—262:

ցությունների կառուցվածքի մեջ, երբ կուսակցական ու պետական մարմինները արդեն ամբողջ սրությամբ դրել էին զրական երկի զեղարվեստականության պահանջը:

Այս հանգամանքը, որքան էլ դա տարօրինակ հնչի, պայմանա-վորվում էր նաև ներխմբակային պայքարի բնույթով, «բարեկամ-ների» և «հակառակորդների» առկայությամբ: Եղավ ժամանակ, որ Զարենցի ու Բակունցի բարեկամները բարեկամ էին նաև Մահա-քուն և Արմենին և հակառակորդ՝ Ալադանին, Վշտունուն, Զարյանին: Սրանց բարեկամները ինչպես Զարենցի ու Բակունցի, այնպես էլ Մահարու և Արմենի հակառակորդներն էին, համեմայնդեպս, մինչև Պրոլետարացիայի և Նոյեմբեր խմբակի պաշտոնական միաձու-լումը: Այս դեպքում հզոր էր ներխմբակային պայքարը, որը, իհար-կե, պղտորում էր գրական մթնոլորտը, որը, սակայն, նաև մի զար-մանալի հետաքրքրական արդյունք էր տալիս: Պրոլետարական գրականության երկու թևերի ներկայացուցիչները, հակառակ բանա-կին պատկանող գրողի երկը գրախոսելիս, անում էին դիտողու-թյուններ կոսմիկականության, հերոսի միագծության, սխեմա-տիզմի մասին, որ այդ հակառակ բանակի ներկայացուցիչների համանման գրախոսությունների մեջ, բումբրանգի նման, վերա-դառնում էին դեպի առաջիկաները: Եթե դրվում էր ժամանակին մոդաիկ դարձած «կենդանի մարդու» պրոբլեմը, ապա մի խմբակ-ցության ներկայացուցիչները աշխատում էին ապացուցել կենդանի մարդու բացակայութունը մյուս խմբակցությանը պատկանող գրողի երկերում: Մյուս խմբակցությունն իսկույն ապացուցում էր (նույն չափանիշներով), որ կենդանի մարդը բացակայում է հակա-ռակորդ բանակի գրողի երկերում: Փոխադարձ կրակահերթերը սթափ մտածողներին բերում էին այն եզրահանգման, որ երկու խմբակցություններն էլ դեռ չեն կարողանում լուծել կերպարի գե-ղարվեստականության հարցերը, բայց և որոնում են: Մի խոսքով, այս հակամարտությունն ինչ-որ չափով իր մեջ ներփակում էր նաև գրական մրցության ռացիոնալ հատիկը:

Այսպիսով. քսանական թվականների երկրորդ կեսին «մերը, թեկուզ և փսխքոտ» ձևակերպումն այլևս ոչ մեկին չէր բավարարում և դա, թերևս, գրականության բնագավառի ամենախոշոր նվաճումն

էր: Գրականութեան արժեքները զնահատումները, անկախ դրանց
գեղագիտական ելակետերից, աստիճանաբար ավելի ու ավելի
հանգամանալից էին դառնում և ավելի կապվում ճիշտ թե սխալ
գեղագիտական պահանջի հետ: Տպագրվում էին քննադատական
հոդվածներ, որոնցում քննադատներն այլևս չէին բավարարվում
թեմայի և գաղափարի հարցերով, որոնցում փորձ էր արվում բնու-
թագրել գեղարվեստական մանրամասնը, այսինքն՝ տարաբաժանել
գեղարվեստական գրականությունը հրապարակախոսությունից:

Հարցի այս կողմն է, որ կարող է այժմ նշանակություն ունե-
նալ մեզ համար՝ գեղարվեստական երկի գեղագիտական սկզբունք-
ների մշակումը, որն ավելի ակնհայտ դարձավ հայ գրաքննադա-
տության զարգացման հաջորդ տասնամյակներում:

Ք Ո Վ Ա Ն Կ Ե Ա Ն Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Առաջաբան	5
Գլուխ առաջին Ժամանակի գրականության հիմնական տենդենցները	11
Գլուխ երկրորդ Դրական խմբավորումները	42
Գլուխ երրորդ Դասական գրականության արժեքներն ու գրաքննադատությունը	110
Գլուխ չորրորդ Սովետահայ գրականությունը բառական թվականների քննադատության զնահատմամբ	240

ԽՍՀՄ-Կ ՄԵՍԻԳՐԻ ԳՅՈՒԼԱԶՄԱՐՅԱԼ
ՀԱՅԿԱԿ ՄԵՍՐՈՊՈՒՄԻ ԲՈՒՆԻԱՅԱԴՐՈՒՄ

ՀԱՅ ՔՆՆԱԿԱՍԱԿԱՆ ՄԵՏՔԸ
1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ՀԱՅԿԱԿ ԳԻՏԱՌԵՃՈՒՆՆԵՐ
ԿՆՆԱԿԱՍԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱՍՏՆԱԿԱՆ

Պատ. խմբագիր՝ Ս. Հ. ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ
Նկարչ. ձևավորումը Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր՝ Ս. Կ. ՋԱՔԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ՝ Բ. Ս. ԲՐՈՒՏՅԱՆ

ՎՖ 05012 Պատվեր 523 Տպաքանակ 1500
Հրատ. 3293. ԽՀԽ 1256: Հանձնված է արտադրության 29/VI 1970 թ.,
ստորագրված է տպագրության 10/II 1971 թ., տպագր. 23,0 մամ.,
պայմ. 21,4 մամուլ, հրատ. 17,85 մամուլ, թուղթ № 1, 60×84¹/₁₆:
21,4 մամուլ, հրատ. 17,85 մամուլ, թուղթ № 1, 60×84¹/₁₆:
Գինը 2 ռ. 03 կ.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան





ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220046195

